

Ecole doctorale de l'EHESS

LIER-FYT

Doctorat

Discipline : Sciences du langage

THEO GORIN

**Le théâtre d'improvisation : de la
performance publique au travail
d'atelier**

Thèse dirigée par : Michel de Fornel

Date de soutenance : le 24 Novembre 2022

Rapporteurs 1 Olivier BAUDE, Université Paris-Nanterre
2 Jean-François DUSIGNE, Université Paris VIII

Jury 1 Pauline BOUCHET, Université Grenoble Alpes
2 Mathieu HAINSELIN, Université de Picardie Jules Verne
3 Denis LABORDE, CNRS - École des Hautes Études en Sciences Sociales
4 Mena LAFKIOUI, CNRS - École des Hautes Études en Sciences Sociales
5 Christiane PAGE, Université de Rennes 2

REMERCIEMENTS

La thèse est sur le point de se terminer, il est temps de remercier toutes les personnes sans qui ce projet n'aurait jamais pu avoir lieu. Si seul mon nom se trouve sur la couverture, bien d'autres sont dans l'ombre et mériteraient bien plus de lumière que cette simple page.

En premier lieu, je tiens à remercier l'institution de l'EHESS qui m'a permis de m'ouvrir au monde de la recherche académique et surtout d'effectuer ce travail dans des conditions financières stables. N'ayant aucune idée du jury qui m'a permis d'obtenir un contrat doctoral, je lance à la volée ces remerciements. Je tiens également à remercier mon directeur de thèse Michel de Fornel pour avoir défendu ce projet et m'avoir accompagné. Merci au LIAS et au LIER-FYT qui ont été mes deux laboratoires de recherche ainsi qu'à l'ensemble des professeurs qui ont nourri ma curiosité intellectuelle à travers leurs séminaires. Je remercie tout particulièrement Michel de Fornel, Maud Verdier et Francis Zimmermann pour avoir dirigé le séminaire d'Anthropologie Linguistique dont le travail a fortement participé à ce travail de thèse.

Je tiens en second lieu à remercier mes amis doctorants, Arsène, Manuel et Florian, qui ont été d'un soutien précieux depuis mon entrée à l'EHESS. Ils ont su m'aiguiller intellectuellement et méthodologiquement dans mon travail et m'apporter un réel soutien quand j'en avais besoin.

Je tiens ensuite à remercier toutes les personnes qui ont participé à cette thèse. Je remercie tout particulièrement les troupes des Mandiboul's, de la Limone et des Mauvaises Graines qui m'ont ouvert, avec beaucoup de gentillesse et de curiosité, les portes de leurs ateliers. Je remercie également l'ensemble des personnes que j'ai sollicité pour des entretiens et qui ont répondu à mon appel. Sans vous, cette thèse n'aurait jamais pu voir le jour !

Merci au groupe de travail Impro Psy pour m'avoir sensibilisé aux travaux s'intéressant aux effets thérapeutiques de l'improvisation théâtrale. Merci également à la Fondation Culture et Diversité pour avoir porté un réel intérêt à ma recherche et m'avoir envoyé les différents mémoires de master liés à l'improvisation théâtrale.

Je tiens ensuite à remercier tous les membres de l'Impro Erard : Lucile, Pilou, Max, Aurélien, Adrielle, Raphaël, Debbie, Guillaume, Mathile B., Mathilde E., Paul R., Paul B., Noémie, Tristan, Théo Gigi, Geoffrey. Merci de m'avoir accepté dans cette troupe de dingue, avec vous j'ai tellement ri, appris, et ouvert mes horizons artistiques ! Merci pour ces ateliers, ces spectacles, et ces échanges passionnés sur l'improvisation ! Je tiens également à remercier les membres du Collectif Décohérence : John, Jo, Sandy, Doudou et Aurélia ! Je vous remercie de m'avoir intégré à votre collectif ! Au moment où j'écris ces remerciements, je me dis que "jusqu'ici tout va bien ..." ! Je tiens également à remercier le groupe Sous La Chappe, pour m'avoir fait rire tous les mardis et m'avoir permis d'affûter mon œil d'improvisateur à vos côtés. Merci également à toute la communauté d'improvisation France, qui a participé au travail de recensement mené dans le cadre de cette thèse. Je tiens aussi à remercier tous les improvisateurices que j'ai pu rencontrer pendant ces années et avec qui j'ai partagé des ateliers et des scènes : Maëlle, Amélie, Margaux, Anne, Pierre, Pascal, Katar, Sebastien, Cédric, Michmich, Sarah et tous les autres ! Indirectement chacun de ces moments a énormément nourri mon travail de thèse, mes réflexions et ma passion pour l'improvisation théâtrale, donc merci beaucoup !

J'ai une pensée très particulière pour Mäelle Gourriff et Pierre Esquer. Sans vous cette aventure n'aurait jamais débuté. Sans vous il n'y aurait peut-être jamais eu de théâtre d'improvisation dans ma

vie. Je vous remercie pour tous ces moments passés à rire, à se faire mousser et à explorer la vie comme un jeu !

Je tiens également à remercier toutes les personnes qui ont été présentes dans mon quotidien durant ces années de thèse. Je tiens à remercier Olivier pour nos interminables débats qui m'ont toujours rappelé que ma thèse n'était qu'une de mes explorations intellectuelles et pour ses parties endiablées de fifa, qui étaient des pauses bienvenues ! Je tiens à remercier Simon et Léna, pour leur soutien du quotidien et leur joie de vivre, vous êtes mon frère et ma sœur et bien plus encore ! Je tiens à remercier Maxime, qui est dans le canapé juste à côté de moi au moment où j'écris ces mots, merci d'avoir été là pour moi, de m'avoir accepté si souvent dans ton chez-toi, d'avoir illuminé plus d'une soirée et de m'avoir toujours poussé à poursuivre mes aspirations artistiques ! Je tiens également à remercier Thomas D. et Mathilde L., même si vous êtes désormais loin géographiquement, vous avez toujours été présents pour moi, merci beaucoup pour votre soutien et tous ces moments qu'on a passés à rire, à danser et à discuter ! Je tiens aussi à remercier tous mes amis qui ont été présents pour moi durant ces dernières années, qui m'ont entouré et soutenu !

Je tiens aussi à remercier mes grands-parents : Monique, Marie-Thérèse, Georges, Bernard. Merci de m'avoir si tendrement accueilli chez vous quand j'avais besoin de prendre un peu d'air frais ! Une pensée particulière va à toi papi Bernard, qui a su me donner le goût de raconter des histoires et d'explorer ma créativité. Tu n'auras pas la chance de lire ce travail, mais j'espère qu'il t'aurait rendu fier de moi.

Je tiens plus que tout à remercier Alice. Merci d'avoir été à mes côtés pendant l'ensemble de ces années dans les bons et les moins bons moments. Merci pour ton soutien, ta tendresse et ton amour. Tu as été une partenaire de vie, une confidente, une amie et je ne sais pas comment te remercier pour tout ce que tu m'apportes dans ma vie.

Papa et maman, les derniers remerciements vous reviennent de droit et de cœur. Merci de m'avoir soutenu tout au long de mon parcours, d'avoir toujours cru en moi et de m'avoir accompagné dans tous les moments importants de ma vie. Vous êtes des parents formidables et je ne vous le dis pas assez. Une pensée particulière va directement à toi maman, qui a passé des heures devant ce travail de thèse, qui a été d'une efficacité exceptionnelle et dont les conseils et les relectures ont été d'une aide indispensable. Ces mots ne sont pas suffisants pour exprimer toute la gratitude et l'admiration que j'ai à ton égard, merci pour tout !

RESUME ET MOTS CLES

En nous appuyant sur une méthodologie conversationnaliste d'inspiration ethnométhodologique, nous avons effectué, au cours de cette thèse, une analyse bicéphale du théâtre d'improvisation en prenant comme objet d'étude la performance publique et le travail d'atelier. Dans un premier mouvement, nous nous sommes focalisé sur la dimension spectaculaire de l'improvisation théâtrale. Nous avons analysé la façon dont le théâtre d'improvisation se démarque du cadre théâtral classique par l'émergence spontanée du cadre dramatique dans le temps même de l'action. Nous nous sommes également attaché à décrire, à l'aide des entretiens menés, le rapport particulier qu'entretiennent les différents protagonistes avec l'improvisation théâtrale, de l'improvisateur au spectateur en passant par le régisseur. La description du cadre performatif nous a ensuite conduit à décrire la nature protéiforme de cette pratique en observant les différents types de format existant. Nous avons, dans un second temps, analysé la pratique dans ses aspects interactionnels afin d'entrevoir la façon dont comédiens et comédiennes font émerger collectivement, à partir d'une scène indéterminée, un univers fictif dans le cours d'action. Nous avons, en ce sens, montré la façon dont l'improvisation théâtrale relève d'un exercice de contextualisation impliquant de mettre en jeu un ensemble d'indices de cadrage. Nous avons ensuite montré que cet exercice *in situ* émanait d'un jeu de négociation implicite relevant d'une activité métapragmatique. Nous nous sommes attardé en dernier lieu à saisir le cadre dramatique à la fois comme contrainte et comme ressource, en définissant notamment les éléments indexicaux comme des affordances d'actions dramatiques. Dans un second mouvement, nous nous sommes tourné vers le travail d'atelier en tant que lieu dédié à l'exercice et à l'apprentissage du théâtre d'improvisation. En rebondissant sur l'analyse de la performance publique, nous nous sommes d'abord attaché à définir l'improvisation théâtrale dans sa dimension technique. En nous appuyant sur la notion de *technique du corps* développée par Marcel Mauss, nous avons dans un premier temps dressé une cartographie des techniques du corps propre au théâtre d'improvisation. Nous avons ensuite insisté, à travers l'œuvre de Merleau-Ponty, sur l'importance de saisir ces techniques du corps, non comme des phénomènes à distance, mais bien comme des processus participant à la constitution poïétique du *corps propre* du comédien. Afin d'appréhender ces enjeux tels qu'ils se font, notre regard s'est logiquement tourné vers l'atelier d'improvisation théâtrale. En nous appuyant sur l'enquête ethnographique menée auprès de différents collectifs, nous nous sommes attaché à décrire et à analyser le cadre interactionnel de l'atelier. Nous avons notamment observé l'existence de différentes configurations impliquant une distinction entre les ateliers auto-gérés et les ateliers hétéro-gérés et démontré dans le même temps comment ces configurations impliquaient des enjeux spécifiques quant aux cadres de participation à l'œuvre. Nous avons ensuite identifié et décrit les différentes phases caractéristiques de l'atelier, de la préparation en amont de l'atelier à la clôture de celui-ci en passant par la phase d'échauffement, d'exercices et de jeu libre. Dans un dernier temps, nous avons focalisé notre attention sur les retours post-exercice qui se constituent comme un moment charnière de l'activité pédagogique. Nous avons pu montrer, à l'aide des transcriptions, la façon dont les retours engagent des activités évaluatives, instructives et parfois définitionnelles. En focalisant notre attention sur les ressources multimodales engagés par les locuteurs, nous avons montré l'utilisation récurrente de *micro-saynète* permettant aux locuteurs de jouer ou rejouer des personnages, des actions ou des répliques selon des objectifs évaluatifs, instructionnels ou définitionnels. En dernier lieu, nous avons montré la façon dont au cours des retours différents plans de réflexivité pouvaient émerger, de l'individuel au collectif en passant par le plan plus général de la pratique.

Mots clés : *Improvisation, Théâtre, Performance, Atelier, Instruction, Coordination, Cadre*

ABSTRACT AND KEYWORDS

Using a conversation analysis approach inspired by ethnomethodology, we carried out throughout this thesis a dual analysis of improvisational theatre, studying both workshops and public performances. The first part focuses on the performative aspect of theatrical improvisation. We analysed how improvisational theatre stands out from the framework of classical theatre, due to the spontaneous emergence of a dramatic setting simultaneously with ongoing action. Based on the multiple interviews we conducted, we described various stakeholder's individual relationships with improvisational theatre, from comedian to spectator or lighting/music director. The description of performative frameworks then led us to depict the multifaceted nature of this art, mainly by examining the different types of improvisational formats that exist. Secondly, we analysed through an interactional perspective the practice of improvisational theatre in order to comprehend how comedians collectively create a fictitious universe while the action is ongoing. For this purpose, we demonstrated how improvisational theatre consists of a contextualisation exercise that implies to assemble a set of framing tools. We then illustrated that this exercise arises from an implicit set of negotiations that constitute a meta-pragmatic activity. Finally, we intended to grasp the dramatic framework both as a constraint and as a resource, by defining indexical elements as dramatic acts' affordances. The second part studies improvisation workshops as a specific area, dedicated to learning and practicing improvisational theatre. Based on the analysis of public performance, we defined the technical dimension of improvisational theatre. Using the notion of corporal techniques developed by Marcel Mauss, we primarily established a cartography of corporal techniques encompassed in improvisational theatre. Looking at Merleau-Ponty's work, we highlighted the importance of such bodily techniques, not as phenomena, but rather like processes participating in the poiesis constitution of the comedian's own body. In order to capture these stakes in their making, our study focused on improvisational theatre workshops. We conducted an ethnographic study among various groups, as a way to analyse and describe the interactional framework at play within workshops. In particular, we pointed out the existence of different configurations, implying a distinction between self-managed and hetero-managed workshops. In the meantime, we demonstrated how these configurations carry specific stakes with respect to participation frameworks. We then identified the different phases that characterise workshops, from upstream preparation to warm-up, exercises and closure. Finally, we studied post-exercises feedbacks, which constitute a pivotal point in teaching processes. We showed, through various transcripts, how feedbacks enable acts of assessment, instruction, and definition. Focusing on speakers' multimodal resources, we illustrated the recurring use of micro-scenes during these types of feedbacks. These micro-scenes, that entail a variation of footing, imply the use of voice, body, or voice and body, and give the opportunity to act and re-enact characters, actions or replicas that meet evaluation, instruction and definition-based goals. Last, we demonstrated that during feedbacks, different levels of reflexivity could arise: individual, collective or practice-based.

Key Words : Improvisation, Theatre, Performance, Workshop, Instruction, Coordination, Frame

TABLE DES MATIERES

Table des matières

REMERCIEMENTS	2
RESUME ET MOTS CLES	4
ABSTRACT AND KEYWORDS	5
TABLE DES MATIERES	6
CONVENTIONS DE TRANSCRIPTION	11
AVANT-PROPOS.....	13
<i>De la pratique à la recherche</i>	16
<i>Annonce du plan</i>	20
CHAPITRE INTRODUCTIF : APPROCHER LE THEATRE D'IMPROVISATION	23
I — CONTEXTUALISATION HISTORIQUE : EMERGENCE ET AUTONOMISATION D'UNE PRATIQUE ARTISTIQUE SINGULIERE.....	23
1. <i>Origines de l'improvisation théâtrale.....</i>	23
a) De L'antiquité au XIXème siècle, l'improvisation dans les arts scéniques, âge d'or et décadence	23
b) Renaissance de l'improvisation au théâtre : un outil de formation de l'acteur.....	26
2. <i>Autonomisation du théâtre d'improvisation contemporain : une histoire à plusieurs branches</i>	29
a) Chicago et les premières impulsions du théâtre d'improvisation contemporain	29
b) Keith Johnstone de l'Angleterre au Canada.	34
c) L'improvisation québécoise, la LNI et le match d'improvisation.....	37
d) Alain Knapp, l'improvisateur oublié.....	40
3. <i>Portrait contemporain du théâtre d'improvisation en France.....</i>	44
a) La diffusion du théâtre d'improvisation en France	44
b) Le théâtre d'improvisation : le développement d'un projet socioculturel et une progressive reconnaissance institutionnelle	48
II — METHODE ET APPROCHE : ANALYSER LE THEATRE D'IMPROVISATION.....	50
1. <i>États de l'art.....</i>	50
a) La recherche académique et le théâtre d'improvisation.....	50
b) Quand les praticiens écrivent sur leur propre pratique	54
c) Les sciences sociales et l'improvisation.	55
2. <i>Étudier le théâtre d'improvisation : Approche et méthode.....</i>	59
a) Les objectifs de notre recherche	59
Démystifier la pratique de l'improvisation théâtrale.....	59
Étudier trois cours d'action.....	60
b) Cadre Théorique	61
L'Ethnométhodologie	62
L'analyse conversationnelle	63
3. <i>L'Enquête de terrain – prise de données et constitution des corpus</i>	64
a) Analyser la performance publique.....	64
b) Analyser le travail d'atelier.....	65
c) Le travail de transcription.....	68
d) Les entretiens semi-directifs.....	70
4. <i>De la recherche à la pratique – du chercheur-improvisateur à l'improvisateur-chercheur</i>	71
a) Improvisateur et chercheur : deux postures antinomiques ?	72
b) De la pratique à la recherche – réflexion d'un improvisateur-chercheur	75
c) De la recherche à la pratique – réflexion d'un chercheur-improvisateur	77
<i>Conclusion du chapitre introductif.....</i>	78
CHAPITRE 1 : MONTER SUR SCENE : L'IMPROVISATION THEATRALE ET LA PERFORMANCE SCENIQUE	81
I — LE CADRE THEATRAL A L'EPREUVE DE L'IMPROVISATION.....	81

1.	<i>La performance théâtrale, un cadre d'interaction spécifique</i>	81
a)	De la notion de cadre à celle de performance	81
	La conception goffmanienne du cadre d'interaction.....	81
	Des cadres de l'expérience à la notion de performance	83
b)	La performance théâtrale, un cadre d'interaction spécifique.....	85
c)	Le passage du réel à la fiction – La double énonciation et la figure du comédien	87
2.	<i>La scène théâtrale : jeu de signes et de significations</i>	90
a)	Signes de signes et signes de choses.....	90
b)	Les fonctions du signe théâtral.....	93
c)	Du monde social à la scène.....	96
3.	<i>L'improvisation théâtrale et ses enjeux scéniques spécifiques</i>	98
a)	Le cadre dramatique à l'épreuve de l'improvisation	98
b)	Personnage, figure et comédien dans le cadre improvisé	101
c)	Le statut de l'activité théâtrale à l'épreuve de l'improvisation	102
II	— LES DIFFERENTS RAPPORTS A L'ACTIVITE SCENIQUE : IMPROVISATEUR, PUBLIC ET REGIE.....	103
1.	<i>L'improvisateur et son rapport spécifique à l'activité scénique</i>	104
a)	Les trois visages de l'improvisateur	104
b)	Un rapport particulier à l'activité scénique : du spontané à l'erreur.	106
c)	Un rapport particulier aux partenaires de jeu.....	109
d)	Différents types d'improvisateurs et d'improvisatrices ?	110
e)	Un rapport au public parfois ambigu	114
2.	<i>Le spectateur d'improvisation : un spectateur comme les autres ?</i>	115
a)	Entre proximité et fascination.....	115
b)	Une dimension participative et déroutante	119
c)	Un contrat tacite avec la fiction	120
d)	Le public et ses attentes.....	122
3.	<i>La régie son et lumière : un improvisateur parmi d'autres ?</i>	124
a)	La régie et la mise en scène	125
b)	La régie, un improvisateur particulier avec différentes casquettes	127
c) qui ouvrent des possibilités de jeu.	131
III	— L'IMPROVISATION DANS SES DIFFERENTS FORMATS	133
1.	<i>Qu'est-ce qu'un format d'improvisation théâtrale ?</i>	133
a)	Participation et rôles dans un format	134
b)	Format long, format court, format libre : jouer avec le cadre	135
c)	Travailler des outils de jeu et la mise en scène	137
2.	<i>Une multitude de formats</i>	137
a)	Le match d'improvisation.....	138
b)	Le huis (presque) clos.....	142
c)	Impalpable, la mémoire des choses.	143
d)	Trio de Mark Jane	145
e)	Fauteuil d'orchestre – Smoking Sofa et La Grimass	146
3.	<i>Formats : implications et conséquences sur l'activité scénique, l'exemple de la controverse autour du match d'improvisation</i>	147
a)	Le format, ses forces et ses faiblesses.....	147
b)	Le cas ambigu du Match d'improvisation	149
	<i>Conclusion du chapitre 1</i>	151

CHAPITRE 2 : IMPROVISER COLLECTIVEMENT : MODALISATION ET EMERGENCE DU CADRE DRAMATIQUE153

I	— ÉLÉMENTS ET MANIFESTATION DU CADRE DRAMATIQUE	154
1.	<i>Le cadre dramatique : un processus de création indexicale</i>	154
a)	Indexicalité et Réflexivité : le sens et la signification comme contextué et contextualisant	154
	De l'indexicalité des actions sociales	154
 à la réflexivité.	156
b)	La scène théâtrale improvisée : un exercice de contextualisation.....	157
	Un exercice d'investigation scénique	157
	... qui relève d'un processus de création indexicale.	158
c)	La notion de plate-forme en Improvisation	159
2.	<i>De la scène vide à l'espace dramatique</i>	161
a)	La parole et l'usage sonore.....	162
	La force des mots	162
	Bruitages et sons	165
b)	Se repérer dans l'espace imaginaire : la deixis à l'imaginaire comme ressource d'action	166
	La deixis à l'imaginaire	166
	L'usage de la deixis à l'imaginaire sur une scène improvisée	168
c)	Le corps et la pantomime.....	173
3.	<i>Personnages et Relations</i>	176
a)	Faire émerger des personnages – un jeu de catégorisation <i>in situ</i>	176

b) Modalisation des personnages dans le cadre d'une scène improvisée : auto et hétéro-initiation	179
L'auto-initiation.....	179
L'hétéro-initiation.....	180
c) Dispositif catégoriel et tissage relationnel	181
d) Personnages et Status	185
4. <i>L'enjeu ou les enjeux comme moteur de l'action dramatique</i>	188
a) Définition de la notion d'enjeu.....	188
b) Introduction, cristallisation et gestion d'un ou des enjeux dramatiques	191
c) Différents types d'enjeux ?	197
5. <i>Retour sur le cadre dramatique à l'épreuve de l'improvisation</i>	198
II — CONSTRUCTION ET EMERGENCE SEQUENTIELLE DU CADRE DRAMATIQUE	200
1. <i>La scène improvisée et sa dynamique séquentielle</i>	201
a) Le dialogue théâtral improvisé : entre dialogue ordinaire et dialogue théâtral ?.....	201
L'improvisation théâtrale comme phénomène conversationnel	201
... pas vraiment ordinaire	202
Mimétismes et formats conversationnels	206
b) Émergence séquentielle et principe de coopération	208
Initiation d'une improvisation	208
Emboîtements des séquences d'action.....	209
Principe de coopération et cohérence interactionnelle	211
2. <i>Coordination et négociation : l'émergence métapragmatique du cadre dramatique</i>	213
a) Construction du cadre dramatique et activité métapragmatique implicite	213
Retour sur les deux niveaux de jeu.....	213
Négociation métapragmatique : un jeu d'offres et de réponses	215
b) Complexification et émergence du cadre dramatique.....	225
Émergence et structuration du cadre	225
Cas d'étude	227
Complexification du cadre dramatique et formats de jeu	235
III — LE CADRE DRAMATIQUE : DE LA CONTRAINTE A LA RESSOURCE DE JEU	236
1. <i>Le cadre dramatique : contrainte et causalité descendante.</i>	236
a) Principe de cohérence : une projection contraignante.....	236
b) Incarnation des personnages et pouvoir ascendant du cadre dramatique	240
2. <i>De l'émergence du cadre dramatique à la fabrication d'affordances</i>	242
a) La notion d'affordance au cœur des dynamiques sociales.....	243
Affordances et dynamiques socioculturelles	245
b) De la scène théâtrale improvisée à la fabrication d'affordances	247
« La liberté vient de la contrainte »	247
Exercice de catégorisation et affordances d'action	249
<i>Conclusion du chapitre 2</i>	251
CHAPITRE 3 : APPRENDRE A IMPROVISER.....	253
I — LE THEATRE D'IMPROVISATION SOUS LE PRISME DE LA TECHNIQUE	254
1. <i>Le théâtre d'improvisation et ses techniques du corps</i>	255
a) Marcel Mauss et la notion de technique du corps	255
b) Le théâtre d'improvisation et ses techniques du corps, tentative de catégorisation	257
Les techniques « interactionnelles ».....	258
Les techniques « performatives »	261
Les techniques « narratives »	264
c) Limites de la perspective maussienne.....	268
2. <i>Technique, habitude et pratique chez Merleau-Ponty</i>	272
a) Le primat du corps.....	272
b) Du schéma corporel à la technique.....	273
c) Technique et habitude.....	276
d) Technique, pratique et socialité.....	278
3. <i>Retour à l'improvisation théâtrale</i>	280
a) Développer une habitude à improviser	281
b) Des techniques atomisées à une pratique englobante	282
c) Les techniques du corps : entrelacement d'un champ pratique et perceptif.....	283
d) Les débordements de la pratique	284
II — LE THEATRE D'IMPROVISATION ET LE TRAVAIL D'ATELIER	287
1. <i>L'atelier d'improvisation : une performance avant la performance ?</i>	288
a) La <i>performance avant la performance</i> comme objet d'étude.....	288
b) L'atelier d'improvisation théâtrale : une répétition spécifique ?.....	291
2. <i>Cadres, rôles et statuts de participation</i>	295
a) L'atelier d'improvisation théâtrale et son cadre interactionnel	295
Les différents rôles.....	295
Structures et cadres de participation au cours de l'atelier	296
Les différents positionnements vis-à-vis de la pratique	298

b) Les différentes configurations d'atelier.....	300
Les ateliers auto-gérés.....	300
Les ateliers hétéro-gérés.....	302
c) Conséquences des différentes configurations sur le cadre de participation	303
Quand le rôle de chef d'atelier est plus distribué : le cas des ateliers auto-gérés	309
3. <i>Déroulement typique d'un atelier d'improvisation théâtrale</i>	316
a) La préparation d'un atelier	317
b) La phase d'échauffement	319
c) La phase d'exercices	327
d) La phase de jeu libre.....	336
e) La clôture de l'atelier	338
<i>Conclusion du Chapitre 3</i>	341
CHAPITRE 4 : LE RETOUR : EVALUER, INSTRUIRE ET DEFINIR EN TERRAIN IMPROVISE	343
I — EVALUER EN TERRAIN IMPROVISE	344
1. <i>L'évaluation et l'instruction en interaction : point théorique</i>	344
a) Des sciences de l'éducation à l'analyse conversationnelle	344
b) La correction et la réparation dans la conversation ordinaire	347
c) La correction et la réparation en contexte scolaire.....	349
d) Evaluation et Instruction en contexte artistique.....	352
Retour à l'improvisation théâtrale	356
2. <i>L'atelier d'improvisation théâtrale et l'activité d'évaluation</i>	357
a) La production de séquences évaluatives	357
L'hétéro-évaluation	357
L'auto-évaluation.....	359
b) Initiation des séquences évaluatives : ouvrir et préfacier une séquence évaluative	360
Les évaluations positives génériques	360
Les requêtes d'information	362
Les évaluations sans préface	364
3. <i>Produire une évaluation en terrain improvisé</i>	365
a) Sélectionner un référent : pointer et décrire.....	365
b) Pointer et montrer : le phénomène de la micro-saynète de reprise	368
4. <i>Produire une évaluation : de la critique au compliment</i>	373
a) L'évaluation critique et ses procédures de minimisation.....	374
b) Les réactions à la suite à d'une évaluation critique	378
c) Produire une évaluation positive : féliciter et complimenter	380
II — DE L'EVALUATION A L'INSTRUCTION.....	383
1. <i>Séquentialité et enchâssements des phases évaluatives et instructives</i>	383
2. <i>La phase instructive et ses deux dimensions</i>	388
a) Cas d'étude.....	388
b) L'Instruction dans sa première dimension ou comment ouvrir les champs des possibles	393
c) L'instruction dans sa seconde dimension ou cristalliser des compétences à improviser	396
3. <i>L'usage de la micro-saynète dans les phases instructives</i>	400
a) La micro-saynète corrective : ouvrir le champ des possibles en incarnant des propositions alternatives	400
b) La micro-saynète générique : monter en généralité ou incarner pour illustrer.....	404
c) Degrés d'intensité des micro-saynètes	408
III — DEFINIR EN TERRAIN IMPROVISE.....	411
1. <i>L'activité de définition au cours des retours : une définition in absentia ?</i>	412
a) La définition comme activité interactionnelle	412
b) Le retour en contexte d'atelier d'improvisation théâtrale : De l'évaluation à l'introduction d'un référent à définir.....	415
c) Établir un référent à définir – retour sur les dimension in absentia et ostensive de la définition	420
2. <i>La production d'un acte définitoire en atelier : l'explication et la démonstration d'un référent</i>	425
3. <i>Clôture et conséquences d'un acte définitoire</i>	431
a) Quand il y a un problème de définition	431
b) Définition et retour à l'évaluation	432
IV — LE RETOUR ET SES DIFFERENTS PLANS DE REFLEXIVITE	435
1. <i>Le plan individuel : de l'exercice à l'improvisateur</i>	436
a) L'évaluation et la correction hétéro-produite	436
b) L'auto-évaluation comme un retour sur soi	438
2. <i>Le plan collectif : de l'exercice à la troupe</i>	443
3. <i>Le plan de la pratique : de l'exercice au théâtre d'improvisation</i>	450
<i>Conclusion du Chapitre 4</i>	455
CONCLUSION	459
De l'instant et de la durée.....	459
Improvisation et composition.....	461
Perspectives	463

Epilogue.....	464
BIBLIOGRAPHIE.....	467
ANNEXE 1: RECENSEMENT DES TROUPES, COLLECTIFS ET LIGUES D'IMPROVISATION EN FRANCE	487
1. <i>Tableau : Recensement par région</i>	487
2. <i>Tableau récapitulatif</i>	512
ANNEXE 2: ENTRETIENS SEMI-DIRECTIFS	513
1. <i>Tableau récapitulatif des personnes interrogées</i>	513
2. <i>Entretien - Aurélia Hascoat</i>	514
3. <i>Entretien – Julie Bruni Tajan</i>	527
4. <i>Entretien – Pierre Lemel</i>	537
ANNEXE 3: TRAVAIL D'ENQUETE ET DE TRANSCRIPTION SUR LES PERFORMANCES PUBLIQUES	546
1. <i>Liste des performances utilisées</i>	546
2. <i>Transcription 1 – Extrait de Impalpable, La mémoire des choses</i>	547
3. <i>Transcription 2 – Extrait de Impalpable, La mémoire des choses</i>	549
4. <i>Transcription 3 – Extrait de La Page Blanche</i>	553
5. <i>Transcription 4 – Extrait de La Page Blanche</i>	554
6. <i>Transcription 5 – Extrait du Match d'improvisation Herocorps v.s Lily</i>	556
7. <i>Transcription 6 – Extrait du Match d'improvisation LIP de Paris v.s La Brique de Toulouse</i>	558
ANNEXE 4: TRAVAIL D'ENQUETE ET DE TRANSCRIPTION SUR LES ATELIERS D'IMPROVISATION THEATRALE	561
1. <i>Liste des ateliers observés et filmés</i>	561
2. <i>Transcriptions de retours – Les Mandiboul's</i>	562
a) <i>Retour extrait d'un atelier auto-géré des Mandiboul's – 02/12/2019</i>	562
b) <i>Retour - extrait d'un atelier auto-géré des Mandiboul's – 02/12/2019</i>	563
c) <i>Retour extrait d'un atelier auto-géré des Mandiboul's – 13/11/2019</i>	565
3. <i>Transcriptions – Retours – Les Mauvaises Graines</i>	567
a) <i>Retour extrait d'un atelier hétéro-géré des Mauvaises Graines – 02/02/2019</i>	567
b) <i>Retour extrait d'un atelier auto-géré des Mauvaises Graines – 26/09/2019</i>	569
c) <i>Retour extrait d'un atelier hétéro-géré des Mauvaises Graines – 07/11/2019</i>	571
4. <i>Transcriptions – Retours – La Limone</i>	573
a) <i>Retour extrait d'un atelier auto-géré de la Limone – 26/09/2019</i>	573
b) <i>Retour extrait d'un atelier auto-géré de la Limone – 27/06/2019</i>	575
c) <i>Retour extrait d'un atelier auto-géré de la Limone – 07/02/2020</i>	575
5. <i>Transcriptions – Retours – La LIBAP</i>	576

CONVENTIONS DE TRANSCRIPTION

1. Conventions de transcription¹

- [Énoncés/gestes/regards en chevauchement (début)
- (.) Micro-pause/intervalles entre les énoncés et à l'intérieur des énoncés, non aisément mesurable
- (0.1) Pause/intervalle les énoncés et à l'intérieur des énoncés d'une durée d'une seconde
- . Intonation descendante
- , Intonation continue
- / Intonation montante
- interruption d'un énoncé
- ° Prononcé avec un volume plus bas que la conversation en cours
- × Prononcé à un rythme plus rapide que la conversation en cours
- texte Prononcé avec un volume plus haut que la conversation en cours
- = Aucun intervalle (pause) entre les énoncés adjacents
- :: Extension du son ou de la syllabe qui précède ; des points peuvent être ajoutés selon l'importance de l'extension
- ' Elision phonétique
- (texte) Segment peu audible, il reste une incertitude quant à ce qui a été effectivement prononcé
- () Segment non audible
- (italique) Indications autres que orales
- ⊠() Indique la présence d'une image situé en fin de transcription
- Désigne la ligne sur laquelle porte plus particulièrement l'analyse

2. Liste des abréviations :

CA : chef/cheffe d'atelier

Com : comédien/comédienne

TM : tous les membres de l'atelier

¹ Le système de transcription utilisé ici s'inspire de conventions développées en analyse de conversation depuis les travaux de Sacks, Schegloff et Jefferson (1974). Il reprend plus spécifiquement le système de conventions développé par Michel De Fornel et Maud Verdier dans leur ouvrage *Aux prises avec la douleur, analyse conversationnelle des consultations d'analgésie* (2014).

AVANT-PROPOS

Le spectacle commence dans moins de deux heures. Chacun chez soi, on commence déjà à se mettre en condition, on s'échauffe un peu le corps, on s'amuse déjà à incarner des personnages et à s'imaginer des scènes improbables. Surgissent progressivement le premier stress et les questionnements : qu'allons-nous jouer ce soir ? Une histoire dans un phare ? Une histoire d'amour ? Un récit d'aventure ? Une épopée grecque ? Et moi, sur scène, quels personnages vais-je incarner ? Un aventurier ? Un amoureux ? Un capitaine ? Un banquier ? Un révolutionnaire ... Toutes ces interrogations qui tournent en boucle aboutissent toujours à la même réponse : « On verra bien ... va savoir ce qu'on découvrira dans deux heures ! ». On enfile sa tenue, généralement un pantalon et une chemise noire, sobre, pour devenir n'importe quoi et n'importe qui le temps de l'improvisation. Chacun a ses habitudes, son rituel. En ce qui me concerne, je tente toujours de mettre le même pantalon, un jogging noir dans lequel je me sens bien, il n'est ni trop étroit ni trop large et j'ai toujours le sentiment qu'il m'aidera à trouver l'inspiration. Superstition me direz-vous ? Sûrement, mais que voulez-vous quand on s'apprête à faire un saut dans l'inconnu, on se raccroche à ce qu'on peut, non ? La tenue prête, dans le sac ou sur soi, il est temps d'y aller ! On prend le tram, le vélo, la voiture ou simplement les pieds, qu'importe, ce qui est important c'est de ne pas arriver en retard, pour soi, pour les partenaires de scène, pour le public. On s'est donné rendez-vous une heure avant le spectacle mais chacun arrive avec plus ou moins de ponctualité. Quand on se retrouve sur le lieu, on s'embrasse, on se marre, les blagues fusent ! Certains prennent une petite bière, d'autres un simple jus de fruit. Que voulez-vous quand on s'apprête à faire un saut dans l'inconnu, on a bien le droit à un petit remontant pour se détendre non ? Le spectacle commence dans 45 minutes, hop, hop, hop, ça suffit la discutaille, il ne s'agirait pas de se ramollir avant même d'avoir débuté ! Tout le monde descend et que ça saute ! On va se mettre en jambes, s'échauffer la voix, étirer un peu ces corps qui grincent, devenir adaptables, vifs, entrer en connexion les uns aux autres, s'écouter, lâcher-prise !

On descend tous les escaliers ... c'est le premier contact avec la scène où l'on jouera ce soir ... elle est plutôt étroite et devant elle se dressent une cinquantaine de chaises vides qui, dans quelques dizaines de minutes, deviendront les reposes-fesses des spectateurs. En attendant, pas le temps de se laisser aller. On se met en cercle et pendant quelques minutes chacun se concentre, se connecte à son corps. On laisse les muscles se délier, on sent monter en nous cet ancrage irrémédiable à la scène et à l'instant. Moi, je débute toujours l'échauffement en fermant les yeux : coupure avec le monde et recentrage sur

soi, mouvement centripète avant celui centrifuge qui se produira dans quelques minutes. Je bouge doucement la nuque, d'abord d'avant en arrière puis de droite à gauche avant de faire de légers cercles en laissant bien tomber la mâchoire quand le menton se rapproche du torse. Je me concentre ensuite sur les épaules, je les fais tourner en ressentant la pesanteur de mes bras. J'arrive aux poignets puis aux doigts, je les tends, les détends et les laisse faire des mouvements étranges. Arrivé au niveau du bassin, je réitère les mouvements de bascule, d'avant en arrière, de droite à gauche, je le laisse ensuite vadrouiller comme bon lui semble. C'est au tour des genoux, je me prends pour un skieur qui fait la godille, j'active les suspensions ! J'échauffe enfin les chevilles comme si je m'apprêtais à jouer un match de tennis ; sport et théâtre même combat, il faut que le corps soit prêt. Une petite tension par-là, une petite tension par-ci, mais dans l'ensemble tout semble être opérationnel ! Je prends une grande inspiration, monte les bras au ciel puis les relâche d'un coup en les laissant s'immobiliser par eux-mêmes. Je renouvelle l'action trois fois. Ça y est, je peux ouvrir les yeux, je suis bien, présent dans mon corps, je peux me tourner vers mes partenaires du soir.

Quand tout le monde est sorti de son introspection, on se repositionne en cercle. Il reste vingt-cinq minutes avant le début du spectacle. On débute l'échauffement collectif par un jeu d'association de mots. Le premier improvisateur lance un mot sur lequel le second doit rebondir spontanément et ainsi de suite : chapeau, pointu, couteau, ustensile, cuisine, plat, saut, idiot ... et ça se poursuit, ça fuse, on laisse couler, la première inspiration est la bonne, sans jugement. On entre en relation, on établit les connexions, on se noue ensemble en *fil de faire* comme l'écrit Alain Damasio², pour faire groupe et corps. Les langues déliées et les esprits plus ouverts, on enchaîne avec un second exercice pour faire monter l'énergie, le *charafou*. Tel un samouraï, l'un arme et lance un katana imaginaire vers un partenaire en criant *cha*. Ce dernier réceptionne le coup, il arme à son tour en criant *ra* tandis que les deux personnes positionnées à droite et gauche le découpent à l'imaginaire en criant *fou*. La personne relance ensuite un *cha* vers un autre membre du cercle. On y va à fond, on hurle, on crie, on se libère, on assume pleinement le ridicule de la situation tout en restant concentré. Le rythme s'accélère jusqu'à ce que l'un des membres commette une erreur et l'assume avec le sourire. On monte collectivement en énergie en prenant conscience des uns et des autres car ce soir c'est tous ensemble que l'on va jouer. Pour poursuivre l'échauffement, l'un des partenaires propose l'exercice de la *machine*. Je me lance en premier et me place au centre de la scène en effectuant un mouvement répétitif, je me prends pour un piston, je m'accroupis puis me relève en imitant le bruit d'une fumée qui sortirait sous pression. L'un après l'autre, mes partenaires me rejoignent pour compléter la machine que j'ai initiée. On finit par être cinq sur scène et à ne faire plus qu'un. On s'amuse alors à accélérer puis à ralentir le rythme de notre

² Alain Damasio, « Hyphe ... ? », dans *Eloges des Mauvaises Herbes, ce que nous devons à la ZAD*, Paris, Les liens qui libèrent, 2020, p. 187.

machine ! Les spectateurs en devenir qui attendent l'ouverture des portes doivent sûrement entendre quelques échos cacophoniques, au moins ils sont prévenus, ce soir on va tout donner. Spectacle dans quinze minutes ... pour terminer l'échauffement, on opte pour un *clap impro*. Deux d'entre nous débute une scène et se figent dès qu'un autre improvisateur claque des mains. Ce dernier remplace alors l'un des deux comédiens en reprenant sa posture corporelle et lance une nouvelle scène au tac au tac ! Il faut que ça aille vite, dès qu'on sent une ouverture, bim, boum, ça fuse, on est deux astronautes dans une fusée et cinq secondes plus tard on se retrouve à incarner des bergers à la recherche d'une brebis égarée ! L'échauffement se termine et on entend à travers le rideau le public qui s'installe, les chaises vides trouvent leurs destinataires ... ça va commencer dans cinq minutes ... Pour nous, il est temps d'aller se placer dans la petite loge étroite qui jouxte la scène. Pour se donner du courage, on décide de faire notre petit rituel d'avant-spectacle. Je chuchote à mon partenaire de gauche: « Cite-moi cinq choses que tu pourrais faire avec une pierre toute ronde ! », il énumère sur le vif : « je pourrais en faire un chapeau un peu trop lourd ! » et tout le groupe clame en chœur « un ! » ; « je pourrais commencer à construire un pont ! » et tout le groupe reprend « Deux ! » ; « je pourrais en faire un escabeau pour attraper des céréales dans mon placard » « Trois ! » ; « je pourrais casser la pierre et faire plein de petits cailloux pour retrouver mon chemin ! » « Quatre ! » ; « je pourrais la poser par terre et dire que j'ai fait une œuvre de Land Art minimaliste ! » « Cinq ! » et le collectif reprend en chœur : « C'était cinq choses que tu pouvais faire avec une pierre toute ronde ». L'un après l'autre les membres relancent le protocole jusqu'à ce que tout le monde soit passé. On se retrouve alors dans le noir. Derniers instants avant l'entrée sur scène... le temps d'une dernière accolade d'encouragement. On se souhaite mutuellement beaucoup de plaisir et d'amusement. Je suis en tension, stressé mais content à l'idée de monter sur les planches avec ma troupe. Tout ce qu'on sait c'est que ce soir on va jouer ensemble une histoire improvisée de cinquante minutes. Les questions d'il y a deux heures ressurgissent alors : Qu'allons-nous jouer dans quelques minutes ? Une histoire dans un phare ? Une histoire d'amour ? Un récit d'aventure ? Une épopée grecque ? Et moi, sur scène, qui vais-je incarner ? Un aventurier ? Un amoureux ? Un capitaine ? Un banquier ? Un révolutionnaire ? Allez savoir... de toute façon je n'ai plus le temps de tergiverser. La musique vient de retentir, les lumières s'allument, mes partenaires sont déjà entrés sur scène, je suis le dernier... je me lance, un pied... puis l'autre. Le public applaudit, le spectacle commence ... on verra bien ce qu'on fera !

De la pratique à la recherche

Ma première rencontre avec le théâtre d'improvisation, c'était en septembre 2014. Je rentrais d'une année Erasmus, je n'avais jamais assisté à une représentation de théâtre d'improvisation et je n'avais à l'époque aucune pratique scénique particulière. A vrai dire, la première fois que j'ai mis les pieds dans un atelier d'improvisation théâtrale, c'était un peu par hasard, par simple curiosité. Un an auparavant, une amie avait découvert cette pratique en allant voir un des spectacles de la troupe de notre université et m'avait fait promettre d'essayer ensemble lorsque nous reviendrons de notre année à l'étranger. Chose promise chose due, je me retrouvais ainsi un soir de septembre 2014 sur les quais de Bordeaux à rejoindre l'atelier d'initiation accompagné de cette amie et d'un troisième compère qu'elle avait aussi réussi à convaincre. Les souvenirs sont un peu flous mais je me souviens avoir été jovialement interloqué par cette première expérience. Je m'étais retrouvé à faire des choses étranges, loufoques et ridicules sans me sentir jugé et en étant, au contraire, encouragé par la cheffe d'atelier enthousiaste et passionnée. Je me souviens notamment d'un exercice qui consistait à produire collectivement un monstre, chacun incarnant une partie de celui-ci. Une fois la bête en place, la cheffe d'atelier nous avait demandé de nous coordonner afin de lui montrer la façon dont se monstre se déplacer. C'est ainsi qu'au milieu des quais, devant un public inconnu, je me retrouvais à faire quelque chose de complètement ridicule. C'était une expérience étrange, à la fois perturbante et jouissive, où se mêlait un sentiment de gêne vis-à-vis du regard d'autrui et la fierté d'avoir réussi à dépasser mes appréhensions. Lors de ce premier atelier on ne fit que des exercices de ce type dont le seul objectif était de lâcher-prise et surtout d'éteindre cette petite voix intérieure qui nous disait que ce que l'on faisait était ridicule alors que paradoxalement on adorait ce que l'on était en train de faire. Conquis par cette première expérience, mes amis et moi avons donc décidé unanimement de poursuivre l'aventure et c'est lors de la seconde séance que j'ai joué ma toute première improvisation dont le thème était « *Les roues* ». La scène était chaotique, cacophonique, dingue, loufoque, remplie de jeux de mots... J'en sortais bouleversé, j'avais trouvé l'exercice terriblement difficile et en même temps totalement libérateur. A la fin de l'atelier j'étais jovialement abasourdi. Je sentais que j'avais fait un pas de côté existentiel³ et n'avait qu'une hâte, c'était de retenter l'expérience.

En débutant l'improvisation théâtrale se sont développées en mon for intérieur une fascination et une curiosité intellectuelle pour cette pratique particulière qui implique de se lancer sans filet dans une création au présent. Sur scène, point de plan ni de texte, tout paraît émerger ex-nihilo du jeu *in situ* des

³ Voir l'analyse de la philosophie de Maurice Merleau-Ponty - Chapitre 3.

comédiens et comédiennes. Jean-François de Raymond définit à ce propos l'improvisation « comme l'acte qui contracte dans l'instant ce qui s'étale habituellement entre la conception (ou la composition) et l'exécution ultérieure ; le délai entre les deux étant supprimé par l'immédiateté de cet acte. L'improvisation est une réponse mais aussi une pratique inventive immédiate où on cherche à atteindre un objectif par la mise en œuvre des seuls moyens alors disponibles. »⁴ De l'art de composer et d'exécuter dans le même temps, l'improvisateur devient un funambule de l'instant qui, à chaque improvisation, semble prendre le risque de la découverte et du renouveau. La scène vide et indéterminée se peuple en quelques minutes de personnages, d'intrigues et d'enjeux. Le public est émerveillé par la virtuosité des improvisateurs et des improvisatrices qui sans heurt font apparaître de façon fulgurante tout un petit monde. Lors de mes premiers spectacles en tant que spectateur, je me demandais : comment font-ils ? Comment arrivent-ils à construire dans l'instant une histoire sans aucune préparation ? Comment trouvent-ils les ressources pour rebondir les uns aux autres sans jamais se perdre et construire ensemble des improvisations qui se tiennent ?

Parallèlement, contrairement à l'idée commune présentant l'improvisation comme un imprévu ou un acte irréfléchi, mes premières expériences pratiques du théâtre d'improvisation m'amener à être confronté au paradoxe naïf que l'improvisation s'apprend. Si tout semble émerger dans l'instant, sans plan ni texte, de façon ex-nihilo, tout praticien sait qu'il est indispensable d'accumuler, à travers les ateliers et les spectacles, un certain savoir-faire. « Des standards, des grilles, des formes carrées, des alexandrins, et là-dessus, des heures de travail et de répétition : loin d'être une limite à l'improvisation, ce carcan en est la condition »⁵ comme l'évoque le sociologue Antoine Hennion. Si l'improvisateur entre dans cette magie du présent et devient, le temps d'un spectacle, funambule de l'instant, de la découverte et du renouveau, il n'en reste pas moins qu'il bâtit dans le temps une habitude à improviser en consolidant des compétences particulières. L'improvisation théâtrale relève ainsi, comme toute pratique artistique, d'une accumulation de savoir-faire, bagage indispensable à qui veut improviser dans les règles de l'art. « *N'improvise pas qui veut* » exprimait à ce propos l'une des comédiennes interrogées. Cette réalité confronte nécessairement le chercheur à ce paradoxe inhérent à toute pratique improvisée qu'exprime parfaitement l'anthropologue Denis Laborde en ces termes : « Nous croyons en l'improvisation comme manifestation d'une soudaine inspiration, en même temps que nous savons que n'improvise pas qui veut et que cela requiert une compétence. »⁶ Ce constat entraîne dans son sillage certaines questions : comment puis-je me former dans le temps à une pratique vouée à ne jamais être reproduite en tant que telle ? Quelles compétences sont nécessaires pour improviser ? Comment peut-

⁴ Jean-François De Raymond, *L'improvisation, Contribution à la philosophie de l'action*, Paris, Vrin, 1980, p. 14-15.

⁵ Antoine Hennion, « La mémoire et l'instant. Improvisation sur un thème de Denis Laborde », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 2010, vol.18.

⁶ Denis Laborde, « Enquête sur l'improvisation », dans *La Logique des situations*, Paris, Editions de l'EHESS, 1999, p. 266.

on transmettre une technicité dont l'objectif est un renouvellement perpétuel ? Voilà les questions auxquelles je me suis retrouvé confronté au fur et à mesure, d'autant plus que j'ai très rapidement endossé la posture de pédagogue ce qui m'obligea à réfléchir de façon pratique à ces problématiques et à essayer de saisir ce dont il était question lorsqu'il s'agissait d'apprendre et de faire apprendre à improviser.

Mon expérience m'a également fait prendre conscience très tôt de la méconnaissance générale de l'improvisation théâtrale. Alors que j'avais le sentiment que cette discipline était en pleine ébullition, je me suis rendu compte lorsque j'évoquais ma pratique qu'une grande majorité de personnes semblaient n'en n'avoir jamais ou peu entendu parler. Le théâtre d'improvisation paraissait être une pratique marginalisée, restant dans l'ombre du théâtre à texte classique. Le plus étonnant était de constater que cette méconnaissance n'était pas propre au grand public, mais qu'elle concernait également des personnes qui pratiquaient le théâtre depuis de nombreuses années. Pour nombre d'entre elles, l'improvisation n'était pas considérée comme une pratique en tant que telle et n'avait pour seul mérite d'être un bon exercice d'échauffement. L'idée de faire de l'improvisation une pratique scénique à part entière n'avait, selon elles, pas lieu d'être puisque le résultat scénique ne pouvait égaler un spectacle préparé et répété en amont. Le théâtre d'improvisation semblait ainsi souffrir d'un manque de reconnaissance de la part du grand public mais aussi des professionnels de la scène. De même, nous verrons dans le chapitre introductif que le théâtre d'improvisation, contrairement à d'autres disciplines artistiques improvisées telles que le jazz ou la danse, n'a finalement été que très peu étudié dans le milieu universitaire. Comme le relate, Jeanne Leep, cette méconnaissance a entraîné de façon générale une perspective dépréciative de la pratique : « En fait, le monde de l'improvisation théâtrale dans sa quasi-totalité a été relégué par la plupart des universitaires au rang d'échauffements, d'exercices de type charade ou de performances “de garages”. »⁷

Dans le champ artistique, l'usage du terme d'improvisation s'est d'ailleurs historiquement érigé en opposition avec le concept de composition qui, comme le résume le philosophe Jean-François de Raymond, comparativement à l'improvisation « offre l'avantage de pouvoir être travaillé et multiplié à l'identique pour une exécution inchangée en tout lieu »⁸. De façon intuitive, on accorde ainsi à la composition, la rigueur, la répétition et le travail, là où on accorde à l'improvisation, une spontanéité, une approximation et une incertitude. Au-delà du cadre artistique, il est également intéressant d'observer que le terme même d'improvisation porte dans le sens commun une connotation péjorative qui sous-entend une absence de préparation ou d'organisation. Par exemple, que ce soit lorsqu'on

⁷ [notre traduction] « In fact, much of the world of improvisational theatre has been relegated by some academics to the equivalent of warm up exercises, charade like games or « garage band » type performances » - Jeanne Leep, *Theatrical Improvisation : Short Form, Long Form, and Sketch-Based Impro*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 2.

⁸ J.-Fr. De Raymond, *L'improvisation, Contribution à la philosophie de l'action*, op. cit., p. 25.

qualifie un repas d'improvisé pour parler d'un repas préparé sur le pouce ou lorsqu'on qualifie une réunion d'improvisée pour évoquer une organisation de dernière minute. Dans chacun des cas, l'adjectif *improvisé* fait référence dans le langage courant à l'idée d'une non-préparation, de quelque-chose de bâclé, autrement dit d'un acte irréfléchi fait sur le moment sans réflexion ni organisation. Comme le précise Hervé Charton, l'usage du terme « est équivoque : s'inaugurant par un préfixe privatif im- dénotant un manque, l'objet de ce manque est la pré-vision, une faculté qui au temps des Lumières et de la consécration du pouvoir de la raison, est vertu cardinale »⁹. Sur le plan personnel, ces différents aspects rentraient en contradiction avec ce que nous étions en train d'expérimenter en tant qu'improvisateur. Là où l'usage courant renvoyait l'idée d'une non-préparation ou d'une préparation de dernière minute, j'entrevois au contraire dans mon quotidien d'improvisateur novice, une pratique extrêmement complexe impliquant une dynamique d'apprentissage de long terme et un rapport à l'instant scénique exigeant.

L'expérience pratique du théâtre d'improvisation faisait aussi germer l'intuition que l'improvisation débordait sur des questions plus vastes. Ce petit théâtre du spontané, qui devenait au fur et à mesure des années une activité centrale pour moi, me confrontait à l'expérience qu'en réalité l'improvisation, si elle se consolidait comme une pratique artistique particulière, était dans le même temps une activité banale et quotidienne. Chaque fois que je me retrouvais face à des situations stéréotypiques telles qu'acheter une baguette à la boulangerie ou poser une question à une professeure en classe, j'avais l'étrange sentiment que ce n'était plus tant le monde qui allait vers ma pratique artistique mais l'inverse et que je me retrouvais au milieu de saynètes dont nous étions tous des acteurs et des actrices, avec ses cadres, ses formes, ses canevas... Cette question de l'improvisation s'ancrait aussi dans chacune de mes conversations ordinaires. J'étais surpris de réaliser à quel point toute conversation ordinaire était toujours des petits miracles d'improvisation où, sans jamais savoir totalement ce que l'on va dire, on s'exprime *sans réfléchir*, on parle spontanément et on construit ensemble un dialogue dans la fluidité qui caractérise les interactions quotidiennes. Le caractère improvisé se retrouvait aussi à des échelles beaucoup plus globales, celle des organisations, des États, des institutions, des groupes sociaux et finalement dans toutes les formes sociales qui émergent, bougent et changent dans le temps, qui même soumises à des logiques de planification font toujours face aux contingences et à l'imprévu. Venant des sciences politiques, la pratique de l'improvisation me touchait aussi pour des considérations plus globales et structurelles, celles de nos modes d'organisation et de nos structures sociales.

Ces différentes réflexions, allant d'enjeux propres à la pratique du théâtre d'improvisation à des enjeux débordant du cadre artistique, nous ont conduit à entreprendre ce travail de recherche. Pour répondre à

⁹ Hervé Charton, *Alain Knapp et la liberté dans l'improvisation théâtrale*, Paris, Editions Classiques Garnier, p. 14.

ces différents questionnements, il nous semblait important d'appréhender notre pratique d'un point de vue extérieur, en observant, décrivant et analysant la pratique *telle qu'elle se fait* et en prenant comme objet d'étude à la fois l'exercice scénique et le travail d'atelier afin d'appréhender le caractère spontané de la pratique et le processus d'apprentissage sous-jacent. Cette volonté, comme nous le décrirons de façon plus détaillée dans le chapitre introductif, nous a amené à adopter une posture d'inspiration ethnométhodologique et conversationnaliste en nous appuyant principalement sur des enquêtes de terrain et des données audiovisuelles. Nous avons également privilégié une approche interdisciplinaire en n'hésitant pas à nous appuyer sur des écrits provenant de domaines variés, allant de l'anthropologie à la linguistique, de la philosophie à la sociologie. Nous avons ainsi cherché à entreprendre une analyse globale du théâtre d'improvisation et nous espérons qu'elle ouvrira des portes plus larges dont le lecteur pourra se saisir. Nous espérons que ce travail de thèse aura aussi le mérite d'attirer la curiosité et de mettre en lumière une pratique artistique souvent méconnue et incomprise.

Annonce du plan

A travers le chapitre introductif, il s'agira dans un premier temps de délimiter précisément notre objet d'étude. Dans cette perspective, nous effectuerons un travail de contextualisation qui visera à situer précisément le théâtre d'improvisation dans ses caractéristiques historiques et sociales et à comprendre les racines esthétiques, pédagogiques et artistiques qui ont participé à son autonomisation. Cela nous permettra de saisir par la suite, avec plus de profondeur, les enjeux pédagogiques et scéniques contemporains que nous analyserons en prenant appui sur l'activité *telle qu'elle se fait*. Nous focaliserons également notre attention sur l'approche méthodologique et empirique adoptée en développant plus précisément les objectifs de notre recherche, le socle théorique et disciplinaire, le travail d'enquête ainsi que la constitution des différents corpus sur lesquels nous nous sommes appuyé.

Après avoir défini clairement notre objet d'étude et la méthodologie adoptée, nous nous intéresserons concrètement à la pratique scénique du théâtre d'improvisation. Les chapitres 1 et 2 seront ainsi consacrés au spectacle d'improvisation théâtrale, autrement dit à la *performance publique*. Le chapitre 1 visera à définir et à appréhender dans une certaine globalité le cadre théâtral improvisé dans sa spécificité et ses différentes manifestations. Il s'agira d'analyser les différents éléments constitutifs de la performance théâtrale improvisée tout en relevant ses particularités. A travers les entretiens menés, nous détaillerons également les différents rapports à l'activité scénique qu'entretiennent les différents protagonistes présents lors d'un spectacle, de l'improvisateur au spectateur en passant par le régisseur. Nous reviendrons ensuite sur le concept central de format afin de décrire les différents types de

spectacle d'improvisation théâtrale et d'entrevoir la pratique dans sa richesse scénique et son caractère protéiforme. En nous appuyant principalement sur des données audiovisuelles, nous plongerons, au cours du chapitre 2, au cœur de l'activité scénique en nous intéressant à ce qui fait la magie de l'improvisation théâtrale, à savoir la capacité à créer une pièce ou une saynète dans le temps même de l'action sans n'avoir préparé ni dialogue, ni personnage, ni intrigue en amont. Nous nous intéresserons donc à la façon dont, à travers l'interaction scénique, les improvisateurs et improvisatrices négocient de façon *in situ* un cadre dramatique leur permettant de mettre en place une histoire cohérente. Nous décrirons les éléments constitutifs du cadre dramatique et les ressources multimodales (gestes, déplacements, corps, parole) mises en jeu par les comédiens et comédiennes sur scène. Nous focaliserons également notre attention sur l'émergence séquentielle d'une improvisation théâtrale en portant notre regard sur le jeu de négociation et de collaboration qui s'inaugure sur scène entre les différents participants. Il s'agira d'analyser la machinerie sociale et collective mise en jeu dans le temps même de l'action scénique et d'étudier la façon dont le cadre dramatique se cristallise au fur et à mesure des répliques, gestes, postures et déplacements engagés par les protagonistes. Nous reviendrons, en dernier lieu, sur la nature du cadre dramatique afin d'entrevoir celui-ci sous le prisme de la contrainte et de la ressource.

Ce travail de description et d'analyse empirique de la performance improvisée, nous conduira à entrevoir de façon sous-jacente la dimension technique du théâtre d'improvisation. Au cours des chapitres 3 et 4, nous nous intéresserons ainsi plus précisément au travail d'atelier, c'est-à-dire, aux dynamiques de répétition et de préparation propres à la pratique improvisée. Le chapitre 3 sera dans un premier temps consacré à étudier le rapport de l'improvisation théâtrale à la notion de technique, en nous appuyant à la fois sur les travaux anthropologiques et philosophiques de Marcel Mauss et de Maurice Merleau-Ponty. Nous nous intéresserons dans un deuxième temps aux dynamiques d'apprentissage et à la transmission d'une certaine technique pour improviser en focalisant notre attention sur l'atelier d'improvisation théâtrale. A partir de nos différents terrains d'enquête, nous analyserons ce cadre interactionnel en présentant les différents types d'atelier, les différents rôles ainsi que ses différentes phases caractéristiques. Ce travail ethnographique nous permettra de saisir la façon dont une pratique de l'éphémère et du spontané se constitue et se transmet. Dans cette perspective, il s'agira dans le dernier chapitre de nous intéresser aux *retours*, moments d'échanges post-exercice visant à discuter de la phase pratique. En nous intéressant spécifiquement à ce phénomène interactionnel, nous analyserons les modalités évaluatives, instructives et définitionnelles mises en jeu au cours du travail d'atelier. On s'intéressera alors à la mise en place séquentielle des retours et aux enjeux pédagogiques sous-jacents. L'analyse *in situ* des modalités évaluatives et instructives nous permettra

dès lors de saisir avec plus de précision ce qu'implique le fait d'*apprendre à improviser* à la fois dans la perspective locale de l'exercice et dans la cristallisation générale de la pratique.

CHAPITRE INTRODUCTIF : APPROCHER LE THEATRE D'IMPROVISATION

I — CONTEXTUALISATION HISTORIQUE : EMERGENCE ET AUTONOMISATION D'UNE PRATIQUE ARTISTIQUE SINGULIERE

1. Origines de l'improvisation théâtrale

a) De L'antiquité au XIXème siècle, l'improvisation dans les arts scéniques, âge d'or et décadence

Si le théâtre d'improvisation, comme il se pratique aujourd'hui en Occident, est une discipline théâtrale récente qui n'apparaît réellement qu'à partir de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, il faut cependant reconnaître que l'improvisation traverse en réalité l'histoire du théâtre depuis son commencement. Dès l'antiquité, le philosophe grec Aristote évoque la façon dont l'improvisation est intrinsèquement liée à la naissance de la poésie et de la tragédie : « Puisque nous avons une tendance naturelle à l'imitation, à la mélodie et au rythme (car il est évident que les mètres font partie des rythmes), ceux qui au départ avaient les meilleures dispositions naturelles à cet égard firent peu à peu des progrès et donnèrent naissance à la poésie à partir de leurs improvisations. »¹⁰ De façon plus générale, comme le souligne le comédien et improvisateur Christophe Tournier, « il est difficile d'imaginer avant Gutenberg¹¹ et l'invention de l'imprimerie, à travers la tradition orale, des représentations théâtrales qui n'aient pas une part d'improvisation »¹². Avant le XVIII^{ème} siècle, l'improvisation semble ainsi faire partie intégrante des pratiques scéniques occidentales et l'on peut également observer, dans l'histoire des arts performatifs, plusieurs formes scéniques où elle est mise en jeu volontairement. Durant l'antiquité, cette dynamique est particulièrement visible à travers l'*Attelane* romaine représentant une forme de théâtre improvisé apparue au IV^{ème} siècle av. JC dans la ville campanienne d'Attella. Lors des représentations, les comédiens, traditionnellement masqués, étaient amenés à incarner des personnages typiques tels que Dossennus le bossu rusé, Bucco le bavard, Maccus l'imbécile ou encore Sannio le pitre, en improvisant sur un thème général de courtes saynètes burlesques et obscènes. Au Moyen-âge, à travers les ménestrels, fous, acrobates et mimes de cour, l'improvisation est tout aussi présente dans les différentes activités scéniques. L'habileté à improviser est alors reconnue et fait partie intégrante de

¹⁰ Aristote, *La Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 7.

¹¹ L'invention des premières machines à imprimer remonte à 1450 avec la création de la première presse mécanique à caractère alphabétique mobile métallique par Johannes Gutenberg.

¹² Christophe Tournier, *Manuel d'improvisation théâtrale*, Paris, Édition de l'eau vive, 2004, p. 181.

la virtuosité artistique recherchée à cette époque. Durant la Renaissance, l'improvisation est aussi mise à l'honneur avec la création en 1528 de la *commedia dell'arte* aussi appelée *commedia all'improvviso*, théâtre populaire italien prenant racine dans l'*Attelane* romaine. Lors de ces représentations, les comédiens et comédiennes improvisent à l'intérieur de « canevas (nous dirions scénarios aujourd'hui) s'inspirant volontiers de l'actualité sociale, avec des personnages immuables (*tipi fissi*), masqués pour la plupart »¹³. Comme le laisse entendre Evariste Gherardi en 1664, le comédien italien de la *commedia* occupe dans ce cadre un statut particulier : « C'est cette nécessité de jouer sur-le-champ qui fait qu'on a tant de peine à remplacer un bon comédien italien lorsque malheureusement il vient à manquer. Il n'y a personne qui ne puisse apprendre par cœur et réciter sur le théâtre ce qu'il aura appris ; mais il faut tout autre chose pour le comédien italien. Qui dit bon comédien italien dit 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 qui il se trouve sur le théâtre : c'est-à-dire qu'il marie si bien ses paroles et ses actions avec celles de son camarade qu'il entre sur le champ dans tout le jeu et dans tous les mouvements que l'autre lui demande, d'une manière à faire croire qu'ils étaient déjà concertés. »¹⁴

Ces différentes formes artistiques révèlent de façon plus générale une dynamique où improvisation et composition n'entraient pas en dichotomie frontale. Selon Hervé Charton, « cela revient à souligner des occurrences particulières, des épiphénomènes, d'une conception et d'une pratique des arts performatifs dans leur globalité, en Occident, qui ne distinguait pas particulièrement ce qui provenait d'une préméditation ou ce qui était improvisé – qui en tout cas n'attribuait pas à l'un plus d'importance qu'à l'autre »¹⁵. Ainsi, avant le XVIII^{ème} siècle, l'improvisation est une composante primordiale des arts performatifs dans leur ensemble. Elle est non seulement autorisée mais aussi attendue et souhaitée. « Dans toutes ces formes artistiques d'avant la modernité, qui apparaissent autour d'occasions particulières, de fêtes, de carnivals, qui doivent apporter avant tout le rire, l'admiration pour le talent de l'interprète et le divertissement, l'improvisation va de soi ; elle est liée à la nécessité de se couler dans l'événement et répondre à un public qui ne se prive pas pour intervenir ; il n'y a pas d'auteur identifié, les textes, ou plutôt les sujets, sont enseignés de bouche à oreille. »¹⁶

Cette conception des arts performatifs, caractérisée par une perméabilité acceptée entre composition et improvisation, a cependant connu un coup d'arrêt à partir du XVIII^{ème} siècle. Comme le note Domenico Pietropaolo, « l'improvisation fut systématiquement attaquée sur des fronts divers, autant pour des

¹³Michèle Clavillier, Danielle Dechefdelaville, *Commedia dell'arte : le jeu masqué*, Paris, Presses universitaires de Grenoble, 1994, p. 9.

¹⁴Maurice Sand, *Masques et bouffons : comédie italienne. Tome 1*, Paris, Editions Michel Lévy Frères, 1859, pp. 39-40.

¹⁵H. Charton, *Alain Knapp et la liberté dans l'improvisation théâtrale, op. cit.*, p. 29.

¹⁶*Ibid.*

raisons esthétiques qu'idéologiques »¹⁷. Sur le plan idéologique, l'émergence du capitalisme contemporain amène dans son sillage les notions de propriété intellectuelle et de droit d'auteur impliquant une marchandisation de l'art. Ces concepts réifient la place de l'auteur au sein du système artistique et participent à marginaliser la place de l'improvisation. Sur le plan esthétique, la redécouverte d'Aristote et de sa *Poétique* prolonge ce mouvement en relayant l'improvisation à un statut non-artistique. En effet, si pour ce dernier l'improvisation a participé activement au développement des arts et est même à l'origine de la naissance de la poésie et de la tragédie, elle ne peut être considérée comme de l'art en tant que tel. La relecture de l'œuvre d'Aristote par les théoriciens de l'art de la Renaissance amène ces derniers à reprendre tacitement ou explicitement cette idée sans la remettre en cause. Ces bouleversements idéologiques et esthétiques entraînent alors d'importantes réformes dans le milieu théâtral français et européen visant à « objectiver le spectacle scénique, à le rendre indépendant du spectateur, à créer l'illusion théâtrale en effaçant les marques de la théâtralité et à réduire le théâtre à la représentation d'une action, c'est à dire au drame [...] un peu partout en Europe, c'est le moment où en référence explicite à la philosophie des Lumières, se consomme une double rupture avec le théâtre populaire, au nom de la dignité de l'auteur d'un côté, et de l'autre avec un théâtre musical et codifié, au nom du naturel »¹⁸. Comme l'indique Florence Dupont, le théâtre occidental se cristallise autour de la centralité du texte théâtral qui s'illustre notamment avec le tournant opéré par la *commedia dell'arte* au cours du XVIII^{ème} siècle. Face à une prétendue vulgarité des personnages, un vent de réforme vient souffler sur la *commedia dell'arte* sous l'impulsion de Carlo Goldoni. Selon lui : « Ses masques stéréotypés et ses canevas joués à l'impromptu sur la base d'un répertoire sclérosé de phrases guindées ou, à l'opposé, truffées de vulgarités, véhiculent des situations invraisemblables. Certes, au théâtre, le public devrait s'amuser, d'où le succès de la *commedia dell'arte*, mais l'auditoire devrait également être confronté à des situations vraisemblables, au contenu moral et éducatif. C'est pourquoi un auteur, sans négliger la tradition littéraire, devrait s'inspirer du monde, qui souvent fournit les sujets les plus intéressants. »¹⁹ Carlo Goldoni préconise, en ce sens, une moralisation du jeu théâtral et évince progressivement les parties improvisées, suscitant l'indignation de certains défenseurs de la *commedia dell'arte*. Au-delà des enjeux moraux et esthétiques, Florence Dupont évoque aussi la volonté de Goldoni de se faire reconnaître en tant qu'auteur comme l'une des raisons de cette transformation : « Pour devenir un auteur à part entière, Goldoni avait besoin que les comédiens, cessant d'improviser à partir de canevas, récitent son texte. »²⁰

¹⁷ [notre traduction] : « improvisation was systematically attacked on various fronts for aesthetic as well as for ideological reasons » - Domenico Pietropaolo, « Improvisation in the Arts », dans *Improvisation in the arts of the Middle Ages and Renaissance*, Medievale Institute Publications, 2003, p. 2.

¹⁸ Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007, pp. 86-87.

¹⁹ Giuseppina Santagostino, « Carlo Goldoni et sa double réforme », *Jeu*, 1994, no. 70, p. 11.

²⁰ F. Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, *op.cit.*, p. 88.

A cause de ces différents bouleversements idéologiques et esthétiques, l'improvisation perd peu à peu ses lettres de noblesse « jusqu'à son interdiction pure et simple dans certains pays d'Europe »²¹. L'improvisation est en effet interdite en Angleterre, à la suite de la promulgation du *Theatre Acts* en 1843²² qui établit la nécessité pour toute pièce ayant vocation à être jouée d'être approuvée par la Chambre du Lord Chamberlain, un département de la maison royale britannique. Jusqu'en 1968, chaque pièce peut ainsi faire l'objet de contrôle visant à s'assurer que le scénario approuvé a été bien respecté. Dans ce contexte, l'improvisation, qui présuppose une impossibilité de contrôle par le gouvernement britannique, fut explicitement interdite. Lors de ces premières années en Angleterre, Keith Johnstone, un des pères de l'improvisation théâtrale contemporaine que nous retrouverons par la suite, fut ainsi obligé de présenter ses improvisations sous forme d'ateliers ouverts et non de spectacles afin de respecter le cadre légal établi. Tout au long du XVIII^{ème}, XIX^{ème} et une partie du XX^{ème} siècle, pour les raisons idéologiques, politiques et esthétiques présentées, « l'improvisation des acteurs est repoussée du centre de la scène vers les coulisses, dans les entraînements des acteurs ou pendant la répétition »²³. Reléguée au rang d'exercice, l'improvisation est mise hors de la scène publique.

b) Renaissance de l'improvisation au théâtre : un outil de formation de l'acteur

Au sein du monde théâtral, il faut attendre la fin du XIX^{ème} siècle pour voir un regain d'intérêt pour l'improvisation. Ce renouveau prend principalement sa source dans le théâtre russe, à travers la figure majeure de Stanislavski (1863-1938), comédien, metteur en scène et professeur d'art dramatique russe. Ce dernier réinvestit l'improvisation en tant qu'outil primordial pour la formation dramatique de l'acteur. En 1889, afin de mettre en scène *La Mouette* d'Anton Tchekhov, Stanislavski préconise l'improvisation comme mode de découverte du texte, donnant une impulsion nouvelle au statut du comédien. L'improvisation ne devient cependant centrale dans son travail qu'à partir de 1911 suite à la création du *Premier Studio* au théâtre d'Art de Moscou. Lors de ses ateliers, il demande à ses comédiens et comédiennes de s'emparer pleinement des rôles en dehors des séances de répétition afin de développer un rapport intime, réel et spontané avec les personnages. A travers un ensemble d'exercices à la fois physiques, émotionnels et intellectuels, Stanislavski met en place un enseignement fondé avant tout sur la mémoire affective et le vécu des acteurs. Il ouvre la voie à « une conception de l'acteur qui ne soit pas simplement l'interprète d'un texte mais aussi le créateur d'un rôle »²⁴, accordant ainsi un

²¹ H. Charton, *Alain Knapp et la liberté dans l'improvisation théâtrale*, op. cit., p. 33.

²² Le *Theatre Act* prolonge le travail d'ores et déjà engagé dès 1737, qui avait déjà établi un droit de regard de la chambre du Lord Chamberlain sur les créations théâtrales.

²³ H. Charton, *Alain Knapp et la liberté dans l'improvisation théâtrale*, op. cit., p. 33.

²⁴ *Ibid*, p. 34.

pouvoir d'action et de transformation au comédien vis-à-vis de l'œuvre écrite. Ce travail de l'acteur, à travers les laboratoires et studios d'acteurs, lancera une voie dans laquelle s'engageront par la suite bien d'autres grands noms du théâtre contemporain occidental tels que Jerzy Grotowski, Anatoli Vassilev, Mikhaïl Chekhov, ou encore Vsevolod Meyerhold.

Ce regain d'intérêt pour l'improvisation se diffuse également dans le théâtre français du début du XX^{ème} siècle. En opposition aux deux courants théâtraux parisiens de cette époque, à savoir le théâtre classique de la Comédie Française et le théâtre naturaliste porté par André Antoine, Jacques Copeau (1879-1949) cherche à libérer la puissance théâtrale et créatrice à travers le texte et le corps du comédien. Explorant la façon d'atteindre une certaine vérité du jeu scénique, Copeau, influencé et soutenu par sa femme Susanne Bing, porte un intérêt grandissant pour l'improvisation. Il écrit à ce propos en 1916 tout l'intérêt de redécouvrir la portée de l'improvisation telle qu'elle fut pratiquée par le passé afin de l'appliquer à aux considérations contemporaines de son époque : « Nous devons étudier l'histoire et le développement de l'improvisation, les manières, les méthodes et particularités des acteurs qui la pratiquèrent. Mais notre objectif est de créer une nouvelle comédie improvisée basée sur des sujets des personnages contemporains. »²⁵ En 1921 à Paris, Jacques Copeau et Susanne Bing ouvrent l'École du Vieux-Colombier qui offre la possibilité d'étudier l'improvisation à travers le masque et le mime. L'École fait une part belle à l'enseignement de la spontanéité et de l'inventivité à travers de multiples exercices. À la suite de la fermeture de l'établissement en 1924, Jacques Copeau poursuit son intérêt pour l'improvisation en créant *les Copiaus* avec notamment Jean Villard, Jean Dasté, Susanne Bing ou encore Léon Chancel.

Prenant appui à la fois sur la *commedia dell'arte*, le théâtre Nô et l'improvisation, *les Copiaus* cherchent, en travaillant des rôles dans la durée, à développer des personnages typiques représentant leur époque²⁶. S'inspirant de la *commedia* originelle, chaque représentation s'adapte aux préoccupations du public et se caractérise par des improvisations à canevas. Cet engouement pour l'improvisation est largement partagé par un élève et ami de Copeau, Charles Dullin (1885-1949), qui exprime lors d'une conférence au Collège de France en 1923 son émerveillement pour ce théâtre « qui existait en soi, qui se passait de préparation, qui jaillissait où que nous nous trouvions et transformait la cagna la plus misérable en grotte de féerie »²⁷ allant jusqu'à dire que l'improvisation lui semble être « la méthode la plus logique, la plus sûre et la plus rapide pour former des acteurs au jeu souple, varié et intelligent »²⁸. Dans son

²⁵C. Tournier, *Manuel d'improvisation théâtrale*, op. cit., p. 188.

²⁶Au fur et à mesure des expérimentations scéniques plusieurs personnages récurrents se sont ainsi cristallisés tels que Sébastien Congrè, Célestine, Lord Quick ou encore Oscar Knie.

²⁷Charles Dullin, « Conférence prononcée au Collège de France le 25 mai 1923, au Théâtre de la Chimère le 28 mai », *La Revue Hebdomadaire*, 1923, pp. 294 -303.

²⁸ *Ibid.*

ouvrage *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, il décrit l'improvisation comme une méthode primordiale pour éveiller l'acteur à l'écoute, à la sensorialité et à l'observation : « Combien d'acteurs savent « écouter » ? C'est au moins aussi important que de savoir parler. Les exercices d'impro vont ouvrir les yeux de cet élève sur une des lois fondamentales de notre art dont la méconnaissance est à la base de toutes ces gaucheries ; ressentir avant de chercher à exprimer, “regarder” et “voir” avant de décrire ce qu'on a vu, “écouter” et “entendre” avant de répondre à un interlocuteur. »²⁹ Il considère ainsi l'improvisation comme un outil fondamental permettant d'ouvrir le théâtre à la modernité : « Les disciplines collectives qu'impose le travail “d'improvisation” en même temps que la culture individuelle sont d'excellents moyens pour préparer l'instrument favorable à l'éclosion d'un mouvement théâtral moderne. »³⁰

Aux États-Unis, le travail de Richard Boleslavsky (1889-1937) et Maria Ouspenskaya (1876-1949), tous deux originaires de Russie et influencés par Stanislavski, Jacques Copeau, Susanne Bing ou encore Michel Saint-Denis, amène aussi une nouvelle considération pour l'improvisation en tant qu'outil de formation dramatique. S'appuyant principalement sur le travail de Stanislavski, ils mettent largement en avant l'improvisation au sein du *Laboratory Theatre* que Boleslavsky dirigera jusque 1929. Par la suite, Ouspenskaya ouvre sa propre école, prolongeant les études de Stanislavski et développant par la même occasion sa *Méthode* qui influencera un autre grand nom du théâtre américain du XX^{ème} siècle, Lee Strasberg (1901-1982). Ce dernier, après avoir étudié le jeu scénique et la dramaturgie au sein du *Laboratory Theatre*, rejoint en 1949 *l'Actor's Studio* créé par Elia Kazan deux ans auparavant à New-York. Strasberg y développe une approche où l'improvisation joue un rôle central dans la construction et l'expression des personnages. Il préconise à ses élèves de délaisser dans un premier temps le texte afin de développer, à travers des saynètes improvisées, un rapport intime et intérieur aux personnages. Cette école connaîtra au cours du XX^{ème} siècle une importante renommée, attirant nombre d'acteurs, d'actrices, de comédiens et de comédiennes cherchant à développer leur créativité.

Si, à travers ces différentes figures du XX^{ème} siècle, l'improvisation redevient un élément d'exploration incontournable auquel on reconnaît une vitalité et un jaillissement bénéfiques pour travailler le jeu des comédiens, elle ne dépasse cependant pas (ou très rarement) le stade des répétitions et des coulisses. En ce sens, l'improvisation est définie comme un outil pertinent à la fois pour construire un personnage en vue d'une représentation fixée et pour former les acteurs afin qu'ils puissent être plus disponibles aux textes et aux personnages à venir. En d'autres termes, l'improvisation est cantonnée à l'exploration en tant qu'exercice et reste dans l'ombre des représentations publiques. Ainsi, comme le fait justement

²⁹ Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Librairie Théâtrale, 1991, p. 130.

³⁰ *Ibid.*

remarquer Hervé Charton, « il faut reconnaître que leur influence dans le développement de l'improvisation théâtrale comme genre spécifique, apparu dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle et popularisé mondialement depuis, est sans doute plus souterraine qu'explicite »³¹. Afin de saisir l'émergence et l'autonomisation du théâtre d'improvisation en tant que pratique spécifique, il nous faut nous tourner vers d'autres figures ne provenant – paradoxalement - pas nécessairement du milieu théâtral.

2. **Autonomisation du théâtre d'improvisation contemporain : une histoire à plusieurs branches**

a) **Chicago et les premières impulsions du théâtre d'improvisation contemporain**

Tout au long de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, apparaît sur le sol américain et plus particulièrement à Chicago, une pratique théâtrale laissant libre cours à l'improvisation comme pratique scénique. Non plus considérée comme seul outil de formation de l'acteur, l'improvisation retrouve progressivement la scène et un public. Cette approche est impulsée dans un premier temps par Viola Spolin (1906-1994), considérée aujourd'hui comme l'une des figures fondatrices du théâtre d'improvisation contemporain. Au cours de sa formation de travailleuse sociale dans les années 1920, Viola Spolin découvre à travers l'enseignement de Neva Boyd à l'École de Formation Récréative, la puissance du jeu théâtral en tant qu'outil de développement social et intellectuel pour les enfants : « Pour elle [Neva Boyd], le jeu théâtral était un instrument pour le développement de citoyens sainement socialisés et équilibrés – c'était une méthode éducative qui offrait des potentialités bien plus importantes que les vertus thérapeutiques mises en avant jusqu'alors. »³² Le travail de Neva Boyd avec des enfants immigrés basé sur des exercices artistiques tirés de diverses cultures américaines et européennes (danses folkloriques, jeux traditionnels et autres formes) a représenté une source d'inspiration fondamentale pour Viola Spolin dans sa volonté de développer une approche du théâtre fondée sur le jeu, la spontanéité et la coordination collective. Comme le résume Hervé Charton, Viola Spolin perçoit d'abord l'improvisation comme un instrument « de développement personnel, un moyen d'atteindre à la plus grande libération des forces créatrices de chacun, hors de l'autoritarisme et des mécanismes de jugement destructeurs de la vie quotidienne »³³. Dès ses débuts, elle insiste ainsi sur la notion de joueur

³¹ H. Charton, *Alain Knapp et la liberté dans l'improvisation théâtrale*, op. cit., p. 35.

³²[notre traduction] : « For her, play was instrumental in developing well-adjusted and socialized citizens – it was a methodology for education that offered far more than the previously perceived health benefits » - Charna Halpern, Peter Gwinn, *Group Improvisation : The manual of ensemble improv games*, Colorado Springs, Meriwether Pub, 2003, p.23.

³³H. Charton, *Alain Knapp et la liberté dans l'improvisation théâtrale*, op. cit., p. 35.

plutôt que sur celle d'acteur afin de mettre en avant le caractère ludique de l'improvisation.

Après sa rencontre avec Neva Boyd, Viola Spolin continue de se former aux arts dramatiques à travers l'école DePaul puis *The Group Theater* de Lee Strasberg. Elle poursuit parallèlement son activité sociale et théâtrale auprès d'orphelinats et d'écoles de jeunes filles travailleuses. Recommandée par Neva Boyd, Viola Spolin devient en 1939 la superviseuse dramatique de la Work Progress Administration (WPA) à Chicago. Au sein de la Hull House, elle travaille principalement avec des enfants des quartiers pauvres et des immigrés venant d'arriver sur le territoire américain. Ce public spécifique influence largement son approche tournée avant tout vers un jeu théâtral improvisé non verbal et non psychologique dont l'objectif est de favoriser l'intégration des personnes immigrées. Malgré les différences de culture, d'âge et de langue, ces ateliers sont une véritable réussite. Dès 1939, à la Hull House de Chicago, Viola Spolin organise avec des enfants et adultes amateurs, des spectacles d'improvisation théâtrale prenant appui sur les suggestions du public. L'improvisation devient alors non seulement un outil social mais aussi une pratique scénique à part entière. Afin de poursuivre ses explorations, elle fonde en 1946 à Hollywood, la *Young Actors Company* où elle développe un programme théâtral pour les enfants en se focalisant sur la spontanéité et le jeu collectif à travers ses *theater games*. Elle publie en 1963, *Improvisation for the Theater*, un ouvrage reprenant l'ensemble de son travail qui exercera par la suite une influence importante sur le théâtre d'improvisation contemporain.

Si Viola Spolin a largement participé aux premières impulsions, l'apparition d'une véritable pratique du théâtre d'improvisation comme forme artistique à part entière doit cependant beaucoup à son fils, Paul Sills (1927-2008). Au cours de ses études à l'Université de Chicago, celui-ci se fait remarquer pour son travail de mise en scène au sein de l'*University Theatre Group*, du *Tonight at 8:30* puis du *Playwrights' Theatre Club* qu'il fonde en 1953. Il y rencontre un certain David Shepherd, ancien étudiant de Columbia en Histoire de l'art qui aspire à renouer avec le théâtre populaire et satirique de la *commedia dell'arte* en s'inspirant du théâtre de Bertolt Brecht. Comme David Shepherd, Paul Sills perçoit dans le théâtre brechtien un théâtre réflexif capable de changer son public en mettant en scène les conditions politiques d'existence. Loin du théâtre subjectiviste et émotionnel de Stanislavski, le théâtre brechtien vise en effet à éveiller les consciences sans passer par le registre émotionnel. A travers différents procédés de *distanciation* (l'adresse directe au spectateur ; le jeu des acteurs depuis le public ; la référence directe à des problématiques sociales ; la mise en avant de la machinerie théâtrale visant à brouiller l'identification fidèle attachant l'acteur au personnage), Brecht cherche à perturber la passivité traditionnelle du spectateur et à rompre le pacte tacite de l'illusion théâtrale traditionnellement établie. L'approche de l'improvisation développée par Paul Sills grâce à sa mère semble ainsi offrir un véritable

terrain d'exploration répondant à ces aspirations artistiques et politiques.

En 1955, Sills et Shepherd s'associent pour fonder *The Compass Players*, reprenant le nom du bar situé derrière l'Université de Chicago dans lequel ils jouent au cours de leur première année. Accompagnés de Mike Nichols, Elaine May, Alan Arkin ou encore Barbara Harris, les *Compass Players* vont se former pendant plusieurs mois, sous la direction de Viola Spolin, à la pratique de l'improvisation. Lors des premières apparitions devant public, ils présentent des spectacles dont une première partie est consacrée à des formes improvisées à partir de scénarios généralement engagés et écrits par les différents membres de la troupe et une seconde partie consacrée, elle, à de pures improvisations à partir des *theater games* de Spolin. Cette dernière partie, particulièrement attendue des spectateurs, deviendra rapidement le clou du spectacle. Comme l'exprime Amy Seham dans son ouvrage consacré aux premières heures de l'improvisation américaine, cette première troupe annonce cependant trois tendances divergentes qui alimenteront par la suite les différents protagonistes du théâtre d'improvisation américain : « Spolin était dévouée à l'improvisation en tant qu'outil d'émancipation spirituelle et psychologique. Shepherd souhaitait lui un théâtre en tant que communauté politique ayant pour objectif de lutter contre les oppressions de classes à travers une interaction dialogique entre les acteurs et les *vraies gens*. Stills, quant à lui, était intéressé à la fois par les problématiques spirituelles et politiques, à partir du moment où l'improvisation produise de l'*art* authentique. »³⁴

Ces dissensions provoquent au sein de la troupe des tensions internes « entre une méthode de travail centrée sur le processus et une nécessité économique qui met l'accent sur le produit spectaculaire »³⁵. Plusieurs protagonistes souhaitent privilégier la dimension comique de l'improvisation aux dépens de sa dimension politique afin de répondre à une demande commerciale. Ces contradictions entraînent logiquement la dissolution de la troupe en 1957. D'un côté, Mike Nichols et Elaine May partent à St Louis ouvrir un nouveau *Compass* avec l'accord initial de Shepherd. Travaillant avec un certain Del Close (que nous présenterons ci-dessous), ils développent une approche de l'improvisation basée principalement sur sa facette comique et divertissante, perspective qui déplait fortement à Shepherd. De l'autre côté, Paul Sills, accompagné du producteur Bernie Sahlins et de Howard Alk, fonde en 1959 *The Second City*. L'improvisation y reste relativement contenue et minimisée, Sahlins n'envisageant pas que l'improvisation libre puisse faire l'objet d'un spectacle à part entière. Ils poursuivent ainsi les perspectives engagées lors de l'expérience *Compass* en conservant la formule initiale, une forme de

³⁴[notre traduction] « Spolin was devoted to improvisation's spiritual and psychological release of human potential. Shepherd wanted a political community theatre that would fight class oppression through dialogic interaction between actors and « real people ». Stills was interested in both the spiritual and the political, as long as improv also produced authentic « at » » - Amy E. Seham, *Whose improv is it anyway ? Beyond Second City*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 6.

³⁵H. Charton, *Alain Knapp et la liberté dans l'improvisation théâtrale*, op. cit., p. 37.

proto-improvisation longue basée sur des scénarios visant la satire sociale et politique suivie de sketches improvisés prenant appui sur les suggestions du public.

Ces sketches de fin de spectacle servent souvent de base pour penser les futurs scénarios longs, les personnages rencontrant un vif succès auprès du public étant généralement rejoués dans les parties principales des spectacles. Comme le note Kevin Lerat³⁶ dans son mémoire consacré à l'improvisation théâtrale, *Second City* reprend de façon plus ou moins consciente les codes de la *commedia* en usant de personnages reconnaissables et récurrents tels que le *blond all-american*, le juif étrange, le vagabond portoricain de Alan Arkin ou encore le *Madman* de Severn Darden. Ces personnages sont cependant moins basés sur des archétypes que sur des typologies sociales et n'utilisent pas la puissance évocatrice et symbolique du masque. *Second City* connaît rapidement un grand succès et deviendra une institution majeure de l'improvisation théâtrale américain. Devant cette renommée grandissante, la compagnie ouvre au milieu des années 1980, un centre de formation dramatique dédié à la pratique de l'improvisation. Cependant, comme le soulignent Anthony Frost et Ralph Yarrow³⁷, l'institution est aussi victime de son succès en attirant de jeunes comédiens et comédiennes cherchant avant tout à développer leur créativité pour lancer leur carrière à la télévision ou au cinéma et moins intéressé(e)s par l'improvisation théâtrale en tant que telle.

L'expérience *The Second City* n'exploite cependant qu'à la marge la pratique de l'improvisation libre. Les scènes librement improvisées n'interviennent qu'en fin de spectacle mais ne constituent pas le cœur de la performance. C'est véritablement sous l'impulsion de Del Close, autre figure majeure de l'improvisation américaine, que se développe une approche libérée de l'improvisation. Comme l'indique Amy Seham : « Les fondateurs de la seconde vague étaient déterminés à rendre la spontanéité et la communauté synonymes de succès en vendant le processus lui-même en tant que produit. »³⁸ Le parcours de Del Close débute avec la création du *Compass* de St Louis puis celui de New-York. Il rejoint par la suite, pour une courte période, *The Second City* en tant qu'acteur et metteur en scène mais se trouve rapidement frustré par les structures de jeu proposées. Les saynètes improvisées sont, selon lui, trop courtes et ne laissent pas de temps pour développer de véritables histoires. Son expérience à *Second City* s'arrête brutalement, non pas tant pour des questions artistiques que pour des raisons humaines. Il est en effet évincé de l'institution en étant accusé d'avoir abusé de substances illicites.

³⁶ Kevin Lerat, *L'improvisation théâtrale perspectives historiques*, Mémoire de Master, Université Catholique de Louvain, Louvain, 2017.

³⁷ Anthony Frost, Ralph Yarrow, *Improvisation in drama, theatre and performance. History, practice, theory*, 3e éd., Londres, Palgrave MacMillan, 2016, p. 47.

³⁸ [notre traduction] « Second-wave founders were determined to make spontaneity and community synonymous with success by selling the process itself as product »- A.E. Seham, *Whose improv is it anyway ? Beyond Second City*, op. cit., p. 1.

Marginalisé de l'improvisation à Chicago, Del Close part à San Francisco pour rejoindre *The Committee*, groupe d'improvisation fondé en 1963 par Alan et Jessica Myerson, tous deux anciens élèves de *Second City*. Il y devient par la suite directeur artistique et développe une approche de l'improvisation spécifique à travers la création du *Harold*, format d'improvisation mythique. Comme l'indiquent Halpern, Close et Johnstone, Del Close à travers *The Committee* « développe une façon de mêler des scènes, des jeux, des monologues, des chansons et tous types de techniques performatives [...]. Ils ont trouvé une des formes d'improvisation pure les plus sophistiquées et gratifiantes jamais développées. »³⁹ A travers le *Harold*, Del Close développe un format d'improvisation long qui ne suppose plus une succession de sketches n'ayant rien à avoir les uns avec les autres mais qui privilégie la mise en place d'une histoire cohérente. Au fur et à mesure du travail de Del Close et sous l'influence de Charna Halpern, le *Harold* se précise et se codifie. Ce format est généralement joué par un groupe de six ou sept improvisateurs et improvisatrices (parfois le groupe peut être élargi). Le spectacle démarre toujours par un échange avec le public à la fin duquel les comédiens retiennent une des suggestions thématiques proposées. Cette suggestion est ensuite travaillée à travers un jeu (association d'idées, courts monologues, chansons) visant à l'explorer et à faire apparaître collectivement des thématiques plus profondes. À la suite de ce jeu, trois duos d'improvisateurs et/ou d'improvisatrices effectuent trois scènes n'étant pas liées narrativement. Cette première séquence se clôture généralement par une improvisation collective. La structure (Scène 1 duo 1 ; Scène 2 duo 2 ; Scène 3 duo 3 ; improvisation collective) est répétée ensuite à deux reprises, les scènes des différents duos se poursuivant avec le souci de créer au fur et à mesure des liens entre elles. Une improvisation collective finale vient clôturer le spectacle en mettant en lien l'ensemble des improvisations effectuées. Le *Harold* reprend ainsi la structure théâtrale classique en trois actes et, à la différence de saynètes courtes développées à l'origine de *The Second City*, met en avant « l'habileté [...] à créer des liens entre un ensemble d'éléments hétérogènes, et à justifier tous les événements antérieurs »⁴⁰. La blague et le gag, souvent recherchés dans les saynètes courtes, sont ici mis de côté afin de privilégier la capacité des improvisateurs à construire collectivement, dans le temps de l'action, une histoire cohérente autour d'une thématique particulière. Ce format de jeu deviendra la vitrine de la philosophie de Del Close. Lors des *ImprovOlympic* de 1983, événement créé à l'origine par David Shepherd et Charna Halpern visant à créer des rencontres scéniques entre différentes troupes d'improvisation théâtrale, le *Harold* deviendra l'un des formats majeurs et connaîtra une renommée grandissante. Fort de ces différents succès, Del Close reviendra par la suite à *The Second City* pour en devenir de 1973 à 1981 le directeur

³⁹[notre traduction] «they developed a way to intertwine scenes, games, monologues, songs and all manner of performance techniques [...]. They came up with one of the most sophisticated, rewarding forms of pur improv ever developed » - Charna Halpern, Del Close, Kim Johnson, *Truth in comedy : the manual for improvisation*, Colorado Springs, Meriwether Pub, 1994, p. 7.

⁴⁰H. Charton, *Alain Knapp et la liberté dans l'improvisation théâtrale*, op. cit., p. 41.

artistique. Considéré comme une figure majeure du théâtre d'improvisation contemporain et parfois entouré d'un certain mysticisme, il formera de nombreux étudiants et ne cessera tout au long de sa vie de se consacrer à la diffusion et à l'exploration du théâtre d'improvisation.

A travers ces différentes figures, Viola Spolin, Paul Sills, David Shepherd, Del Close, Charna Halpern, se cristallise, tout au long de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, un Théâtre d'improvisation qui se définit comme une discipline scénique spécifique et autonome du théâtre traditionnel. Comme l'indique Hervé Charton, l'émergence du théâtre d'improvisation sur le sol américain à cette époque relève d'« une volonté politique de libérer les masses, incarnées à plusieurs moments par l'initiateur David Shepherd, mais partout vite supplanté d'une part par la recherche, très New Age, d'une libération d'abord individuelle, presque mystique et très certainement paradoxale, à travers l'exercice de la spontanéité et l'appartenance à un groupe, d'autre part par la nécessité de survivre économiquement dans une économie de marché – ce qui s'exprime par une codification des règles de l'improvisation, l'établissement de critères d'efficacité face au public [...] et une recherche de consensus »⁴¹.

b) Keith Johnstone de l'Angleterre au Canada.

Le théâtre d'improvisation tel qu'on le connaît aujourd'hui doit aussi beaucoup à une autre figure importante, Keith Johnstone. Sans connaître manifestement le travail de Spolin et Stills sur le sol américain, Johnstone va développer d'abord en Angleterre puis au Canada une approche novatrice de l'improvisation et participer activement à son autonomisation en tant que pratique scénique spécifique. Né le 21 février 1933 à Brixham en Angleterre, Keith Johnstone, avant de devenir homme de théâtre, est professeur de littérature et de dessin. Il enseigne à partir du début des années 1950 à Battersea, zone ouvrière de Londres, où lui est assignée une classe d'enfants de 8 à 10 ans considérés comme particulièrement difficiles. Au cours de ses années d'enseignement, Johnstone développe une pédagogie particulière s'opposant aux pédagogies conventionnelles qu'il considère comme bridant l'imagination, la créativité et la potentialité des élèves. Fortement influencé par son ancien professeur Anthony Stirling, Johnstone met en place une méthode qui se base non sur le résultat mais sur le processus grâce à un ensemble de jeux et de résolutions de problèmes replaçant l'élève dans un positionnement actif et créatif. Le succès de sa méthode renforce Johnstone dans sa critique de l'enseignement classique.

Sa rencontre avec le monde théâtral ne se fait que sur le tard, lorsqu'en 1955 il assiste à la première en Angleterre de *En attendant Godot*, mise en scène par Peter Hall au *Criterion Theatre* de Londres. La

⁴¹ *Ibid.*, p. 42.

confrontation avec la pièce de Beckett amène Johnstone à repenser la façon dont le théâtre peut engager le public et lui redonner une place centrale dans l'acte créatif. À la suite de cette découverte, il s'intéresse à l'écriture dramatique et au monde théâtral dans son ensemble. Après avoir gagné un prix d'écriture, il intègre en 1956, le *Royal Court Theater* dirigé par Georges Devine. Ce dernier, ancien élève de Michel St-Denis en France, souhaite créer un théâtre d'écriture contemporaine dans la lignée de l'enseignement de Jacques Copeau et mettre en place un lieu de rencontre entre auteurs renommés et auteurs en devenir. Dans ce contexte, Keith Johnstone est engagé dans un premier temps en tant que lecteur de pièces. Chaque semaine il doit lire jusqu'à une cinquantaine de pièces afin de donner un avis sur la qualité de ces différents travaux. Il devient rapidement directeur du comité de lecture et metteur en scène lors des *Sunday Night productions without décor*, événement visant à produire des pièces risquées avec un « droit à l'erreur ». L'expérience théâtrale de Keith Johnstone prend cependant un véritable tournant avec la création en 1958, du *Writer's group* sous l'impulsion de Devine. Ce qui devait être à la base un simple groupe de discussion entre auteurs et metteurs en scène se transforme rapidement en un groupe d'exploration de la pratique théâtrale. À l'initiative de Johnstone, le groupe met en place une dynamique de non-discussion préconisant que toutes les idées doivent, avant d'être discutées par la parole, être jouées et montrées sur le plateau. Au cours de ces ateliers, ils explorent largement l'improvisation à travers les exercices d'Étienne Decroux, de Stanislavski ou de Devine lui-même qui encadre plusieurs ateliers de masque dans la lignée de Michel Saint-Denis et Jacques Copeau. Dans cette continuité, George Devine fonde en 1963, le *Royal Court Theater Studio* visant à réunir des artistes professionnels afin d'explorer de façon encore plus approfondie la nature de l'improvisation dans son aspect comique et scénique (c'est-à-dire devant public). Fort de son expérience de metteur en scène et de dramaturge, Keith Johnstone est en charge des cours de « compétences narratives » et deviendra par la suite le directeur du Studio. Comme le note Theresa Robbins Dudeck⁴² dans sa biographie de Keith Johnstone, les trois années du Studio représentent un véritable laboratoire au cours duquel il va pouvoir pleinement développer et expérimenter sa vision de l'improvisation théâtrale et l'ensemble de ses principes pédagogiques. La classe de « compétences narratives » se divise rapidement en deux, d'un côté la classe « spontanéité » et de l'autre la classe « status »⁴³. Au cours de ces ateliers, Keith Johnstone demande aux comédiens et comédiennes d'une part de s'amuser et d'explorer et d'autre part de chercher à jouer et à intégrer le public. Ces deux perspectives deviendront par la suite deux piliers fondamentaux de sa pédagogie. Il met par ailleurs un point d'honneur à développer une approche basée sur la spontanéité, la prise de risque et l'imagination, rompant avec la pédagogie théâtrale traditionnelle. Selon lui l'improvisateur est avant tout un « acteur-auteur puisqu'il produit en même temps que sa prestation scénique, un texte nécessaire à l'incarnation d'un personnage ainsi qu'au

⁴² Theresa Robbins Dideck, *Keith Johnstone. A critical biography*, London, Methuen, 2013.

⁴³ Voir Chapitre 3.

développement d'une situation pour aboutir enfin - si possible - à la construction d'une histoire »⁴⁴. On remarquera que ces différentes préoccupations théâtrales se trouvent en pleine continuité avec les premières expériences réalisées en milieu scolaire au début des années 50 et la critique adressée à une pédagogie conventionnelle. Johnstone prolonge finalement cette perspective critique à la formation de l'acteur.

Malgré la fermeture du *Studio* en 1965 à la suite de problèmes financiers, Johnstone continue de donner des cours de façon plus informelle à cinq de ses improvisateurs et improvisatrices favoris. Avec ce groupe et afin d'éviter la censure en vigueur⁴⁵ interdisant l'improvisation, Keith Johnstone organise des cours publics dans l'objectif de mettre en scène le travail accompli. Ces cours deviennent en réalité de véritables spectacles hebdomadaires où Johnstone et ses acolytes se produisent et explorent l'improvisation en public. Devant le succès rencontré, ils créent en 1966 le *Theater Machine*, troupe de théâtre d'improvisation qui jouera pendant plus de quinze ans en Angleterre et à l'international. Afin de contourner la censure (qui sera abolie en 1968), le *Theater Machine* joue d'abord dans des collèges et des universités de Grande-Bretagne avant de se produire sur les scènes théâtrales londoniennes. Les spectacles se caractérisent par une succession d'improvisations plus ou moins longues généralement dirigées par Keith Johnstone, qui « se tenait sur le bord de la scène et intervenait régulièrement afin de donner des directions, obligeait les acteurs à mettre leurs personnages en difficulté ou à avancer l'histoire »⁴⁶. Lors de ces représentations, Johnstone endosse aussi le rôle de maître de cérémonie, il accueille le public, effectue les transitions entre les improvisations et présente les différents jeux auxquels les improvisateurs vont se livrer. Invité en 1967 à l'Exposition Internationale de Montréal, le *Theatre Machine* connaît une renommée grandissante et organise dans la foulée, avec l'aide du British Council, une tournée dans toute l'Europe (Allemagne, Autriche, Suisse, Danemark, Croatie, Belgique, Yougoslavie) proposant des spectacles improvisés principalement accés sur la corporalité et le masque afin de pallier le déficit linguistique.

Parallèlement à cette expérience scénique, Keith Johnstone continue son activité de formateur d'improvisation à la *Royal Academy of Dramatic Art* de 1966 à 1971. Recherchant une vie moins nomade et un salaire plus stable, il accepte l'offre de l'Université de Calgary en 1972 lui proposant un poste de professeur de théâtre d'abord pour deux ans puis de façon permanente. Johnstone quitte le *Theater Machine* (qui continuera de tourner pendant encore plus de dix ans) et déménage au Canada où il reste jusqu'à sa retraite en 1995. Durant cette période, il poursuit son exploration du théâtre

⁴⁴ Keith Johnstone, *Impro, improvisation & théâtre*, Paris, Les éditions iPanema, 2013, p. 9.

⁴⁵ Voir le *Theatre Act* que nous avons évoqué précédemment.

⁴⁶ H. Charton, *Alain Knapp et la liberté dans l'improvisation théâtrale*, op. cit., p. 45.

d'improvisation et développe son propre format d'improvisation, le *TheaterSport*, à travers le *Loose Moose Theater* qu'il fonde en 1976. Inspiré par les matchs de catch, Keith Johnstone invente un format d'improvisation compétitif où deux équipes s'affrontent au cours de jeux/défis qu'elles se lancent chacune leur tour : par exemple, jouer la meilleure scène en mime ou en vers ; jouer une scène sans utiliser la lettre p ; exécuter une scène à partir d'une musique etc. Le spectacle est aussi animé par un maître de cérémonie chargé d'accueillir le public, d'expliquer les différentes règles et de gérer le déroulement du format et des juges (improvisateurs généralement issus de la troupe) chargés d'attribuer des points aux différentes équipes et joueurs et de pénaliser les différentes fautes de jeu (par exemple si la scène devient ennuyeuse ou encore trop vulgaire). L'équipe gagnante clôture traditionnellement le spectacle par une quinzaine de minutes d'improvisation libre. Ce format de jeu a pour objectif à la fois de former les improvisateurs et les improvisatrices, de les faire progresser (à travers le rôle des juges) et de rendre l'improvisation théâtrale aussi attractive qu'un événement sportif en reprenant au catch le côté spectaculaire et sur-joué permettant de prendre de la distance par rapport à l'aspect proprement compétitif. Ce format fera véritablement la renommée du *Loose Moose Theatre* et de Keith Johnstone à l'international. De nombreux *Improv Group* ainsi que des ligues de *Theatersports* émergent par la suite au Canada, aux États-Unis et en Europe reprenant et développant le format du *Theatersports*. Keith Johnstone ne cessera d'inventer des formats d'improvisation encore extrêmement influents sur la scène théâtrale improvisée actuelle tels que le Gorilla, le Micetro ou encore Life Game. En 1979, Keith Johnstone publie *Improv : Improvisation and the Theatre* qui reprend ses années d'exploration et de recherche sur l'improvisation théâtrale et qui deviendra rapidement un ouvrage de référence pour les praticiens et praticiennes du théâtre d'improvisation. A travers ses formats, ses ouvrages et surtout ses années d'enseignement pédagogique, Keith Johnstone est aujourd'hui considéré comme une figure majeure du théâtre d'improvisation, à tel point qu'il est parfois surnommé le "gourou de l'improvisation". Son parcours, parallèle au développement de l'improvisation théâtrale aux États-Unis, a largement participé au processus d'autonomisation de cette discipline, en percevant l'improvisation comme une pratique scénique spécifique nécessitant une pédagogie particulière en dehors du théâtre traditionnel.

c) L'improvisation québécoise, la LNI et le match d'improvisation.

Marqué par une montée nationaliste et une recherche identitaire, le début des années 70 représente un tournant fondamental pour le théâtre québécois. Durant cette période, une véritable effervescence artistique fleurit à travers « la prolifération de groupes dont la composition, les modes de production et les productions elles-mêmes entraînaient la diversification et le renouvellement des formes

dramatiques et théâtrales »⁴⁷. Nommés *créations collectives* ces groupes théâtraux sont contestataires et révolutionnaires. Ils s'appuient volontairement sur la pratique de l'improvisation afin de proposer un « théâtre né du sentiment global des choses, souvent dépourvu de texte permanent, inscrit dans un espace-temps limité, usant de moyens matériels réduits, et qui s'inspire volontiers de Brecht et de dimensions sociologiques »⁴⁸. Le Grand Cirque Ordinaire, créé en 1969 par Paule Baillargeon, Jocelyn Bérubé, Raymond Cloutier, Suzanne Garceau, Claude Laroche et Guy Tauvette, est une des figures représentatives de cette mouvance. La compagnie propose un théâtre alternatif faisant la part belle à l'expérimentation improvisée, que ce soit comme processus d'écriture (par exemple avec *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?* (1969-1971) ou comme pratique scénique⁴⁹ (avec notamment *La Stépette impossible*).

Dans ce contexte d'effervescence artistique et d'expérimentation, naît en 1972 le théâtre expérimental de Montréal grâce à l'association du metteur en scène et dramaturge Jean-Pierre Ronfard, de la comédienne Pol Pelletier et du comédien Robert Gravel (1944-1996). Dans un grenier du Vieux-Montréal, « le trio infernal se livre à d'étranges exercices, déstabilisants et exploratoires, visant à développer une autre façon de faire, une autre façon de vivre le théâtre »⁵⁰. Souhaitant rompre avec les conventions théâtrales traditionnelles, sous l'impulsion de Robert Gravel, l'improvisation devient un terrain de jeu privilégié. Au cours de ces années d'expérimentation, porté par la volonté de créer un spectacle populaire accessible à tous, ce dernier imagine avec l'aide d'Yvon Leduc un format novateur calqué sur les règles et l'atmosphère du Hockey sur glace. Proposant un format se rapprochant étrangement du *Theatersports* (qui sera créé par Keith Johnstone un an après), le match d'improvisation⁵¹ propose à deux équipes de s'affronter au cours de courtes saynètes encadrées par un corps arbitral veillant au bon respect des règles établies. A la fin de chaque improvisation, ce ne sont ici pas des juges qui adressent les points mais le public qui vote en faveur de l'équipe ayant effectué la meilleure improvisation. Reprenant le cérémoniel du match du hockey, les joueurs se rencontrent au sein d'une patinoire, affublés de chandails de hockey et chantant leurs hymnes décalés en début de rencontre.

Sous la houlette du théâtre Expérimental de Montréal, est organisé le 21 octobre 1977 le premier match d'improvisation théâtrale. Comme l'évoque Jean-Claude Coulbois : « Quatre représentations sont prévues au départ ; l'engouement suscité par l'entreprise auprès des spectateurs et des comédiens est tel

⁴⁷Lorraine Hébert, « Pour une définition de la création collective. », *Jeu*, 1977, no. 6, p. 38.

⁴⁸*Ibid.*, p. 42.

⁴⁹L'improvisation en scène reste cependant très marginale.

⁵⁰Jean-Claude Coulbois, « Robert Gravel : au cœur de sa vie, l'étrangeté du monde », *Liberté*, 2012, vol.53, no. 4, p. 86.

⁵¹Pour une description plus détaillée du match d'improvisation se référer au Chapitre 2.

que cette première “saison” comptera finalement 17 “matches d'impro” qui opposeront notamment les étudiants des écoles de théâtre ainsi que certaines troupes et compagnies de théâtre comme le Grand Cirque Ordinaire et la Manufacture. »⁵² Devant ce succès fulgurant, Robert Gravel fonde dans la foulée la LNI, Ligue Nationale d'improvisation et organise l'année suivante avec Yvon Leduc et Anne-Marie Laprade « une véritable saison, calquée sur le modèle de la Ligue Nationale de Hockey (équipes fixes, calendrier, éliminatoires) »⁵³. La LNI devient rapidement une compagnie autonome dédiée exclusivement à la représentation de spectacles improvisés et connaît un succès fulgurant notamment grâce à la diffusion télévisuelle des *Soirées de l'impro* sur Radio-Québec à partir de 1982. De nombreuses ligues d'improvisation commencent dès lors à émerger aux quatre coins du Québec et le match d'improvisation se diffuse plus largement dans le monde francophone.

En octobre 1980, Robert Gravel, son frère Jean-Pierre et Yvon Leduc effectuent un premier voyage en France, en Belgique et en Suisse afin de rencontrer divers directeurs de théâtre pour vendre leur spectacle. Seules quelques salles françaises (Théâtre de la Commune à Aubervilliers ; théâtre d'Avignon et principalement des centres culturels) acceptent le projet des comédiens canadiens. Pierre Lavoie et Paul Lefebvre expliquent dans un article consacré à cette première tournée de la LNI en France : « Le risque était double : d'une part, pour les hôtes qui ont dû déboursier environ 3000\$ par représentation et qui ignoraient la réaction éventuelle de leur public — lorsqu'ils en connaissaient la composition —, et d'autre part, pour les comédiens qui devaient affronter des publics peu habitués à ce qu'on leur présente des spectacles expérimentaux — au surplus étrangers —, public mouvant, populaire et parfois indiscipliné. »⁵⁴ Malgré ces risques, une tournée est organisée du 20 avril au 27 mai 1981 dans six villes françaises : Mérignac, Marseille, Avignon, Poitiers, Aubervilliers et Villeneuve-d'Ascq, avec vingt-deux comédiens et comédiennes de la LNI. A raison de cinq soirs par semaine, ils vont démontrer tout leur brio au public français. Cette tournée est aussi l'occasion de rencontrer des improvisateurs et improvisatrices français et de faire connaître l'improvisation québécoise aux professionnels français du monde du spectacle. Des ateliers préparatoires gratuits et animés principalement par Robert Gravel, Yvan Ponton, Francine Ruel et Claude Laroche, sont organisés pour familiariser les comédiens et comédiennes français à l'improvisation. À Aubervilliers par exemple, six équipes francophones participent aux spectacles avec la LNI dont Alain Knapp et ses élèves. Certains spectacles sont ainsi adaptés afin de mettre en place des matchs entre équipes françaises et équipe de la LNI. Pierre Lavoie et Paul Lefebvre évoquent à ce propos certaines difficultés humaines et artistiques auxquelles ont dû faire face Robert Gravel et ses amis : « Les principaux problèmes en rapport au jeu

⁵² Alexandre Cadieux, *L'improvisation dans la création collective québécoise*, Mémoire de Master, Université du Québec à Montréal, 2009, p. 57.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Pierre Lavoie, Paul Lefebvre, « La L.N.I. vs le bleu-blanc-rouge. », *Jeu*, 1981, no. 20, p. 92.

semblaient venir d'une utilisation de l'improvisation comme processus de travail et non comme produit. D'où une difficulté à s'extérioriser et à installer des personnages, les comédiens ayant souvent des problèmes à improviser autre chose qu'eux-mêmes et à écouter ce que les autres joueurs apportaient afin de bâtir un jeu collectif dynamique. »⁵⁵ De façon générale, la tournée de la LNI reste cependant un grand succès tant auprès du public et de la presse que des comédiens et comédiennes français rencontrés. La tournée française et notamment son étape à Paris, donne au match d'improvisation et à la LNI une renommée internationale. Suite à cette tournée, la LNI est invitée au théâtre de Liège, au B.I.T.E.F. (Festival international de théâtre de Belgrade) en ex-Yougoslavie, en Italie, au *Riverside Studio* à Londres ou encore au *Café La Mamma* à New York. Elle devient une institution majeure du théâtre d'improvisation francophone. Joué désormais dans plus de trente pays, le match d'improvisation a activement participé à l'autonomisation du théâtre d'improvisation en tant que pratique spécifique. Comme on peut le lire sur le site de la LNI : « Au cours des dix dernières années seulement, la LNI a visité la Belgique, le Congo, la France, Haïti, l'Italie, le Luxembourg, la Norvège, le Maroc, le Pérou, la Roumanie et la Suisse. Le Match d'impro est également joué en Argentine, en Australie, au Brésil, au Chili, en Colombie, en Équateur, aux États-Unis, en Guadeloupe, au Mexique, au Portugal, en Tunisie et en Uruguay. »⁵⁶

d) Alain Knapp, l'improvisateur oublié.

Afin de clôturer ce parcours historique, il nous paraît essentiel d'évoquer le travail d'Alain Knapp et du théâtre création en Europe. Généralement oubliée des différents travaux académiques, la figure d'Alain Knapp a été réintroduite dans l'histoire contemporaine du théâtre d'improvisation à travers la thèse d'Hervé Charton⁵⁷ consacrée en grande partie au travail et à la vie artistique de ce dernier. Comme il l'exprime, « ce qui n'apparaît ici [dans les différents courants explicités ci-dessus], c'est qu'alors que Second City en était déjà à sa dixième année de fonctionnement, que Keith Johnstone et le Theater Machine parcouraient l'Europe depuis une poignée d'années avec leurs spectacles d'improvisation, un groupe d'acteurs suisses, mené par un acteur et metteur en scène ambitieux et visionnaire [Alain Knapp], commencèrent à expérimenter sur les outils de créateurs de l'acteur, les fondements du théâtre, et l'improvisation »⁵⁸. Si le travail d'Alain Knapp et de son groupe est tombé « dans un relatif oubli »⁵⁹, il est cependant important d'entrevoir la façon dont une forme de théâtre d'improvisation a aussi pris

⁵⁵*Ibid*, p. 99.

⁵⁶Texte consultable dans la rubrique « Mission et historique » du site internet de la LNI, <http://www.lni.ca/theatre-de-la-lni/mission-et-historique>, consulté le 12 mars 2021.

⁵⁷H. Charton, *Alain Knapp et la liberté dans l'improvisation théâtrale*, op. cit.

⁵⁸*Ibid*, p. 50.

⁵⁹*Ibid*.

forme dans les années 60 dans le monde francophone européen.

Né en avril 1936 à Mulhouse, Alain Knapp passe son enfance à Neuchâtel en Suisse. Passionné par le théâtre très jeune, il est brimé par des parents « hostiles aux ambitions artistiques que leur fils fait apparaître très tôt »⁶⁰. Cependant, grâce à sa grand-mère qui lui finance en secret des cours de théâtre, le jeune Alain Knapp découvre la pratique théâtrale chez Blanche Derval à Lausanne faisant « tous les samedis le trajet de Neuchâtel à Lausanne à vélo, soixante-dix kilomètres à l'aller, soixante-dix kilomètres au retour qui lui affermissent les mollets et la nécessité de monter sur scène »⁶¹. La vision théâtrale qu'il développe est aussi fortement marquée par la revue *Théâtre Populaire* lancée par Robert Voisin en 1953. Touché par le travail du *Berliner Ensemble* et les mises en scène de Bertold Brecht, Knapp découvre à travers cette revue une vision engagée et contestataire qui s'oppose au théâtre bourgeois de l'époque « dont les caractéristiques sont d'être cher, de sélectionner son public par l'argent et d'être petitement psychologique et d'ignorer tout du tragique de l'Histoire »⁶². Cette perspective ne cessera de l'accompagner tout au long de sa carrière.

En 1956, Alain Knapp quitte la Suisse et emménage à Paris où il s'inscrit au théâtre-Ecole de Marigny dirigé par André Voisin où « il se retrouve ainsi directement projeté au cœur de l'héritage de Copeau, de Dullin, de la décentralisation, des Comédiens-Routiers ; il s'en imprègne d'un esprit de troupe, de labeur et d'artisanat »⁶³. Marqué par l'enseignement d'André Voisin et d'Yvonne Berger (pionnière de la Danse Libre), Knapp effectue ses premières approches de l'improvisation en expérimentant un droit à l'exploration de formes théâtrales et artistiques nouvelles. Après trois ans au théâtre Marigny, il fait quelques expériences rapides, d'abord chez Roland Petit en tant que danseur puis chez Jean Dasté à Saint-Etienne en tant que comédien. Pendant sa période française, l'influence de Brecht est grandissante. Il découvre alors un véritable maître à penser admirant « la perfection de la mise en scène, le jeu des acteurs intégralement intelligible et pertinent, la beauté et la simplicité des spectacles »⁶⁴.

De retour en Suisse, Knapp se retrouve rapidement attaché au Centre Dramatique Romand fondé et dirigé par Charles Apothéloz. Ce dernier, souhaitant faire face au théâtre bourgeois, invite Benno Besson à mettre en scène pour la première fois en français la pièce de Brecht *Saint-Jeanne des Abattoirs*. Alain Knapp qui accompagne l'ensemble du projet en tant qu'assistant du metteur en scène se découvre une véritable passion pour la mise en scène. Quelques mois plus tard, il est invité par Golovtchiner à

⁶⁰*Ibid*, p. 58.

⁶¹*Ibid*, p. 61.

⁶²*Ibid*, p. 59.

⁶³*Ibid*, p. 62.

⁶⁴*Ibid*, p. 66.

mettre en scène *Les Coréens* de Michel Vinaver pour le théâtre Universitaire de Lausanne. La pièce est saluée par la critique et le public. Fort de ce succès, il poursuit par la suite son activité de metteur en scène en présentant notamment des pièces de Brecht telles que *L'exception et la règle*, *La Noce chez les petits bourgeois* ou encore *Les Fusils de la mère Carar*. Cette expérience avec le théâtre Universitaire de Lausanne est aussi un laboratoire d'exploration. Alain Knapp y voit « une opportunité de développer son propre langage scénique et de former les acteurs en conséquence »⁶⁵. Il s'engage ainsi dans les prémices d'une réflexion portant sur la formation de l'acteur. Au cours de ses ateliers, il développe une remise en cause de la centralité du texte afin d'explorer la façon dont l'acteur peut devenir un créateur à part entière. En ce sens, il écrit dès 1967 : « Au départ l'auteur n'est-il pas une limite à l'imagination ? Ne vaut-il pas mieux d'abord, replacer le jeu libre de toute contrainte, de tout préalable, au centre de la scène ? L'obsession du texte n'est-elle pas devenue une sorte d'obstacle à l'invention créatrice de l'acteur ? »⁶⁶ Ces différentes réflexions sur le jeu de l'acteur seront par la suite amplement approfondies avec le théâtre-Création qu'il fonde en 1968.

Ce projet prend racines au sein du Centre Dramatique Romand à travers l'*Atelier de Vidy* qu'il dirige de 1967 à 1968. Accompagné par une dizaine de comédiens, Knapp souhaite explorer « dans quelle mesure, l'acteur s'il improvise, peut arriver à un niveau où il côtoie une forme d'écriture spontanée »⁶⁷. Il développe une approche de l'improvisation qui ne se veut pas en contradiction avec des régimes d'écriture. Au contraire, « si l'Atelier est un laboratoire d'acteurs, qui a pour vocation de rechercher les moyens d'accomplir l'interprétation la plus pure, la plus personnelle et la plus riche d'un rôle, il souhaite y parvenir en développant chez l'acteur non ses simples capacités d'expression et d'imagination, mais aussi ses facultés d'écriture »⁶⁸. Tout comme chez Keith Johnstone, Knapp, à travers ses ateliers, tente d'ouvrir la voie à une pédagogie théâtrale en opposition à la formation classique. Malgré un certain engouement pour cet atelier, celui-ci est fermé par Apothéloz pour des raisons financières et politiques, ce qui conduit Alain Knapp et sept anciens participants (Anne-lise Balimann, Gérald Bloch, Jean-Marie Jolidon, Michèle Ody, Martin Roy, Joëlle Stagoll et Arnold Walter) à fonder en 1968 le théâtre-Création. Ainsi : « Si le programme de l'Atelier au sortir du CDN porte déjà en filigrane le projet de présenter des soirées d'improvisations, il faudra attendre l'année 1969-1970 pour que cette idée trouve une réalisation concrète. »⁶⁹

⁶⁵*Ibid*, p. 78.

⁶⁶Alain Knapp, Anne-Lise Balimann, Philippe Dahinden, « Théâtre Universitaire de Lausanne - Suisse », *Théâtre et Université : revue trimestrielle du Centre universitaire international de formation et de recherche dramatiques de Nancy et du Festival mondial du théâtre universitaire*, 1967, no. 10, pp. 66-68.

⁶⁷H. Charton, *Alain Knapp et la liberté dans l'improvisation théâtrale*, op. cit. p. 130.

⁶⁸*Ibid*.

⁶⁹*Ibid*, p. 136.

Après une première création collective *Les Bobacs* qui reçoit un accueil mitigé et la mise en scène de *La Paix* d'Aristophane, le groupe se lance dans les improvisations en public lors du Festival de Wroclaw en 1969. Le déroulement de ces soirées d'improvisation « dépendait de l'endroit où ils s'implantaient, du public et de ce qui s'était passé dans la journée, du nombre de joueurs. Ils n'avaient pas besoin d'un protocole très défini, d'un cadre ou d'un format, qui serait leur signature ; celui-ci était précisé dans la journée, ou bien juste avant le spectacle »⁷⁰. S'ils y explorent différents exercices et formes, le théâtre-Création privilégie fortement les improvisations plutôt longues de dix, vingt ou quarante minutes, se laissant libre de clôturer la scène une fois le sujet épuisé. Les spectateurs jouent un rôle actif en inspirant les comédiens et comédiennes par leurs thèmes. Ces soirées improvisées sont particulièrement remarquées par la presse. Le groupe est alors invité au Festival Rencontres Internationales à Bordeaux en 1970. Le théâtre-Création commence également un important travail d'animation auprès d'un public d'amateurs et d'enfants. « Ainsi, contrairement à Keith Johnstone et Viola Spolin, qui tous deux travaillèrent d'abord avec des enfants pour expérimenter ensuite leurs idées avec des adultes, le théâtre-Création développe d'abord sa méthode auprès d'acteurs mûrs pour ensuite en faire profiter les enfants. »⁷¹ Même si les improvisations devant public sont petit à petit laissées de côté par le théâtre Création au profit de créations collectives impliquant des auteurs, Alain Knapp continuera d'expérimenter et d'approfondir sa vision de l'acteur-créateur, mettant en avant l'exercice d'improvisation comme relevant d'un travail préparatoire acharné. La formation à l'improvisation ne sera pour lui jamais détachée du travail du comédien de façon plus générale, « dans sa pratique l'improvisation est à la fois la base et l'objectif de la formation des acteurs, et son exhibition sur scène la conséquence d'un certain aboutissement de cette formation, de la maîtrise des acteurs »⁷². À la suite de l'expérience du théâtre Création qui s'arrête en 1975, il exporte sa vision, à Paris mais aussi au Québec en donnant des cours à l'École Nationale de théâtre de Montréal. Selon Hervé Charton, Alain Knapp considère ainsi être à l'origine de l'improvisation québécoise et voit la « LNI comme un avatar du théâtre-Création ; le tirage au sort des thèmes proposés par le public ; les règles telles que le refus de jeu ou autres sont pour lui directement inspirés des indications qu'il donnait lors de ses stages à l'École Nationale de théâtre »⁷³. Il participe d'ailleurs avec ses élèves aux premiers matchs d'impro⁷⁴ en France lors de la tournée de la LNI en 1981.

Ce parcours historique retraçant l'apparition du théâtre d'improvisation contemporain lors de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, nous a permis de mettre en avant la façon dont spontanément, des

⁷⁰*Ibid*, p. 149.

⁷¹*Ibid*, p. 161.

⁷²*Ibid*, p. 208.

⁷³*Ibid*, p. 194.

⁷⁴Comme l'indique Hervé Charton, ce format rebuttera complètement Alain Knapp.

praticiens et praticiennes, éloignés géographiquement, se sont emparés de l'improvisation pour en faire une pratique scénique à part entière. Si ces différentes branches du théâtre d'improvisation, de Chicago à Londres en passant par Montréal et Lausanne, ont chacune des spécificités esthétiques, pédagogiques et artistiques, elles ont cependant participé à un élan commun visant à faire sortir l'improvisation de son statut d'exercice pour l'exposer au grand jour. Chacun de ces courants a ainsi participé à un processus d'autonomisation de l'improvisation en tant que discipline performative singulière nécessitant des techniques et un apprentissage particulier. A cet égard, malgré des différences géographiques et artistiques, il est intéressant d'observer que le théâtre d'improvisation contemporain s'est construit dans un élan contestataire commun vis-à-vis des normes pédagogiques et théâtrales en vigueur. Les différentes figures ayant participé activement à son autonomisation ont, chacune à leur façon, remis en cause la centralité du texte théâtral en développant une approche créative de la formation de l'acteur laissant libre cours à l'imagination et à l'émergence collective et spontanée d'histoires. En situant historiquement le théâtre d'improvisation dans le champ des arts, nous avons ainsi pu saisir les enjeux, les influences et les figures majeures qui marquent encore aujourd'hui les praticiens et praticiennes. Lorsque nous analyserons de façon détaillée l'activité *telle qu'elle se fait*, que ce soit dans le cadre intime de l'atelier ou celui public de la scène, nous demanderons au lecteur d'avoir en tête cet arrière-plan historique qui constitue l'ADN du théâtre d'improvisation contemporain.

3. Portrait contemporain du théâtre d'improvisation en France.

Si notre objet d'étude englobe la pratique du théâtre d'improvisation dans son ensemble, il est important de préciser que notre attention s'est principalement portée sur l'improvisation en France. Dans ce cadre, il nous paraît nécessaire de présenter la façon dont le théâtre d'improvisation a émergé en France à partir des années 80. En effet, comme nous venons de le voir, s'il a participé au regain d'intérêt pour l'improvisation à travers le travail de Jacques Copeau et Charles Dullin, le monde théâtral français ne découvre l'improvisation théâtrale que plus tard, notamment grâce à la tournée de la LNI en 1981. Il s'agira ici de dresser un bref portrait contemporain de cette pratique.

a) La diffusion du théâtre d'improvisation en France

La tournée de la LNI en 1981 fait naître sur le territoire français différentes initiatives majeures qui vont participer à faire connaître le théâtre d'improvisation à travers le match d'improvisation. En 1981 est fondée la Ligue d'improvisation Française (LIF) à l'initiative du théâtre de l'Unité et de la troupe

Polygène (qui ont tous deux participé au match de la tournée de la LNI à Aubervilliers). La LIF se calque sur le modèle de la LNI et effectue sa première saison régulière au théâtre de l'Escalier d'Or à Paris avant de s'installer au Bataclan de 1984 à 1989 puis au Cirque d'Hiver de 1990 à 1993. Le théâtre d'improvisation connaît alors, à travers ces ligues professionnelles, une certaine popularité. Différents championnats du monde sont organisés sur le sol français en 1986, 1998 et 2001, regroupant des équipes professionnelles venues de Belgique, de Suisse, du Québec, d'Italie ou encore d'Espagne. La finale du mondial France-Québec de 1986 est d'ailleurs retransmise sur FR3 ce qui donne un véritable coup de projecteur sur cette pratique en France.

Parallèlement, le théâtre d'improvisation se développe largement à travers la création de ligues régionales telles que la LIFI (Ligue d'improvisation Française d'Île-de-France) et de troupes et ligues amatrices aux quatre coins de France. La LIDY (Ligue d'improvisation Départementale des Yvelines) est l'une des premières ligues amatrices à être créée. Suivra ensuite la LOLITA (Ligue Ouverte et Libre d'improvisation théâtrale Amateur) située à Strasbourg qui sera à l'initiative en 2000 du CANIF, tout premier Championnat Amateur et Novateur d'improvisation, regroupant différentes équipes françaises. Comme le note Mathieu Hacot⁷⁵ dans son mémoire consacré aux ligues d'improvisation dans les Hauts-de-France, l'expansion du théâtre d'improvisation amateur doit aussi beaucoup à l'Association Française des Ligues d'improvisation (AFLI) qui, à l'initiative de Julien Gabriel alors arbitre en chef à la LIF, a permis de structurer le paysage de l'improvisation française dans la filiation de l'esprit de Robert Gravel. L'AFLI publie notamment un guide du match d'improvisation visant à démocratiser la pratique de l'improvisation théâtrale : « Regroupées dans l'AFLI, les ligues ont pour mission de développer cette forme théâtrale, en faisant respecter les règles, les signes, la mise en scène et l'esprit du jeu tels que définis par ses concepteurs. »⁷⁶ A partir des années 2000, ces troupes et ligues amatrices prennent un essor particulièrement important, notamment dans le milieu universitaire avec la création de Ligues d'improvisation Universitaire (LUDI) dans les différentes grandes villes françaises telles que la LUDI-IDF (Ligue d'improvisation Universitaire d'Île-de-France) en 1996, basée à l'université de Jussieu ou encore la LUDI-Poitiers en 1997. De nombreux matchs sont organisés entre les différentes troupes amatrices émergeant un peu partout sur le territoire français.

Dans le courant des années 2000, se développe également en France une approche du théâtre d'improvisation qui se détache du match d'improvisation. La découverte de l'improvisation américaine amène sur la scène française de nouveaux formats et créations improvisées. Ce changement s'illustre

⁷⁵Mathieu Hacot, *Les ligues d'improvisation théâtrale dans les Hauts-de-France : histoire, organisation et codes*, Mémoire de Master, Université de Lille, 2019.

⁷⁶Association Française des Ligues d'improvisation, *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le match d'improvisation*, p. 1.

notamment par la création, le 1er octobre 2014, de l'*Improvvidence* à Lyon, « premier lieu de théâtre sur le sol français, voire européen, à être entièrement dédié à l'improvisation théâtrale »⁷⁷. La politique est cependant claire, aucun match d'improvisation ne sera joué dans ce lieu afin de favoriser une approche de l'improvisation plus élargie à la fois pour des troupes amatrices et professionnelles. Dans ce théâtre : « Les formes y sont variées : on y présente tantôt une succession de scènes improvisées relativement courtes sans rapport apparent les unes avec les autres, comme ce qui se passe dans un match d'impro, mais selon une recette et un décorum propre à chaque spectacle ; tantôt la troupe improvise des histoires qui se déploient sur plus d'une heure et font intervenir un même ensemble de personnages ; tantôt on chante, danse, parle, mime, invite les spectateurs sur scène, etc. »⁷⁸ Cet élargissement du champ de l'improvisation théâtrale est aussi visible par la création de troupes professionnelles spécifiquement dédiées à la création improvisée ne relevant pas du match d'improvisation. On peut citer par exemple la compagnie *Les eux* basée à Paris et créée en 2006, la compagnie *Smoking Sofa* basée également à Paris, *Les Ecorcés* à Lyon ou encore le collectif du *Grand i Théâtre* à Toulouse (la liste n'est pas exhaustive). Ces différentes compagnies et collectifs ne cessent d'explorer des formes innovantes visant à expérimenter et à mettre en scène la création spontanée.

L'expansion de la pratique du théâtre d'improvisation en France au cours des années 2000 amène la création en 2015 d'*Impro France*, association visant à « mettre en réseau tous les acteurs de l'impro, accompagner l'émergence de nouveaux projets, promouvoir le développement de la pratique à tous les niveaux, initier et animer la rencontre de tous les pratiquants »⁷⁹. Cette association met en place dès 2017 les *Improsiyas*, assises nationales de l'improvisation théâtrale réunissant tous les deux ans, lors de conférences et de tables rondes, différents acteurs du milieu afin d'échanger et de débattre. Lors de la dernière édition qui s'est tenue à Grenoble en octobre 2021, ces assises ont permis d'aborder des sujets à la fois pratiques, artistiques et sociaux tels que : « *L'improvisation qui veut changer le réel* », table ronde animée par Sébastien Chambres autour du théâtre d'improvisation comme pratique engagée ; « *Créer un spectacle d'improvisation* » animé par Michel Lopez, Véronique Joly, Céline Camara et Mathieu Loos ou encore « *L'improvisation théâtrale face aux enjeux de la professionnalisation* » animé par Romain Asq, Philippe Despature, Cédric Chapô et Antoine Lambert. *Impro France* a parallèlement, depuis 2017, la volonté d'ouvrir une *Maison de l'impro* dont l'objectif est d'être un lieu de ressources documentaires et de mémoire, un lieu de recherche et de création, un lieu de transmission et de formation et enfin un lieu de promotion entièrement dédié à la création spontanée. Initialement prévue pour septembre 2020, l'ouverture de la *Maison de l'Impro* a été repoussée suite à la crise

⁷⁷H. Charton, *Alain Knapp et la liberté dans l'improvisation théâtrale*, op. cit. p. 15.

⁷⁸*Ibid.*

⁷⁹Voir site Impro France : <https://www.improfrance.fr/copie-de-l-improvisation-en-france>.

sanitaire mais devrait avoir lieu prochainement dans le département des Yvelines. Ces différentes initiatives montrent la vivacité actuelle de cette pratique qui connaît un développement exponentiel sur le sol français depuis les années 80.

Il est cependant difficile d'estimer précisément ce développement du fait d'un manque de statistiques et de chiffres officiels. Afin d'avoir une vue plus précise et de dresser un portrait du théâtre d'improvisation en France, nous avons donc effectué au cours de notre travail de recherche un recensement⁸⁰ des différentes troupes, collectifs et compagnies de théâtre d'improvisation actifs en France. Ce travail de recensement a, dans un premier temps, été réalisé à partir d'un annuaire mis en place par des improvisateurs et improvisatrices français, puis complété, au cours des mois de novembre et décembre 2021, avec l'aide des membres de la communauté de l'improvisation française via le groupe Facebook *Improvisation France* regroupant énormément d'improvisateurs et d'improvisatrices actifs sur le territoire français. Ce recensement est ainsi un travail collectif permettant d'avoir un ordre d'idée sur l'activité de la communauté du théâtre d'improvisation. Nous précisons qu'il a parfois été difficile de répertorier et de catégoriser les compagnies « professionnelles » du fait du statut ambivalent et semi-professionnel de certaines structures. Dans cette optique, nous n'avons catégorisé comme « professionnelles » que les troupes et compagnies se présentant explicitement comme telles. Si le recensement se veut être le plus exhaustif possible, certaines troupes, compagnies et collectifs n'ont potentiellement pas été répertoriés. Le tableau suivant récapitule les principaux résultats de notre recensement.

Tableau récapitulatif – Recensement des troupes, collectifs et compagnies de théâtre d'improvisation en France

Région	Nombre total	Troupes Amatrices	Troupes Professionnelles	Troupes Étudiantes
Île-de-France	191	151	40	7
Auvergne-Rhône-Alpes	108	81	27	3
Provence-Alpes-Côte d'Azur	41	33	8	0
Bourgogne-Franche Comté	24	21	3	0
Nouvelle Aquitaine	62	50	12	9
Normandie	14	12	2	0
Val de Loire	18	16	2	1
Occitanie	75	65	10	6

⁸⁰Voir Annexe 1 pour observer le recensement complet par région.

Hauts de France	28	26	2	0
Grand Est	49	36	13	1
Bretagne	50	39	11	1
Pays de la Loire	45	39	6	0
Corse	5	5	0	0
DROM	5	4	1	0
COM	6	6	0	0
Total	721	584	137	28

Comme on peut l'observer, le théâtre d'improvisation est aujourd'hui implanté sur l'ensemble du territoire français. 721 troupes, collectifs et compagnies de théâtre d'improvisation ont été recensés, avec une concentration particulièrement importante dans les régions Île-de-France et Auvergne-Rhône-Alpes. Sur les 721 structures, 137 compagnies professionnelles ont été répertoriées, soit environ 19% des collectifs actifs. Le théâtre d'improvisation a donc un ancrage important dans le monde amateur et associatif à but non lucratif, avec 584 collectifs recensés dont 28 troupes étudiantes rattachées souvent aux universités françaises de villes importantes telles que Bordeaux, Paris ou encore Toulouse. Si nombre de troupes et de collectifs sont principalement implantés dans les milieux urbains des grandes villes françaises, il est aussi intéressant d'observer la mise en place d'une pratique de l'improvisation théâtrale dans des villes moyennes et des villages éloignés des gros centres urbains. Bien qu'aucune donnée statistique ne soit accessible sur le nombre de compagnies et troupes, nous pouvons néanmoins affirmer que le nombre de collectifs, troupes et compagnies à la fois amateurs et professionnels est *a priori* en extension au cours de cette dernière décennie. Cette émergence du théâtre d'improvisation est aussi perceptible à travers la création de lieux tels que *l'Improvibar* à Paris, les *Improvidences* à Lyon et à Bordeaux mais aussi l'organisation de festivals : *Impro en Seine* créé en 2014 à Paris, le *Wise* créé en 2016 en Auvergne, le Festival *Impulsez !* créé en 2013 à Toulouse ou encore d'autres petits festivals plus récents tels que *Ça ne s'improvise pas* créé à Lyon en 2019, ou encore *Kaléidoscope* créé à Chambon-sur-Dolore en 2021. L'ensemble de ces événements, collectifs, compagnies et troupes sont la preuve d'une communauté artistique très active en pleine effervescence.

b) Le théâtre d'improvisation : le développement d'un projet socioculturel et une progressive reconnaissance institutionnelle

Au-delà du développement artistique, le théâtre d'improvisation est aussi devenu depuis les années 80, un véritable levier éducatif. Cette dimension a dans un premier temps été portée par Alain Degeois, surnommé Papy, dans la ville de Trappes. Convaincu du bien fait de cette pratique, Papy met en place

dès le début des années 80, différents ateliers visant à promouvoir la pratique du théâtre d'improvisation auprès de jeunes publics. En 1989, il organise un premier tournoi inter-collège *Trappes Impro* en collaboration avec différents établissements scolaires et associations de la ville dont l'initiative sera poursuivie d'année en année. Comme le note Valentine Nogalo dans son mémoire dédié aux enjeux éducatifs de l'improvisation théâtrale, ces différentes initiatives amènent à considérer l'improvisation comme une pratique qui « lutte contre la délinquance et le décrochage scolaire et promeut le respect, le partage, l'écoute et le vivre ensemble »⁸¹. À la suite du succès de ces différents projets, Papy et Jean-Baptiste Chauvin créent en 1993 la Compagnie *Décllic Théâtre* visant spécifiquement à développer le théâtre d'improvisation dans les collèges de France. Malgré le manque de financements publics, la compagnie poursuit son engagement auprès du jeune public de la ville de Trappes. En 2000, le tournoi inter-collégiens *Trappes Impro* devient le *CICMIT* (Championnat Inter-Collèges de Match d'improvisation théâtrale) tandis que sous l'impulsion de Papy, différentes équipes de jeunes participent au *Mondial de l'impro junior*.

Depuis sa création, la *Compagnie Décllic Théâtre* a accompagné et formé des milliers de jeunes à la pratique de l'improvisation théâtrale. Certains élèves sont d'ailleurs devenus des personnalités connues du monde du spectacle vivant tels que Jamel Deboze, Arnaud Tsamère, Sophia Aram ou encore Issa Doumbia. Afin de poursuivre et étendre l'initiative d'Alain Degeois, la *Compagnie Décllic Théâtre* et la *Fondation Culture et Diversité*⁸² s'associent en 2010 pour fonder le *Trophée d'Impro Culture & Diversité*, premier tournoi national inter-collèges. Si, lors des premières éditions, le tournoi ne réunit qu'une dizaine de collèges venus de quatre villes (Trappes, Bordeaux, Lille et Rochefort), le Trophée réunit désormais chaque année 48 collèges essaimés sur l'ensemble du territoire français, soit un total de 700 jeunes et est soutenu par des institutions culturelles importantes telles que le théâtre de l'Union, le Centre Dramatique National du Limousin, le théâtre de l'Agora ou encore la scène nationale d'Evry et de l'Essonne.

Grâce à ces différentes initiatives, le théâtre d'improvisation a obtenu ces dernières années une certaine reconnaissance de la part de l'État Français. Sous le gouvernement Hollande, Manuel Valls, alors premier ministre, annonce en février 2015 que le gouvernement français soutiendra le développement de l'improvisation théâtrale en France. Dans cette perspective, le ministère de la Culture, en collaboration avec le ministère de l'Éducation nationale, place lors du Conseil des ministres du 11

⁸¹ Valentine Nogalo, *L'improvisation théâtrale et son enseignement dans le milieu scolaire : De la France au Québec, les enjeux d'une pratique artistique à part entière*, Mémoire de Master, Université Sorbonne Nouvelle Paris, 2017, p. 39.

⁸² Fondation privée fondée en 2006 par Marc Ladreit de Lacharrière, elle est issue de la société FIMALAC et vise à promouvoir un accès démocratisé à la culture en permettant « au plus grand nombre un égal accès aux repères culturels, aux formations et aux pratiques artistiques » (Dossier de présentation du Trophée Impro, p.10).

février 2015, la pratique de l'improvisation théâtrale parmi les priorités de l'éducation artistique et culturelle. Le 26 avril 2017 est publié un document pédagogique visant à promouvoir la pratique de l'improvisation théâtrale dans le cadre scolaire. Ce document, créé grâce à la collaboration du comédien Jamel Debbouze, de la Fondation Culture & Diversité et du ministère de l'Éducation nationale, légitime la pratique de l'improvisation auprès du public scolaire et accompagne enseignants et artistes intervenant dans la mise en place de cycles d'improvisation en classe. Sur le site *Eduscol* du ministère de l'Éducation nationale de la Jeunesse et des Sports, une page entière est ainsi consacrée au développement de l'improvisation en milieu scolaire. Le théâtre d'improvisation y est décrit comme une pratique qui « favorise l'acquisition de connaissances et de compétences déclinées dans les programmes d'enseignement, notamment en français, arts plastiques, éducation musicale, histoire-géographie, enseignement moral et civique, éducation physique et sportive »⁸³. Le ministère de l'Éducation nationale de la Jeunesse et des Sports valorise notamment l'improvisation théâtrale à travers la mise en place du Parcours d'Éducation Artistique et Culturelle (PEAC) et le parcours citoyenneté, créés respectivement en 2013 et 2016.

II — METHODE ET APPROCHE : ANALYSER LE THEATRE D'IMPROVISATION.

1. États de l'art

a) La recherche académique et le théâtre d'improvisation

Malgré le dynamisme du théâtre d'improvisation en France comme à l'étranger, il est presque surprenant de constater que les travaux académiques sur le sujet sont peu nombreux voire quasi-inexistants. Hervé Charton souligne à ce propos : « Face à cette vitalité [du monde de l'improvisation], le monde académique, en France comme à l'étranger, est globalement resté muet – à l'exception évidente des États-Unis. »⁸⁴ Ce constat relève très certainement d'un certain dénigrement envers le théâtre d'improvisation en tant que discipline autonome et spécifique détachée du milieu théâtral traditionnel. Jeanne Leep ajoute en ce sens : « En fait, le monde de l'improvisation théâtrale dans sa quasi-totalité a été relégué par la plupart des universitaires au rang d'échauffements, d'exercices de type charade ou de performances “de garages”. »⁸⁵

⁸³ Voir le site *eduscol* : <https://eduscol.education.fr/1417/pratique-de-l-improvisation-theatrale>

⁸⁴ H. Charton, *Alain Knapp et la liberté dans l'improvisation théâtrale*, *op. cit.*

⁸⁵ [notre traduction] « In fact, much of the world of improvisational theatre has been relegated by some academics to the equivalent of warm up exercises, charade like games or « garage band » type performances » - J. Leep, *Theatrical Improvisation : Short Form, Long Form, and Sketch-Based Impro*, *op. cit.*, p. 2.

Concernant les travaux universitaires en France, seules deux thèses ont été effectuées jusqu'à présent sur ce sujet. On trouve chronologiquement la thèse de Patrick Charrière *Improvisation au théâtre et matches d'improvisation* soutenue en 1990 à l'Université de Bordeaux. Il y décrit l'improvisation comme mode d'action essentiel à toutes logiques vivantes avant de s'intéresser à la pratique de l'improvisation dans le monde théâtral francophone. Patrick Charrière se concentre principalement sur le fonctionnement du match d'improvisation en analysant spécifiquement la communication interactive qui s'établit entre les improvisateurs et le public lors des performances publiques. Plus récemment, on trouve la thèse d'Hervé Charton intitulée *L'improvisation théâtrale "libre" : genèse, histoire et pratique d'un concept rare. Du théâtre-Création (Lausanne, 1968-1975) à aujourd'hui. Étude appuyée par un laboratoire de recherche-action*. Celle-ci a fait par la suite l'objet d'un ouvrage aux éditions classiques Garnier : *Alain Knapp et la liberté dans l'improvisation théâtrale* qui a constitué une ressource importante pour notre propre travail. Dans ce livre, Hervé Charton s'attache en priorité à réhabiliter dans l'histoire du théâtre d'improvisation contemporain la figure oubliée d'Alain Knapp et du théâtre-Création. Il présente la vision spécifique qu'entretient Knapp avec l'improvisation et resitue dans son contexte historique, social et matériel le travail dramatique du comédien et metteur en scène suisse. S'appuyant sur les conceptions développées par Knapp, Hervé Charton engage par ailleurs une réflexion profonde sur la nature du théâtre d'improvisation en insistant largement sur la nécessité de la préparation, de l'écriture et de la composition. Dans cette continuité, il livre, à travers le laboratoire exploratoire qu'il a mis en place, des pistes de réflexions pratiques pour le théâtre d'improvisation contemporain. Il présente dans son ouvrage, six perspectives pour une recherche pratique : la danse, le temps, l'espace, les émotions, les formes, le mouvement, la dramatisation et le son. Le comédien-chercheur insiste notamment sur la nécessité d'un travail sur répertoire qui prend appui « sur les constructions mythologiques et sur la pensée, sur des structures à la fois dramatiques, philosophiques, sociales et historiques »⁸⁶. Ce travail de recherche conduit Hervé Charton à développer une certaine conception de *l'improvisation libre*, c'est-à-dire capable de libérer et d'émanciper l'improvisateur, la troupe et le public. Il adresse une vive critique à un Théâtre d'improvisation conformiste et standardisé ainsi qu'aux applications de l'improvisation en milieu entrepreneurial, pointant du doigt la façon dont « une certaine idée de l'improvisation théâtrale participe pleinement d'un processus éducatif qui vise à faire de tout un chacun un couteau suisse, capable de tout, *performant*, flexible au point d'être incapable de refuser, incapable d'être incapable, ce qui est la plus sournoise des aliénations »⁸⁷. A l'opposé de ces formes théâtrales, Charton nous livre une vision précise d'une improvisation émancipatrice et engagée :

⁸⁶ H. Charton, *Alain Knapp et la liberté dans l'improvisation théâtrale*, op. cit., p. 358.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 301 - Nous ferons remarquer ici, que si notre travail de recherche n'engage pas une réflexion aussi politique car là n'est pas notre sujet, nous tenons cependant à souligner que ces propos résonnent totalement avec notre opinion sur le sujet.

« L'improvisation dont nous parlons, pour la conception de laquelle nous reconnaissons complètement l'influence de Knapp, ne présuppose pas de technique corporelle ou vocale spécifique, même si elle s'appuie nécessairement sur une technique ; elle développe une attention constante, lente, minutieuse, au caractère propre de l'acte créateur et à son inscription dans un contexte – elle demande de développer pour chacun une posture éthique, une démarche d'artiste engagé dans son œuvre, et en ceci engagé dans l'espace social. »⁸⁸ En dehors de ces thèses, un certain nombre de mémoires de master ont été rédigés. On citera notamment certains mémoires relativement récents sur lesquels nous nous sommes appuyés au cours de notre recherche, à savoir le mémoire de Valentine Nogalo : « *L'improvisation théâtrale et son enseignement dans le milieu scolaire : de la France au Québec, les enjeux d'une pratique artistique à part entière.* » ; celui de Géraldine Dehayes : « *La socialisation des adolescents par l'improvisation théâtrale* » ; celui de Mathieu Hacot : « *Les ligues d'improvisation théâtrale dans les Hauts-de-France : histoire, organisation et codes.* » ou encore celui de Kevin Lerat : « *Improvisation théâtrale : perspective historique et spécificités d'une discipline (Focus sur la pratique belge francophone)* ».

Le théâtre d'improvisation a cependant fait l'objet d'un nombre plus important de travaux dans les pays anglophones, visant généralement à décrire les perspectives historiques et scéniques de cette discipline. L'ouvrage de Jeanne Leep, *Theatrical Improvisation : Short Form, Long Form, and Sketch-Based Impro* publié en 2008, retrace, par exemple à partir de nombreux entretiens menés auprès des professionnels historiques de l'improvisation tels que Ron West, Charna Halpern, John Sweeny ou encore Margaret Edwartowski, l'histoire des différents formats scéniques dans le théâtre d'improvisation (format court, format Long, formats à partir de canevas). On retrouve cette perspective historique dans le travail d'Anthony Frost et Ralph Yarrow, *Improvisation in Drama*, qui offre une vue d'ensemble sur la façon dont l'improvisation s'est insérée dans les arts performatifs, sans cependant accorder une spécificité au théâtre d'improvisation en tant que pratique singulière. On citera également la thèse de David A. Charles, *The Novelty of Improvisation : Toward a Genre of Embodied Spontaneity* qui, en s'appuyant sur les théories du précurseur de la sociolinguistique Mikhail Bakhtin, tente d'analyser l'improvisation à travers ses propres spécificités, c'est-à-dire en dehors de son rapport au théâtre écrit, aux scénarios et à la composition. L'auteur s'appuie sur un examen élargi et inclusif des mouvements du spontané ayant émergé dans le monde et dans l'histoire, du mime romain au théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal en passant par Violan Spolin et Keith Johnstone, jusqu'au renga japonais, l'Apidan nigérian et le psychodrame de Jacob Levy Moreno. Enfin, nous évoquerons le travail d'Amy Seham, *Whose improv is it anyway ?* qui retrace l'histoire du théâtre d'improvisation aux États-Unis notamment à Chicago en s'attachant à décrire les origines socio-politiques des différents courants ayant

⁸⁸ *Ibid.*, p. 302.

émergé sur le sol américain.

Parallèlement à ces travaux, l'improvisation théâtrale a aussi ouvert la voie à certaines recherches qui s'intéressent à ses applications thérapeutiques, pédagogiques, éducatives ou encore entrepreneuriales. L'objet d'étude n'est dès lors, plus tant l'improvisation théâtrale comme pratique artistique spécifique, mais l'activité d'improvisation comme potentiel vecteur d'amélioration au sein de divers domaines. Dans le domaine de la psychologie expérimentale, certains chercheurs s'intéressent ainsi à la façon dont l'improvisation peut potentiellement être une ressource pertinente pour soigner différents troubles psychologiques tels que l'anxiété sociale ou la dépression. Différents articles scientifiques ont ainsi été publiés dans cette perspective tels que *Comedic Improv Therapy for the Treatment of Social Anxiety Disorder*⁸⁹ rédigé par Alison Phillips Sheesley, Mark Pfeffer et Becca Barish en 2016 ; *Theraprov: a pilot study of improv used to treat anxiety and depression*⁹⁰ publié en 2017 par Jonathan Krueger, W.Murphy et Andrea B.Bink ou encore *The use of improvisational theater training to reduce social anxiety in adolescents*⁹¹ de Peter Felsman, Colleen M. Seiferta et Joseph A. Himled. La recherche sur l'improvisation appliquée au domaine thérapeutique et éducatif est aussi portée en France par le travail actuel de Mathieu Hainselin⁹² membre de l'Université de Picardie dont un des axes vise spécifiquement à étudier les impacts psychologiques de l'improvisation théâtrale et appliquée. Il dirige actuellement la thèse de Julie de Wever intitulée : *Intérêt de l'improvisation Appliquée (IA) pour développer les compétences des professionnels en santé*.

Si ces différents travaux de recherche sont bien entendu très pertinents pour comprendre le théâtre d'improvisation en tant que genre artistique particulier ou comme outil appliqué à des enjeux pédagogiques ou thérapeutiques, il est cependant important de noter que très peu de travaux se sont intéressés à l'aspect interactionnel et discursif de cette pratique. A notre connaissance, seul Keith Sawyer, anthropologue américain de l'université de Caroline du Nord, s'est réellement plongé dans cette thématique. S'intéressant spécifiquement aux dynamiques interactionnelles créatives spontanées, il a notamment étudié les performances de groupes d'improvisateurs en contexte dans le domaine du jazz et du théâtre d'improvisation en usant de méthodes qualitatives rigoureuses d'inspiration

⁸⁹ Alison Phillips Sheesley, Mark Pfeffer, Becca Barish, « Comedic Improv Therapy for the Treatment of Social Anxiety Disorder », *Journal of Creativity in Mental Health*, 2016.

⁹⁰ Kristin R. Krueger, Jonathan W. Murphy, Andrea B. Bink, « Theraprov: a pilot study of improv used to treat anxiety and depression », *Journal of Mental Health*, 2017.

⁹¹ Peter Felsman, Colleen M. Seiferta, Joseph A. Himled, « The use of improvisational theater training to reduce social anxiety in adolescents », *The arts in Psychotherapy*, 2019, vol. 63, pp. 111-117.

⁹² Mathieu Hainselin, Béatrice Bourdin, Alexandre, « Improving Teenagers' Divergent Thinking With Improvisational theater », *Frontiers in Psychology*, 2018, vol.9.

Mathieu Hainselin, Magalie Quillico, Gustave Parking, « L'improvisation théâtrale : une pédagogie de l'expérimentation. », *Les Cahiers Pédagogiques*, Service d'édition et de vente des publications de l'Education nationale, 2017.

conversationnaliste. Ses différentes recherches portant sur l'improvisation théâtrale, que ce soit comme modalité de jeu chez les enfants⁹³ ou chez les adultes, visent à décrire et à comprendre la façon dont émerge spontanément et collectivement le fait de jouer des histoires. Nous citerons notamment son article « *La conversation comme phénomène d'émergence collaborative* » traduit et publié dans la revue *Tracés* (2010)⁹⁴ dans lequel il se livre à une analyse méthodique de la performance improvisée en prenant appui sur l'examen rigoureux d'improvisations théâtrales effectuées à Chicago. S'inspirant de l'analyse conversationnelle et de l'ethnographie de la parole, il développe une pensée de l'émergence collaborative en postulant que « le cadre interactionnel partagé émerge de la créativité de la conversation et exerce ensuite un pouvoir causal sur les individus participants »⁹⁵. Par ailleurs, on notera que ses travaux sur l'improvisation ont permis à Keith Sawyer d'engager une réflexion plus générale sur ce qu'il nomme le phénomène d'émergence collaborative, dont il fait une synthèse dans son ouvrage publié en 2005 : *Social Emergence : Societies as Complex System*⁹⁶.

b) Quand les praticiens écrivent sur leur propre pratique

Si le monde académique s'est peu penché sur le théâtre d'improvisation, ce n'est pas le cas des praticiens et praticiennes eux-mêmes. Ces ouvrages s'adressent spécifiquement à la communauté de l'improvisation théâtrale et sont généralement consacrés à présenter des exercices, techniques et réflexions visant à aider les praticiens à développer leurs compétences à improviser. Il nous paraît intéressant de présenter ici certains de ces ouvrages sur lesquels nous nous sommes appuyé pour saisir le rapport qu'entretiennent les improvisateurs et les improvisatrices à leur pratique.

Citons, dans un premier temps, les livres rédigés par les fondateurs et fondatrices de la pratique moderne du théâtre d'improvisation tels *Improvisation for the theater* publié par Viola Spolin en 1973, *Impro : réflexions et analyses* de Robert Gravel en 1987, *Impro, Improvisation and the theatre* de Keith Johnstone en 1989 ou encore *Truth in comedy : The Manual of Improvisation* de Del Close et Charna Halpern, publié en 1994. Dans ces différents ouvrages, les auteurs et autrices développent des principes pour l'improvisation théâtrale et proposent des exemples d'exercices permettant de travailler l'improvisation. Dans la littérature française, plusieurs ouvrages visent une démarche similaire. On

⁹³ R.Keith Sawyer, « The pragmatics of play: Interactional strategies during children's pretend play », *Pragmatics*, 1993, 3, pp. 259-282.

⁹⁴ R. Keith Sawyer, « La conversation comme phénomène d'émergence collaborative », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2010, no. 18, pp. 45-67.

⁹⁵ *Ibid*, p. 252.

⁹⁶ R. Keith Sawyer, *Social Emergence : Societies as Complex System*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

citera notamment le *Manuel d'improvisation théâtrale* publié en 2003 par Christophe Tournier⁹⁷ et plus récemment : *L'improvisation théâtrale, la fabuleuse science de l'imprévu* écrit par Nabla Leviste ou encore *Jeux et Enjeux : la boîte à outils de l'improvisation théâtrale* de Mark Jane publié en 2018. Si ces différents ouvrages proposent une approche globalisante de l'improvisation, d'autres s'attachent à développer des points plus spécifiques en donnant notamment des clés pour réussir certains types de formats. Dans *How to improvise a Full-Length play* publié en 2007, Kenn Adams s'intéresse par exemple spécifiquement aux improvisations longues. Ces différents écrits offrent une vue intéressante et pertinente sur la façon dont le théâtre d'improvisation est enseigné et transmis. Nous nous appuyerons sur la parole de ces praticiens et praticiennes lorsque nous nous pencherons sur le travail d'atelier et la formation des improvisateurs et des improvisatrices.

Par ailleurs, il existe aussi désormais une littérature visant à favoriser l'application d'outils issus de l'improvisation théâtrale à des domaines non artistiques tels que le développement personnel (par exemple *Lâcher Prise et Oser le Changement : Sophrologie et Improvisation* publié en 2011 par Isabelle Frenay), le management en entreprise (par exemple *Improviser : Pourquoi l'imprévu favorise la créativité* publié en 2019 par Robert Poynton) ou encore la prise de parole en public (par exemple *Savoir Improviser : l'art de s'exprimer sans préparation* publié en 2012 par Gely Cyril). Nous ne développerons cependant pas plus cette thématique qui nous emmènerait dans des zones, certes particulièrement intéressantes pour explorer les débordements de la pratique du théâtre d'improvisation et sa récupération par des dynamiques capitalistes et individualistes, mais bien éloignées de notre sujet de recherche.

c) Les sciences sociales et l'improvisation.

Si le monde académique a produit relativement peu de travaux sur le théâtre d'improvisation en tant que tel, il faut cependant reconnaître que la thématique plus générale de l'improvisation est un objet de recherche bien plus étudié. Communément définie comme un « acte qui contracte dans l'instant ce qui s'étale habituellement entre la conception (ou la composition) et l'exécution ultérieure ; le délai entre les deux étant supprimé par l'immédiateté de cet acte »⁹⁸, l'improvisation fascine le monde de la recherche non seulement dans sa dimension artistique mais aussi, plus largement, en tant qu'activité de la vie quotidienne. Les universitaires se sont dès lors confrontés au paradoxe inhérent à l'improvisation qui fait de l'agir un acte sans préméditation, spontané et instantané n'étant pour autant pas détaché d'un

⁹⁷ Christophe Tournier présente par exemple dans son ouvrage ses dix principes pour l'improvisation théâtrale (Accepte ! Ecoute ! Percute ! Anime ! Construis ; Joue le Jeu ; Prépare ; Innove ; Amuse-toi et Ose !),

⁹⁸ J.-Fr. de Raymond, *L'improvisation*, Paris, Vrin, 1980, pp. 14-15.

certain apprentissage. Généralement portée par le mythe d'une création spontanée dénuée de préparation, jouant du réflexe et de l'intuition où l'éphémère semble être le mot d'ordre, l'improvisation soulève cette tension faisant, comme l'exprime Denis Laborde, que « nous croyons en l'improvisation comme manifestation d'une soudaine inspiration, en même temps que nous savons que n'improvise pas qui veut et que cela requiert une compétence »⁹⁹.

Devant ce paradoxe, comme l'évoquent Clément Cannone, Pierre Saint-Germier, Barbara Turkiquer et Talia Bachir-Loopuyt dans l'article éditorial de la revue *Tracés*¹⁰⁰, publié en 2010 et spécifiquement dédié à l'improvisation, les recherches prenant pour thème l'improvisation oscillent généralement entre « celles qui s'appuient sur cette notion pour réfléchir sur l'action en général, de la poésie improvisée (Laborde, 2005) aux mouvements sociaux (Tilly, 2006), et celles qui s'attachent à caractériser la spécificité de pratiques artistiques, comme le jazz¹⁰¹ (Berliner, 1994) ou la danse contemporaine¹⁰² (Boissière et Kintztler). »¹⁰³. Que ce soit pour caractériser une pratique artistique ou pour analyser l'improvisation comme une modalité de l'action plus générale, ces différentes recherches s'attaquent généralement aux mythes de l'improvisation afin de les confronter avec l'activité d'improvisation telle qu'elle se fait.

En ce sens, une partie importante des travaux portant sur l'improvisation vise à décrire et analyser le rapport à l'apprentissage en se focalisant sur les « différents types de préalables à l'improvisation : des répertoires transmis (Lortat-Jacob 1987 ; Becker et Faulkner, 2009) ; des routines incorporées (Sudnow, 1978) ; une compétence cognitive (Johnson-Laird, 2002) ou la maîtrise d'un langage musicale (Siron, 2008) »¹⁰⁴. Ces recherches remettent en question le caractère *ex-nihilo* de l'improvisation afin de réintégrer le geste improvisé dans une perspective de travail plus large impliquant des dynamiques

⁹⁹ Denis Laborde, « Enquête sur l'improvisation », dans *La Logique des situations : Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, Paris, Editions de l'EHESS, 1999, p. 266.

¹⁰⁰ Voir notamment - *Tracés. Revues de Sciences humaines*, « Improviser. De l'art à l'action », 2010, no. 18.

¹⁰¹ Voir notamment les travaux de Clément Cannone :

Clément Canonne, Maxime McKinley, « Introduction. Bienvenue dans le continuum de l'improvisation », *Circuit*, 2020, vol. 30, no.2, pp. 5-9.

Clément Canonne, « L'improvisation libre à l'épreuve du temps : logiques de travail et dynamiques créatives d'un duo d'improvisateurs », *Revue de Musicologie*, 2017, T. 103, no. 1, pp. 137-168.

Clément Canonne, « Improvisation collective libre et processus de création musicale : création et créativité au prisme de la coordination », *Revue de Musicologie*, 2012, T.98, no. 1, pp. 107-148.

¹⁰² Voir notamment :

Marie Bardet, *Philosophie des corps en mouvement : entre l'improvisation en danse et la philosophie de Bergson : étude de l'immédiateté*, Thèse de doctorat, Université Paris 8, 2009.

Marie Bardet, « Improvisation en danse », *Ligeia*, 2014, vol. 129-132, no. 1, pp. 28-36.

Anne Boissière, Catherine Kintzler (dir.), *Approche philosophique du geste dansé, de l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, Esthétique et Sciences des arts, 2006.

¹⁰³ Talia Bachir-Loopuyt, Clément Canonne, Pierre Saint-Germier, Barbara Turkiquer, « Improvisation : usages et transferts d'une catégorie », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2010, no. 18, p. 5.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 7.

d'accumulation, de mémoire et de transmission. Si l'improvisation est une action éphémère et singulière, ces travaux ont permis de souligner la façon dont tout acte improvisé implique indubitablement une nature itérative qui s'apparente à « une manière de re-dire des suites et des combinaisons d'opérations formelles, avec un art de les accorder à la circonstance et au public »¹⁰⁵. A travers une réflexion sur le jazz, Christian Béthune évoque ainsi l'improvisation comme une oralité seconde, « en ce que les musiciens de jazz ménagent sans complexe une place à l'écriture qui pourtant ne vient jamais prendre le pas sur la nature orale de leur expression »¹⁰⁶. L'improvisation, n'est alors plus insensible à des régimes d'écriture (au sens large) et s'appuie sur un *déjà-là* collectif et personnel. En tant qu'activité pratique, elle s'inscrit dans une dynamique temporelle dépassant l'acte en lui-même, elle « n'est pas une rupture avec le déjà-là ; improviser n'est possible qu'à condition de s'insérer à l'intérieur d'une tradition assimilée ; c'est également de cette insertion dans la tradition que dépend la pertinence de l'écoute »¹⁰⁷. En s'intéressant spécifiquement au processus de préparation, ces chercheurs et chercheuses questionnent la dichotomie formelle existant étymologiquement et historiquement entre les notions de composition et d'improvisation pour au contraire, entrevoir ces deux notions dans un même continuum et proposer d'autres cadres de réflexion. Dans son article « *Improviser ensemble. De l'interaction à l'écologie sonore* », Jocelyn Bonnerave invite par exemple à sortir de la logique définitionnelle pour entendre l'improvisation à travers d'autres « couples de notions bornant des continuums : le hiérarchique et l'acéphale, la prévision et la prévoyance, par exemple »¹⁰⁸.

Pour autant, comme le notent Clément Cannone, Pierre Saint-Germier, Barbara Turquier et Talia Bachir-Loopuyt, « à se focaliser uniquement sur ce qui précède, on court le risque de manquer l'essentiel, à savoir la manière dont les acteurs réinvestissent en cours d'improvisation ces différents éléments préalablement intériorisés ou incorporés »¹⁰⁹. Dans cette optique, certains travaux ont entrepris de prendre comme objet la dimension processuelle de l'acte improvisé. Howard Becker dans l'entretien donné à la revue *Tracés* évoque ainsi la façon dont « le répertoire d'un jazzman ne consiste pas un simple stock de morceaux de musique et de formules prêts à l'emploi, mais il est continuellement refait au fil des interactions et des négociations entre les divers acteurs d'un monde de l'art (musiciens, commanditaires, auditeurs) »¹¹⁰. La dimension émergente et processuelle de l'improvisation a été particulièrement étudiée à travers les approches dites situées s'intéressant, à travers des méthodologies descriptives, aux activités *telles qu'elles se font*. L'improvisation est alors définie et analysée comme

¹⁰⁵ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Trepaseleghe, Editions Gallimard, 2015 (1990), p. 123.

¹⁰⁶ Christian Béthune, « Le jazz comme oralité seconde », *L'Homme*, 2004, no.171-172, pp. 443-457.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Jocelyn Bonnerave, « Improviser ensemble. De l'interaction à l'écologie sonore », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2010, no.18, p. 102.

¹⁰⁹ Talia Bachir-Loopuyt, Clément Canonne, Pierre Saint-Germier et Barbara Turquier, « Improvisation : usages et transferts d'une catégorie », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2010, no. 18, p. 7.

¹¹⁰ *Ibid.*

« quelque chose qui se révèle et se découvre progressivement en fonction d'un engagement dans un cours d'action, et à la lumière à la fois du développement des circonstances et de l'émergence des conséquences entraînées par les décisions prises, par les actions réalisées ou par les événements contingents qui se produisent »¹¹¹. Ces travaux¹¹² s'écartent généralement du paradigme de la planification de l'action et de l'intention pour, au contraire, saisir l'improvisation dans une perspective écologique où l'acte improvisé « ne tient donc pas seulement à ce qu'elle est inscrite dans des circonstances particulières mais à ce qu'elle exploite de façon active ces dernières »¹¹³. A une vision linéaire (intention – moyen - réalisation) se substitue une vision distribuée, flottante et collaborative du phénomène social, comme le développe par exemple l'anthropologue français Denis Laborde¹¹⁴ à travers son étude des poètes improvisateurs basques, les *bertsularis*. Questionnant à travers son enquête de terrain le rapport à la planification, ce dernier évoque « le pouvoir [des *bertsularis*] de transformer les sujets imposés, les mots ou les attitudes du public en *affordances* d'action », c'est-à-dire en ressources pour l'activité artistique et l'improvisation en cours. En s'intéressant au travail de préparation des *bertsularis*, Denis Laborde décrit la façon dont les poètes basques sont capables de faire de leur environnement local et immédiat un véritable terrain de jeu créatif et dynamique, expliquant : « Un *bertsulari* expert sait susciter la fabrication d'*affordances* (à condition de considérer que les *affordances* ne sont pas livrées clé en main par une situation dans laquelle on se trouve projeté, mais qu'elles existent pour quelqu'un qui les reçoit comme telles). »¹¹⁵ Prônant l'idée d'une cognition distribuée, ces approches s'inspirent particulièrement des perspectives écologistes développées par l'anthropologue Gregory Bateson et le psychologue James Jérôme Gibson au XX^{ème} siècle afin de décrire la façon dont les acteurs prennent appui sur l'environnement local pour produire des actes improvisés. L'étude des phénomènes improvisés dépasse, en ce sens, le seul cadre artistique et permet de soutenir des réflexions plus générales sur l'action et l'événement.

¹¹¹ Michel De Fornel (dir.), Louis Quéré (dir.), *La Logique des situations*, Paris, Editions de l'EHESS, 1999, p. 3.

¹¹² Voir notamment :

Lucy Suchman, *Human-Machine Reconfigurations. Plans and Situated Actions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

Michel de Fornel (dir.), Louis Quéré (dir.), *La Logique des situations*, Paris, Editions de l'EHESS, 1999.

¹¹³ Michel de Fornel, « Indexicalité, dépendance contextuelle des situations », dans *La Logique des situations*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1999, p. 120.

¹¹⁴ Voir notamment :

Denis Laborde, « Enquête sur l'improvisation », dans *La logique des situations. Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1999, pp. 261-299.

Denis Laborde, *La mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*, Bayonne-Donostia, Elkar, 2005.

¹¹⁵ Denis Laborde, « Enquête sur l'improvisation », dans *La logique des situations. Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales, op.cit.*, p. 291.

2. Étudier le théâtre d'improvisation : Approche et méthode

a) Les objectifs de notre recherche

Démythifier la pratique de l'improvisation théâtrale

Notre recherche se situe dans la continuité de ces différents travaux en ce qu'elle vise à démythifier la pratique de l'improvisation théâtrale afin de la saisir dans ses modalités scéniques et pédagogiques. Comme toute pratique improvisée, le théâtre d'improvisation ne fait pas exception et est régulièrement entouré de certaines croyances s'étendant sur un spectre constitué de deux pôles. Le premier renvoie l'improvisation au mythe d'une création *ex-nihilo*, dépourvue de préparation, dont seul le talent individuel serait responsable. Ainsi, il n'est vraiment pas rare d'entendre des non-improvisateurs sortir de spectacles s'émerveillant devant la vivacité et la spontanéité des comédiens et des comédiennes et déclarant qu'eux-mêmes en seraient complètement incapables. Ce genre de commentaire ramène l'acte improvisé à une activité purement éphémère effectuée sur le moment et régie par le réflexe et l'intuition spontanée. L'improvisation s'apparenterait alors à une qualité propre et particulière à certains individus capables de monter sur scène et de s'exprimer devant un public sans savoir à l'avance ce qu'ils vont jouer. De l'autre côté du spectre des croyances, un autre présupposé implique une certaine méfiance face à l'improvisation. Après avoir vu un spectacle d'improvisation de qualité où comédiens et comédiennes ont fait émerger dans le temps même de la scène une ou des histoires avec des personnages marqués, incarnés et des répliques à couper le souffle, il n'est ainsi pas rare d'entendre certains commentaires questionnant le caractère improvisé et non-programmé de la performance venant d'avoir lieu. Une légère méfiance s'installe, s'exprimant sous la forme d'interrogations suspicieuses : « *Es-tu vraiment sûr que c'était vraiment improvisé ? Ils ont sûrement dû se mettre d'accord sur quelques trucs avant le spectacle ...* ». En bref, le second mythe questionne la nature pleinement improvisée, pleinement spontanée pour entrevoir dans l'ombre de la performance une possible planification de l'action scénique en amont. Comme devant un spectacle de magie, le spectateur cherche *l'astuce* que les improvisateurs et les improvisatrices auraient potentiellement cachée. On a donc d'un côté l'ombre d'un talent inné, sorti de nulle part qui s'épanche sur scène dans le pur instant dramatique et de l'autre l'ombre de la planification et de la prévision. Cependant, les idées reçues se confrontent souvent à des observations empiriques qui laissent entrevoir un monde social plus complexe et multiple. Les mythes des premières expériences tombent en désuétude et demandent à notre sens une approche subtile et rigoureuse afin de saisir la pratique *telle qu'elle se fait*. Pour autant, loin de nous l'idée d'éreinter la magie d'une telle pratique en érigeant un catalogue des mécanismes. Au contraire, l'objectif de cette recherche est d'exploiter avec curiosité, la richesse d'une pratique

artistique afin d'explorer dans son caractère processuel l'émergence du théâtre d'improvisation dans ses différentes facettes, à la fois scéniques et pédagogiques.

Dans cette perspective, nous souhaitons étudier le théâtre d'improvisation comme une pratique spécifique et autonome. Il s'agira d'analyser et d'étudier la façon dont les différents agents, situations, techniques, principes et cadres d'interaction participent à faire de cette pratique une discipline particulière. Il sera donc question de saisir le théâtre d'improvisation comme un phénomène institutionnel singulier au sens où « les institutions ne sont pas simplement des organisations, mais aussi des systèmes de pensée ou des systèmes conceptuels et plus fondamentalement encore, des manières établies d'agir, de dire et de penser [et qu'en cela elles] ordonnent la vie sociale en fournissant aux acteurs les ressources nécessaires pour organiser, d'une façon qui fait sens pour eux, leurs actions, relations et interactions »¹¹⁶. En analysant le théâtre d'improvisation sous cet angle, nous nous sommes donc intéressé aux *manières d'être et de faire* des improvisateurs et des improvisatrices, en tant qu'ils participent et agissent au sein d'une même communauté de pratique.

Étudier trois cours d'action

Ces différentes considérations nous ont logiquement amené à identifier différents *cours d'action* à la fois distincts et intrinsèquement noués. Selon Jacques Theureau, un cours d'action représente « l'activité d'un acteur déterminé, engagé dans un environnement physique et social déterminé et appartenant à une culture déterminée, activité qui est significative pour ce dernier, c'est-à-dire montrable, racontable et commentable par lui à tout instant de son déroulement à un observateur-interlocuteur »¹¹⁷. Autrement dit, un cours d'action est considéré comme une totalité dynamique constituée de propriétés d'auto-organisation se déployant selon trois niveaux d'organisation : le premier concerne l'organisation intrinsèque du cours d'action ; le second fait référence aux contraintes extrinsèques liées à la structuration de l'environnement et de l'activité ; tandis que le troisième se focalise sur les effets extrinsèques, c'est-à-dire les transformations que le cours d'action produit dans cet environnement. Un cours d'action représente ainsi un certain niveau d'activité pouvant donner lieu à des observations, descriptions et explications suffisamment valides et utiles. En nous appuyant sur cette conception du cours d'action, nous avons axé notre recherche sur le théâtre d'improvisation sur trois points : l'analyse du spectacle d'improvisation théâtrale, c'est-à-dire de la performance publique ; l'analyse du travail d'atelier, c'est-à-dire du processus de formation, de préparation et d'apprentissage

¹¹⁶ Louis Quéré, « Règle, fiction ou collectif ? Quelle est la bonne catégorie pour penser les institutions ? », *SociologieS* [En ligne], Grands résumés, 2015.

¹¹⁷ Jacques Theureau, *Le cours d'action : analyse sémiologique. Essai d'une anthropologie cognitive située*, Berne, Peter Lang, 1992, p. 19.

des improvisateurs ; et enfin l'analyse du théâtre d'improvisation en tant que pratique artistique singulière. Ce dernier cours d'action, englobe à la fois l'exercice scénique et le travail d'atelier, ou plus exactement, il se dévoile à travers ces différentes modalités interactionnelles qui le composent. Bien que ce cadre d'analyse soit moins délimitable que les deux objets précédents, à savoir la performance publique et l'atelier d'improvisation, il se présente cependant comme un objet à part entière en tant que forme de vie commune et atemporelle pouvant être décrite et analysée.

En explorant ces différentes facettes, nous avons souhaité développer une analyse globale du théâtre d'improvisation en observant et décrivant à la fois l'activité scénique et le travail d'atelier. Nous savons pertinemment que ce choix implique très certainement certaines lacunes, du fait du temps imparti et de la difficulté à analyser une pratique dans son ensemble. Pour autant, en entreprenant une analyse élargie du théâtre d'improvisation, il s'agissait pour nous de n'évincer ni le travail scénique ni le travail de préparation qui, à notre sens, ne peuvent être saisis que dans leur entremêlement. En effet, comment saisir réellement l'exercice scénique et le travail de coordination scénique sans comprendre la façon dont l'improvisation théâtrale est travaillée dans le cadre intime de l'atelier ? Et inversement, comment saisir le travail d'atelier et la façon de travailler sans saisir ce pour quoi on s'exerce, en l'occurrence la performance publique ? Dans cette perspective, nous avons tout au long de cette thèse tenter de répondre à la problématique suivante : Comment caractériser les modalités d'émergence du théâtre d'improvisation à la fois dans son processus scénique et dans son processus d'apprentissage ? Cette problématique nous a conduit à soulever des problématiques secondaires : Quels principes, méthodes et savoir-faire sont engagés pour réaliser une improvisation théâtrale ? Comment caractériser la réalisation d'une improvisation théâtrale et comment s'opèrent les processus d'ajustements collectifs durant l'intrigue en train de se construire ? Et enfin, comment enseigne-t-on et comment apprend-t-on à improviser ?

b) Cadre Théorique

Notre volonté de saisir les différentes facettes du théâtre d'improvisation nous a conduit à adopter une approche *in situ* afin de pouvoir « documenter et étudier les ressources sémiologiques et interactionnelles »¹¹⁸ mises en jeu pour improviser collectivement sur scène et apprendre à improviser. Nous nous sommes donc tourné vers une approche conversationnaliste d'inspiration ethnométhodologique s'appuyant particulièrement sur la captation audiovisuelle d'interactions en

¹¹⁸Michel De Fornel, Maud Verdier, *Aux prises avec la douleur*, Paris, Editions de l'EHESS, 2014, p. 17

contexte naturel. Ces différents enregistrements ont fait l'objet d'un travail de transcription minutieux et rigoureux « qui constitue la base empirique indispensable à une interprétation fine des composantes verbales et non verbales de l'interaction »¹¹⁹. Avant de rentrer plus amplement dans la description du travail de terrain effectué, il semble important de présenter de façon plus détaillée les différents courants ayant fortement influencé notre méthodologie.

L'Ethnométhodologie

Courant novateur de la sociologie, l'ethnométhodologie émerge dans les années 50-60 sous l'impulsion d'Harold Garfinkel, sociologue américain formé à l'école de Talcott Parsons et d'Alfred Schutz. Il propose d'analyser le monde social « non pas tel qu'il est donné mais tel qu'il est continuellement en train de se faire, en train d'émerger, comme réalité objective, ordonnée, intelligible et familière »¹²⁰. S'intéressant particulièrement aux activités pratiques de la vie courante, ce courant de pensée s'oppose à la réification des faits sociaux pour entrevoir les méthodes mises en jeu dans l'interaction par les participants afin de rendre leurs actions intelligibles. En d'autres termes, les ethnométhodologues s'intéressent à la façon dont les acteurs sociaux agissent dans et par le monde social en développant une capacité à donner sens aux différentes situations sociales de la vie quotidienne et à se situer par rapport à elles tout en participant à les faire advenir. Les habitudes, les routines, les manières de faire, sont alors considérées comme autant de méthodes permettant l'établissement d'un ordre social et l'orientation mutuelle des participants dans une situation. Ce courant sociologique s'affranchit, en ce sens, de la distinction héritée de Durkheim entre sens commun et approche scientifique, pour envisager les faits sociaux tels qu'ils se font dans les interactions pratiques de la vie quotidienne.

L'ethnométhodologie préconise une description empirique détaillée des faits sociaux afin de « retrouver le travail d'organisation, d'ordonnement et de mise en sens qui les constitue comme réalité objective »¹²¹. L'étude des activités sociales se fait donc en contexte en optant pour un point de vue émique¹²² qui valorise le point de vue des membres de la communauté étudiée. Ce courant de recherche engage ainsi le chercheur dans une analyse non motivée de la situation observée afin de « saisir les détails non notés d'une situation, les propriétés d'arrière-plan des scènes quotidiennes en tant qu'elles

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Louis Quéré, dans *Pratiques de Formation – Ethnométhodologies* (recueil de textes), Formation Permanente, Université de Paris VIII, 1985, p. 23.

¹²¹ Michel de Fornel, Ruwen Ogien, Louis Quéré, *L'ethnométhodologie. Une sociologie radicale.*, Paris, La Découverte, « Recherches », 2001.

¹²² Cette posture va à l'encontre d'une approche « étique » relevant du point de vue du chercheur qui interprète ses données à la lumière de catégories d'analyse qu'il a préalablement construites.

sont attendues, standardisées et standardisantes, vues sans qu'on y prête attention »¹²³. En adoptant cette posture d'observateur attentif et minutieux, l'ethnométhodologue poursuit une démarche naturaliste en ayant pour objectif de faire émerger directement de la situation observée, les éléments pertinents pour l'analyse. Il s'intéresse à façon dont les conduites sociales sont accomplies de manière locale et située par des membres usant de ressources langagières, gestuelles, spatiales et interactionnelles endogènes. En ce sens, l'ethnométhodologie déploie une analyse praxéologique des situations sociales en ce qu'elle « vise l'action telle qu'elle s'organise "naturellement" par et pour ceux qui y prennent part » et « s'oppose à de nombreuses analyses sociologiques qui ne se servent de l'action que comme support pour illustrer des construits théoriques »¹²⁴. Cette volonté de description empirique détaillée justifie l'utilisation de méthodes permettant d'enregistrer les situations sociales à travers l'utilisation de technologies adaptées (micro, téléphone, caméra, etc.). L'enregistrement *in situ* permet, dans ce cadre, de conserver la temporalité des événements observés et vécus et d'en reconstruire la fluidité à l'aide d'outils de transcription¹²⁵. Il s'agit ainsi de documenter la vie sociale *telle qu'elle se fait* en se positionnant au plus près du monde social.

L'analyse conversationnelle

Initiée à la fin des années 60 et au début des années 70 par les travaux de Harvey Sacks et d'Emmanuel A. Schegloff, ce domaine s'insère dans la filiation de l'ethnométhodologie. S'intéressant particulièrement à l'usage de la parole dans l'interaction, l'analyse conversationnelle s'attache à décrire et transcrire dans un niveau de granularité extrêmement fin les ressources linguistiques et multimodales mises en jeu localement par les participants afin de mener des interactions sociales. Elle reconnaît la centralité des données enregistrées en contexte naturel, c'est-à-dire où aucun protocole expérimental n'a été mis en œuvre et où aucun chercheur n'a organisé ou provoqué les événements enregistrés. Cependant, l'objet de recherche de l'analyse conversationnelle est tourné « moins par des formes linguistiques comme dans la linguistique traditionnelle, que par des patterns de comportements, des procédés, des types de séquences, qui peuvent prendre des formes diverses »¹²⁶. L'analyse de conversation s'intéresse ainsi, à partir de données empiriques enregistrées, à la séquentialité des actions qui s'enchaînent au cours d'un phénomène de parole. Pensée comme un processus collectif, la

¹²³ Harold Garfinkel, *Recherches en ethnométhodologie*, Paris, PUF, 2007 (1967), p. 99.

¹²⁴ Dunya Muji Acklin, Alain Bovet, Philippe Gonzalez, Cédric Terzi, « Discours, espace public et constitution des collectifs politiques : la démarche sociologique de Jean Widmer », dans *Le juste et l'injuste. Émotions, reconnaissance et actions collectives*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 21.

¹²⁵ Voir notamment : Lorenza Mondada, « La transcription dans la perspective de la linguistique interactionnelle », dans *Données orales, les enjeux de la transcription*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2008, pp. 78–109.

¹²⁶ Schmale Gülich, Lorenza Mondada, « « Analyse conversationnelle », dans *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, vol. 1-2, Tübingen, Niemeyer, 2001, p. 202.

conversation désigne dès lors une activité conjointe impliquant la mise en pratique d'une machinerie collectivement partagée par les membres de l'interaction. Celle-ci s'agence autour de deux mécanismes fondamentaux : l'allocation de la parole dans une succession de tours et la construction séquentielle de ces derniers selon l'unité de la paire adjacente. Unité d'analyse fondamentale, elle désigne « une séquence de deux énoncés qui sont adjacents et produits par des locuteurs différents »¹²⁷ et suppose une gestion locale et collective de la signification des énoncés en contexte. En ce sens, l'analyse conversationnelle vise à décrire et expliquer les compétences des locuteurs ordinaires mises en jeu pour participer à des interactions socialement organisées et intelligibles.

Pour résumer, le cadre théorique ethnométhodologique d'inspiration conversationnaliste est « un domaine interdisciplinaire consacré à l'étude de la langue en tant que ressource [sociale et] culturelle et du langage en tant que pratique [sociale et] culturelle. Il suppose que la faculté de langage humain est une réalisation cognitive et sociale qui fournit les outils intellectuels pour penser et agir dans le monde. Son étude doit être réalisée à l'aide d'une documentation détaillée de ce que les locuteurs disent lorsqu'ils se livrent à des activités sociales quotidiennes. Cette documentation repose sur l'observation des participants et d'autres méthodes, notamment l'enregistrement audiovisuel, la transcription annotée et des entretiens avec les participants. »¹²⁸ Ce cadre méthodologique nous a ainsi poussé à recueillir en contexte des données audiovisuelles afin d'ethnographier les différents objets d'étude identifiés et décrits précédemment, à savoir d'un côté le travail d'atelier et de l'autre la performance publique.

3. L'Enquête de terrain – prise de données et constitution des corpus

a) Analyser la performance publique

Notre premier axe de recherche portant sur la performance publique et le travail scénique en tant que tel, nous a amené à collecter un grand nombre de données audiovisuelles. Ce travail empirique n'a cependant pas fait l'objet d'une enquête de terrain particulière, si ce n'est le visionnage et la participation en tant que spectateur à de très nombreux spectacles d'improvisation théâtrale en tout genre, du match d'improvisation au format long en passant par une large gamme de formats originaux et hybrides. En effet, la majorité des séquences audiovisuelles sélectionnées dans le cadre de notre analyse sont généralement issues de captations audiovisuelles mises en ligne publiquement sur *Youtube* par différentes compagnies d'improvisation théâtrale. Ce choix méthodologique nous est apparu pertinent pour plusieurs raisons. Dans un premier temps, il faut reconnaître que *Youtube*, à travers

¹²⁷ Michel De Fornel, « L'analyse de conversation » dans *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil, 1995, p. 159.

¹²⁸ [notre traduction] Alessandro Duranti, « Linguistic Anthropology », dans *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*, Oxford, Elsevier, 2002, p. 8899.

certaines chaînes dédiées à l'improvisation théâtrale, offre un très large panel de performances faisant généralement l'objet d'une captation de qualité. Il nous est apparu complexe de pouvoir avoir une qualité équivalente par nos propres moyens pour des raisons techniques et logistiques. Dans un second temps, l'accessibilité des vidéos analysées offerte par ces plateformes en ligne, nous a semblé être un choix pertinent afin de donner aux lecteurs l'opportunité d'aller directement à la rencontre de ces performances via ces canaux de diffusion en dehors des transcriptions proposées dans ce travail écrit. Enfin, il faut aussi rappeler que notre travail de recherche s'est déroulé dans un contexte sanitaire complexe lié à la crise du Covid-19 ayant entraîné la fermeture des salles de spectacle durant de longs mois et ce, à plusieurs reprises lors des années 2020 et 2021. En privilégiant ces captations vidéo, nous nous sommes donc assuré de recueillir un nombre de données suffisamment important pour effectuer une analyse valable. Afin d'avoir une vue émiqve des événements sélectionnés, nous avons cependant privilégié les performances auxquelles nous avons assisté. Par ailleurs, pour avoir une vue d'ensemble de la pratique scénique, nous avons sélectionné un large panel de formats d'improvisation. Notre travail de recherche s'est principalement appuyé sur une quinzaine de performances dont des matchs d'improvisation, des cabarets, des formats longs et des formats hybrides ; soit environ une quinzaine d'heures d'enregistrement dans lesquelles nous nous sommes plongé rigoureusement pour en tirer les différentes séquences que nous retrouverons au fil de notre analyse. Nous ferons remarquer ici que l'ensemble du travail d'analyse que nous avons effectué dans l'objectif de saisir la performance improvisée, doit beaucoup à l'activité - presque paradoxale - consistant à figer et à capter une pratique qui se définit pourtant par son caractère éphémère et spontané.

b) Analyser le travail d'atelier

Afin d'étudier notre second axe de recherche consacré entièrement au processus de formation et de préparation des improvisateurs et improvisatrices, nous avons été amené à poser notre caméra au sein de différents ateliers d'improvisation théâtrale. Lieux où les improvisateurs et improvisatrices se réunissent collectivement pour s'exercer à improviser, les ateliers sont généralement des espaces intimes où seuls les membres du collectif sont autorisés à participer. Dans la perspective d'analyser les ressources structurelles et interactionnelles mises en jeu pour apprendre à improviser, nous sommes donc entré en contact avec différentes troupes afin d'avoir accès au cadre intime de l'atelier, habituellement loin du public et des lumières. Contrairement aux performances publiques où de nombreuses ressources audiovisuelles étaient facilement accessibles, l'approche du travail d'atelier a nécessité une enquête ethnographique de terrain. Notre objectif était d'avoir un panel d'ateliers d'improvisation théâtrale élargi nous permettant d'observer différents types de situations pédagogiques.

Cette volonté nous a conduit à entrer en contact avec trois troupes d'improvisation théâtrale de nature différente, qui sont par la suite devenues nos terrains d'enquête privilégiés : *Les Mandiboul's*, *les Mauvaises Graines* et *la Limone*.

Les Mandiboul's, troupe étudiante créée en 2005 à Bordeaux, compte, selon les années, entre 15 et 30 membres. Tout au long de l'année universitaire les participants organisent des ateliers hebdomadaires avec parfois le soutien d'improvisateurs et improvisatrices extérieurs. Se renouvelant de façon régulière, ce collectif a principalement pour objectif de faire découvrir le théâtre d'improvisation. Ces situations pédagogiques ont été pour nous l'occasion de plonger au cœur d'ateliers amateurs soumis à l'injonction de revenir chaque année sur les fondamentaux de l'improvisation théâtrale afin d'intégrer les personnes novices. *Les Mandiboul's* se réunissent, par ailleurs, une fois par mois pour jouer devant public soit des cabarets (entre eux) soit des matchs d'improvisation en invitant d'autres troupes bordelaises. *Les Mauvaises Graines* est un collectif réunissant entre 10 et 15 personnes selon les années. Créé en 2015 par des passionnés d'improvisation théâtrale, la troupe est située à Issy-les-Moulineaux en Île-de-France. Elle vise une pratique amatrice régulière. Les membres du collectif se réunissent de façon hebdomadaire dans des cours principalement menés par des intervenants professionnels. Si cette troupe se renouvelle légèrement chaque année, elle n'accepte cependant que des personnes ayant une certaine expérience du théâtre d'improvisation (au moins un an). Tout au long de l'année, le collectif organise différents spectacles : cabarets, matchs d'improvisation avec d'autres troupes ainsi que des formats originaux. Bien qu'amatrice, cette troupe compte plusieurs membres ayant plusieurs années d'improvisation. Contrairement aux *Mandiboul's* dont l'objectif principal est la découverte de l'improvisation théâtrale, *les Mauvaises Graines* a des objectifs pédagogiques différents visant un approfondissement plus poussé de la pratique. La dernière troupe nous ayant ouvert les portes de ses ateliers, la *Limone* (ligue d'improvisation montrougeenne), est une compagnie professionnelle d'improvisation théâtrale. Située à Montrouge en Île-de-France, elle a été créée en 2014 par Clotilde Huet et Johanna Teste, toutes deux comédiennes et improvisatrices formées à l'École Claude Mathieu. La compagnie compte actuellement dix membres actifs qui se réunissent chaque semaine pour s'exercer collectivement. Les ateliers visent un approfondissement poussé de l'improvisation en vue de se produire dans un cadre professionnel. Cette jeune troupe professionnelle expérimente l'improvisation dans différents formats, du match d'improvisation au format long en passant par l'écriture de plateau. La compagnie propose aussi des cours et des interventions en milieu scolaire et entrepreneurial. Ces trois terrains principaux, les *Mandiboul's*, la *Limone* et les *Mauvaises Graines*, nous ont permis d'appréhender le travail d'atelier dans une visée élargie allant du cadre étudiant et débutant au cadre professionnel en passant par un cadre d'amateurs expérimentés.

De manière générale, nous n'avons pas rencontré de difficultés particulières pour nous immiscer dans

ce travail d'atelier. Une fois la démarche scientifique expliquée, les différentes troupes ont été tout à fait ouvertes à l'idée que nous puissions filmer et analyser leur travail. Seule la troupe des *Mauvaises Graines*, avec qui nous n'avions eu aucun contact direct avant le premier atelier observé, nous a demandé lors de cette première rencontre de venir en tant qu'observateur, sans filmer, afin de créer un climat de confiance. Une fois la première séance passée, nous avons pu filmer librement les ateliers auxquels nous avons assisté. Dans l'ensemble, les différents membres rencontrés au cours des ateliers se sont montrés particulièrement enclin à soutenir notre travail de recherche. Ils ont généralement été curieux de notre démarche, ce qui nous a amené à avoir de nombreux échanges informels avec les participants. La facilité d'accès à ces terrains d'enquête s'explique sûrement pour différentes raisons. D'une part, il nous semble que notre propre pratique de l'improvisation théâtrale (sur laquelle nous reviendrons par la suite) nous a permis de nous orienter rapidement et d'avoir un langage et un intérêt commun avec les participants des différents ateliers. D'autre part, la facilité d'accès au terrain nous semble aussi liée à la pratique du théâtre d'improvisation elle-même. En effet, les improvisateurs et improvisatrices ont d'ores et déjà un certain rapport au fait d'être vus et observés par un public inconnu. Cette donnée a indéniablement facilité notre propre présence lors des ateliers où nous n'étions finalement qu'un spectateur parmi d'autres. Enfin, côtoyant ce milieu depuis maintenant plusieurs années, il nous semble que le théâtre d'improvisation est majoritairement une communauté particulièrement bienveillante et accueillante, composée de praticiens et praticiennes ouverts à la discussion, à la recherche sur leur propre pratique et curieux du monde social qui les entoure.

Au cours de notre enquête, qui s'est déroulée de 2018 à 2020, nous avons observé et récolté les données audiovisuelles de vingt ateliers d'improvisation théâtrale dont six ateliers des *Mandiboul's*, sept des *Mauvaises Graines*, six de la *Limone* ainsi qu'un atelier de la ligue d'improvisation du barreau de Paris, la LIBAP (dont le profil se rapproche de celui des *Mauvaises Graines*) auquel nous avons pu assister parallèlement à nos terrains privilégiés. Un atelier durant généralement entre 2h30 et 3h, l'enquête consacrée au travail de formation des improvisateurs a donc été étayée sur environ soixante heures d'observation *in situ* dont ont été tirées les différentes séquences audiovisuelles transcrites et analysées par la suite. Concernant notre rapport à la prise de données en contexte naturel, nous avons privilégié un matériel minimum afin perturber *a minima* les participants et le déroulement des ateliers observés. A cet égard, nous avons utilisé, soit notre téléphone portable personnel soit un appareil photo relativement petit et discret. Afin de nous fondre dans la situation, nous nous sommes généralement placé parmi les autres participants en prenant la position standard de spectateur. Comme nous l'avons évoqué précédemment, notre travail d'enquête auprès de ces différentes troupes a cependant été interrompu brutalement avec la crise du Covid-19 qui a entraîné la paralysie de l'ensemble du secteur artistique à partir du mois de mars 2020. Notre enquête aurait dû se poursuivre encore quelques mois.

Après avoir visionné les données collectées, nous avons cependant évalué que ces dernières étaient d'une qualité suffisante pour nous permettre de fournir une analyse précise et valable. Nous avons dès lors pris la décision de ne pas poursuivre le travail d'enquête pour nous consacrer entièrement à l'analyse des données audiovisuelles et autres notes écrites collectées jusqu'à alors.

c) Le travail de transcription

La collecte des données audiovisuelles en contexte d'atelier et de performance publique, nous a amené nécessairement à un important travail de transcription. Cet exercice spécifique permet d'analyser en conservant la temporalité et la fluidité des événements observés. La transcription constitue, en ce sens, « l'action paradoxale de fixer dynamiquement »¹²⁹. Nous soulignerons, ici, que ce paradoxe est certainement d'autant plus fort dans le cadre de notre objet d'étude dont la nature est précisément de ne pas se laisser capter et d'émerger comme un acte éphémère et spontané qui ne sera jamais reproduit en tant tel. En optant pour cette méthode de captation/transcription, nous avons en quelque sorte accepté, à des fins d'analyse, de trahir la pratique artistique que nous étudions, en bloquant « un flux temporel pour découper des séquences d'actions dans le continuum temporel »¹³⁰. Ce travail de découpage du flux temporel *in situ*, nous a conduit à entrevoir dans une granularité fine les dynamiques interactionnelles en cours, en disséquant les situations observées en une succession d'instantanés comme on pourrait découper un mouvement en une succession d'images instantanées. Dans cette perspective, la transcription offre la possibilité d'analyser les activités scéniques et pédagogiques observées « en tant qu'accomplissement pratique, impliquant un ensemble d'actions situées et distribuées »¹³¹. Elle permet d'établir un regard précis sur la façon dont émergent les situations interactionnelles en focalisant l'attention sur les catégories, procédures et dynamiques utilisées par les membres pour apprendre à improviser et jouer sur scène. A travers le travail de transcription, nous avons ainsi été amené à sélectionner parmi les données audiovisuelles collectées, les séquences d'interaction à même de mettre en évidence un phénomène particulier rendu préalablement disponible et pertinent dans les situations *in situ*.

¹²⁹ Lorenza Mondada, « La transcription dans la perspective de la linguistique interactionnelle », dans *Données orales, les enjeux de la transcription*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2008, p. 79.

¹³⁰ Denis Laborde, « Enquête sur l'improvisation », dans *La Logique des situations : Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, op. cit., p. 263.

¹³¹ Michel De Fornel, Maud Verdier, *Aux prises avec la douleur*, op. cit., p. 21.

Le travail de transcription est ici un exercice pris dans une dynamique « constitutivement instable, évolutive, variable »¹³² pouvant faire l'objet de plusieurs versions selon le phénomène étudié. En ce sens, la forme de la transcription se construit dans le temps dans un constant va-et-vient avec les données primaires enregistrées en contexte naturel. Ce jeu entre les données audiovisuelles brutes et les transcriptions permet de construire des données secondaires à toutes fins descriptives et analytiques. Elle représente ainsi un « objet intermédiaire »¹³³ ou « objet frontière »¹³⁴ permettant d'appuyer empiriquement les phénomènes retenus pour l'analyse. Ainsi, les transcriptions présentées dans notre travail ne présentent pas toutes les mêmes formes selon le degré de granularité retenu pour l'analyse, le phénomène étudié et la situation analysée. Comme l'évoque Elinor Ochs : « Une des caractéristiques les plus importantes d'une transcription est qu'elle ne devrait pas contenir trop d'informations. Une transcription trop détaillée est difficile à suivre et à évaluer. Une transcription plus utile est une transcription plus sélective. »¹³⁵ Le format retenu a toujours été effectué selon une logique de pertinence et de lisibilité pour l'analyse en cours. A cet égard, le système de transcription utilisé dans ce travail s'inspire des conventions développées par Michel De Fornel et Maud Verdier¹³⁶ dans leur ouvrage *Aux prises avec la douleur*. Nous avons ainsi mené un travail de transcription portant attention à la multimodalité des interactions, c'est-à-dire à la fois aux modalités de parole, de geste et de déplacement dans l'espace effectuées en contexte.

Il est important de noter que le choix de la méthode de transcription engage le chercheur dans la façon d'analyser et d'interpréter les données primaires. Pour exemple, la transcription en ligne que nous avons retenue, n'est pas anodine sur la façon de concevoir l'interaction en cours. En effet, comme le note Lorenza Mondada : « Le fait de rapporter toute parole à son énonciateur a une série de conséquences intéressantes pour la façon dont est conçue l'interaction. Attribuer une parole à un locuteur (et l'inscrire généralement sur une ligne qui lui « appartient ») produit une discrétisation du flux sonore ainsi qu'une autonomisation et une spécification de cette parole. Il y a là un effet d'*authorship*, même lorsque la voix du locuteur se fond dans celle d'un autre ou dans un groupe. En outre, l'identité du locuteur est indiquée au début de la ligne, à gauche, et par conséquent elle est lue en premier, et avant la parole transcrite : elle projette donc sur elle une trame de pertinences qui intervient sur l'interprétation de ce

¹³² Lorenza Mondada, « La transcription dans la perspective de la linguistique interactionnelle », dans *Données orales, les enjeux de la transcription*, *op.cit.*, p. 81.

¹³³ Dominique Vink, « Les objets intermédiaires dans les réseaux de coopération scientifique », *Revue française de sociologie*, 1999, XL, pp. 385-414.

¹³⁴ Susan Leigh Star, James R. Griesemer, « Institutional ecology, Translations and Boundary objects : amateurs and professionals on Berkeley's museum of vertebrate zoologie », *Social Studies of Science*, 1989, vol.19, no.3, pp. 387-420.

¹³⁵ [traduction] « One of the most important features of a transcript is that it should not have too much information. A transcript that is too detailed is difficult to follow and assess. A more useful transcript is a more selective one » - Elinor Ochs, « Transcription as Theory », dans *Developmental Pragmatics*, New York, Academic Press, 1979, p. 44.

¹³⁶ Michel De Fornel, Maud Verdier, *Aux prises avec la douleur*, *op. cit.*

qui va être dit, en présentant qui intervient et qui suit comme étant énoncé par une certaine catégorie »¹³⁷. Dans notre cas, les catégories de locuteurs retenues pour nos transcriptions (comédien/comédienne, chef/cheffe d'atelier, etc) sont issues directement du vocabulaire employé lors des ateliers par les différents participants. Par ailleurs, il nous a semblé important d'introduire les séquences sélectionnées en décrivant, au moins de façon minimale, le contexte d'occurrence plus général¹³⁸. Cette re-contextualisation minimale nous est apparue nécessaire pour d'une part donner de la lisibilité aux séquences et d'autre part, les appréhender telles qu'elles ont émané séquentiellement au cours de l'activité décrite.

d) Les entretiens semi-directifs

Parallèlement à notre approche située et *in situ* des activités d'atelier et de performance publique, nous avons mené vingt-deux entretiens semi-directifs¹³⁹ auprès de professionnels et d'improvisateurs expérimentés (10 entretiens), d'amateurs du monde de l'improvisation théâtrale (6) et de spectateurs et spectatrices d'improvisation théâtrale (3). Ces entretiens ont généralement duré entre 1h20 et 1h40, impliquant de façon globale environ 33 heures d'échanges enregistrés. Comme l'évoque Yvonna Sessions Lincoln : « L'entretien semi-directif est une technique de collecte de données qui contribue au développement de connaissances favorisant des approches qualitatives et interprétatives relevant en particulier des paradigmes constructiviste. »¹⁴⁰ Un entretien semi-directif répond ainsi à plusieurs critères¹⁴¹ : les questions sont généralement déterminées de façon thématique ; leur ordre peut varier en fonction des réactions de la personne interviewée ; quelques points de repère sont établis préalablement et constituent des passages obligés de l'entretien ; elles impliquent une inférence modérée.

Ces entretiens constituent des données qualitatives importantes permettant d'apporter de la *parole vive* provenant directement des praticiens et praticiennes. Au cours de ces échanges, nous avons pu aborder de nombreuses thématiques autour de l'improvisation théâtrale, du travail pédagogique à l'exercice scénique en passant par le rapport au public et le rapport du public à l'improvisation théâtrale. Ces différents entretiens se retrouvent en filigrane tout au long de notre travail de thèse sous forme de

¹³⁷ Lorenza Mondada, « Pratiques de transcriptions et effets de catégorisation », *Cahiers de Praxématique*, 2002, vol.39, p. 51.

¹³⁸ Voir notamment : Douglas W.Maynard,(2006). « Ethnography and conversation analysis: what is the context of an utterance? », dans *Emergent methods in social research*, Londres, Sage, 2006, pp. 55-94.

¹³⁹ Voir Annexes 2, 3 et 4 pour lire différents entretiens.

¹⁴⁰ Yvonna Sessions Lincoln, « Emerging criteria for quality in qualitative and interpretive research », *Qualitative Inquiry*, 1995, vol.1, pp. 275-289.

¹⁴¹ Geneviève Imbert, « L'entretien semi-directif : à la frontière de la santé publique et de l'anthropologie », *Recherche en soins infirmiers*, 2010, vol. 102, no. 3, pp. 23-34.

citations directes. Chaque entretien a été effectué à partir d'une grille de questions établie en amont qui nous servait de canevas.

4. De la recherche à la pratique – du chercheur-improvisateur à l'improvisateur-chercheur

Pour finaliser ce premier chapitre, il nous semble primordial de revenir sur le positionnement particulier qui a été le nôtre, à savoir celui d'un improvisateur ayant effectué une recherche sur sa propre pratique. En parallèle de notre activité de chercheur, la pratique du théâtre d'improvisation constitue pour nous une activité régulière et importante qui s'est largement développée au cours de ces dernières années. En tant qu'improvisateur, nous avons été amené : à participer à de nombreux ateliers et stages ; à jouer dans de nombreux spectacles (formats longs, courts et hybrides) à Paris, Lyon, Bordeaux et en Ardèche avec différents collectifs ; à animer de façon régulière de nombreux ateliers auprès de différents groupes et à organiser le Festival d'improvisation Kaléidoscope en Auvergne avec notre collectif *l'Impro Erard*. Quantitativement, au cours de ces années de thèse, notre pratique de l'improvisation théâtrale représente plus de 200 ateliers (soit environ 600 h de pratique), une trentaine de spectacles ainsi qu'une trentaine d'ateliers donnés en tant que formateur (soit environ 90 h d'enseignement). Au cours de ces dernières années, nous nous sommes ainsi pleinement engagé dans une voie artistique parallèle à notre activité de recherche. En appartenant simultanément à deux mondes, nous nous sommes nécessairement confronté à une question devenue classique en anthropologie : « Peut-on, indigène parmi les indigènes, être ethnologue chez soi ? »¹⁴² Nos deux postures face au même objet, le théâtre d'improvisation, nous ont amené à faire face à ce paradoxe d'être à la fois praticien pris dans sa pratique artistique et chercheur opérant une analyse à distance de cette même pratique. Comme le note Betty Mercier-Lefèvre à propos de son expérience de danseuse/chercheuse, cette expérience courante en anthropologie pose « la problématique de la place et du trouble occasionnés lorsqu'on se déplace, qu'on glisse d'un espace social à l'autre, en suggérant l'idée que l'atelier du danseur [dans notre cas l'atelier d'improvisation théâtrale] et/ou le terrain du chercheur, chacun à leur façon, peuvent enrichir mais aussi interroger nos rapports au monde, notre expérience humaine et nos savoirs »¹⁴³.

Avant de plonger plus amplement dans ces problématiques, il nous semble essentiel de rappeler que notre positionnement méthodologique, inspiré de l'ethnométhodologie et de l'analyse conversationnelle, nous a conduit à définir une distinction forte entre d'un côté le travail de recherche

¹⁴² Jean Didier Urbain, *Ethnologue, mais pas trop...*, Paris, Editions Payot & Rivages, 2003.

¹⁴³ Betty Mercier-Lefèvre, « Chercheurs et artistes : du trouble dans la place. », *Recherches en danse* [En ligne], 2017.

et de l'autre notre propre rapport à la pratique de l'improvisation théâtrale. En ce sens, nous nous sommes toujours présenté auprès de nos différents terrains en tant que chercheur - notre masque d'improvisateur n'apparaissant qu'ensuite, lors de discussions informelles que nous avons avec les différents participants rencontrés. Inversement, lorsque nous participions à des ateliers d'improvisation en tant qu'improvisateur, notre masque de chercheur sur le théâtre d'improvisation n'apparaissait qu'ensuite lors de discussions hors atelier. Tout au long de notre travail de recherche, nous avons tenu à éviter au maximum cette zone de flottement entre nos deux positionnements impliquant à nos yeux deux rapports bien distincts au même objet. Notre propre pratique de l'improvisation théâtrale n'a donc pas fait l'objet d'un travail ethnographique en tant que tel. Ce choix méthodologique, longuement réfléchi, nous est apparu essentiel autant d'un point de vue scientifique que personnel et artistique. D'une part, nous avons souhaité conserver une certaine neutralité par rapport aux données collectées. D'autre part, il nous est apparu essentiel de conserver notre pratique artistique en dehors de la sphère professionnelle et académique. Un choix inverse nous aurait potentiellement conduit à un *trop-plein* de théâtre d'improvisation et à ne plus apprécier ni le travail de recherche ni la pratique artistique. Si nous reconnaissons une véritable portée analytique aux travaux prenant pleinement appui sur le rapport incarné à sa propre pratique, nous avons décidé que cela n'était pas l'objet de notre recherche. Cependant, il nous paraît évident que nos postures n'ont pu être scindées de façon aussi formelle. Arrivé désormais à la fin de ce parcours, nous avons ici le désir de nous pencher sur cette double appartenance afin d'entrevoir les influences, jonctions, paradoxes qui se sont joués dans cette danse continue entre deux mondes. Il s'agira également de se questionner sur les déplacements qui se sont opérés « car l'ethnographie concerne tout autant ce qui est regardé et questionné que celui qui regarde et questionne »¹⁴⁴.

a) Improvisateur et chercheur : deux postures antinomiques ?

Être improvisateur et être chercheur, voilà deux postures qui nous ont conduit à entretenir deux rapports bien différents au même objet. Il nous paraît important de nous pencher dans un premier temps sur le rapport paradoxal, curieux, et ambivalent qui s'est joué entre nos deux mondes. Nous tenons à préciser que notre analyse vise ici à livrer un ressenti subjectif et personnel sur nos vécus d'improvisateur et de chercheur et n'a pas fait l'objet d'un exercice ethnographique spécifique.

Le premier plan paradoxal auquel nous avons dû nous confronter est celui du rapport à notre propre corps, l'improvisation théâtrale et le monde de la recherche se plaçant sur deux extrémités très

¹⁴⁴ François Laplantine, *La Description ethnographique*, Paris, Armand Colin, 2006.

éloignées. En atelier d'improvisation théâtrale, le corps est sans cesse en mouvement, des orteils jusqu'aux doigts en passant par le visage, chaque partie est vectrice de significations et d'émotions. Au sein de notre pratique artistique, nous avons ainsi été amené à porter une attention minutieuse à notre corps en apprenant à écouter nos ressentis, nos mouvements, nos gestes et nos déplacements dans l'espace. En d'autres termes, la pratique de l'improvisation théâtrale nous a conduit à saisir notre corps dans une portée esthétique et physique, dans un rapport sensible et intime. Le corps de l'improvisateur, tel que nous l'avons vécu, est pris dans une dynamique active et puissante. C'est un corps debout, en action, sur le qui-vive, prêt à s'élancer et à s'agiter de multiples façons. A l'inverse, au sein de notre pratique de recherche, notre rapport au corps a été tout autre. Le chercheur est principalement assis, devant son ordinateur, rédigeant ou lisant des articles scientifiques ou des ouvrages, ou écoutant ses pairs lors de conférences ou de colloques. La sphère de mouvement est entièrement réduite à l'action des doigts qui tapent sur le clavier, de la main qui tourne les pages ou écrit des notes dans un carnet, et de la nuque qui maintient le regard vers l'activité d'écoute, de lecture ou de rédaction. Le corps ne fait pas l'objet d'une attention spécifique si ce n'est dans une modalité académique. Ainsi, dans notre posture de chercheur, notre corps a été principalement pris dans une portée instrumentale et intellectuelle, dans un rapport distant et général. Ce changement de corps a été particulièrement marquant lorsque nous passions d'un monde à l'autre, de l'atelier d'improvisation à notre bureau. Il ne s'agit pas ici d'un jugement de valeur, mais du constat d'un corps qui a été pris entre deux mondes.

Nos deux postures nous ont aussi placé dans deux rapports aux autres extrêmement différents. Dans notre rôle de chercheur, les corps d'autrui ont généralement été mis à distance que ce soit d'un point de vue méthodologique ou d'une sociabilité quotidienne. L'usage de données audiovisuelles nous a en effet conduit à entretenir avec les autres corps observés un rapport froid afin d'opérer un travail de description minutieux. Et si nous avons à la fois assisté à des ateliers et rencontré des improvisateurs lors d'entretiens, le cadre scientifique induisait nécessairement une certaine distance. Dans ce cadre, le corps d'autrui devient un objet à analyser et à décrire, et c'est principalement à travers un écran d'ordinateur que se crée ce lien. En ce qui concerne les rapports interactionnels, notre expérience personnelle de la recherche s'est principalement caractérisée par une dynamique solitaire. La rédaction, l'analyse des données, le travail de lecture qui ont constitué la majorité de nos activités de chercheur se sont déroulés dans le cadre intime du bureau, dans un *face à face* avec soi-même écarté de la collectivité (excepté dans les rares moments de réunion entre doctorants). Dans cette perspective, en tant que chercheur notre rapport aux autres corps s'est principalement défini dans des dynamiques relativement rigides, hiérarchiques et distantes. A l'autre extrémité, notre posture d'improvisateur nous a conduit à mener une pratique éminemment collective, que ce soit dans le cadre intime de l'atelier, dans l'exercice scénique ou au sein des dynamiques de troupe de façon plus générale. Cela nous a amené à entrer en

interaction avec d'autres corps dans un rapport direct et sensible. En atelier on se touche, on se parle, on joue ensemble, et c'est bien là le cœur de l'activité. La rencontre est frontale et souvent fulgurante même avec des personnes inconnues. Loin de la vie solitaire, notre pratique artistique nous a engagé dans une socialité forte relativement horizontale, bienveillante et intime. De nouveau, il ne s'agit pas pour nous de porter un jugement de valeur, nos postures nous ayant permis d'explorer différentes facettes de notre personnalité, mais de constater la façon dont nos deux activités nous ont conduit à expérimenter des postures parfois très éloignées.

Enfin, le dernier plan sur lequel nous nous pencherons est le rapport à l'objet produit : d'un côté des improvisations et de l'autre la thèse. En improvisation, le travail d'atelier a pour finalité la performance publique, le spectacle. L'œuvre est un processus éphémère et spontané qui requiert une attention continue, une vivacité corporelle, linguistique et gestuelle émergeant sur le moment et s'adaptant à l'intrigue en train de se dévoiler. Le rapport à l'objet produit répond à l'urgence qu'exige l'exercice scénique, en tant qu'il est collectif, *in situ*, et fulgurant. Nous pratiquons l'improvisation précisément pour cet aspect éphémère où chaque montée sur scène est une découverte dans l'instant de ce que l'on va jouer. On laisse alors filer la création, l'attrapant au vol en acceptant les soubresauts, les incohérences, les erreurs et les lignes de fuite qui s'inaugurent. Plus rien ne pourra être retouché en aval de la scène. Tout se joue là, dans le maintenant et l'objet produit collectivement, l'improvisation, n'a *a priori* pour seul ancrage dans le temps que le devenir-souvenir des corps ayant joué et du public ayant observé. Comme l'exprime Mathieu Saladin : « L'improvisation, dégagée d'un matériel témoin, n'existe alors qu'à travers le souvenir d'un son, mais aussi de tout ce qui l'a constituée durant l'instant, l'atmosphère générale émanant de mille et un détails, lumière, odeurs... »¹⁴⁵ L'improvisation, par son impossibilité à être répétée, demande donc aux spectateurs et aux comédiens un mouvement attentionnel d'autant plus important dans la mesure « l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve »¹⁴⁶ se fait vecteur d'une émotion singulière, celle de savoir que ce qu'on a vu et expérimenté n'existera plus que dans notre souvenir. A l'opposé du spectre se trouve notre positionnement de chercheur. Les quatre ans de travail ayant exigé cette thèse représentent quatre années tournées vers la production d'un objet écrit qui se veut tout sauf spontané, éphémère et momentané. Au contraire, comme tout travail académique et scientifique, l'objet que nous avons produit relève avant tout d'un exercice de longue haleine, d'analyse, de répétition, de relecture qui est éminemment lié à une logique de préméditation et de programmation où *a priori* rien n'est laissé aux contingences du moment¹⁴⁷. Il s'agit d'un objet qui se

¹⁴⁵ Mathieu Saladin, « Processus de création dans l'improvisation », *Volume !* [En ligne], 2002.

¹⁴⁶ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » dans *Œuvres*, Tome 3, Paris, Gallimard, 2000, p. 273

¹⁴⁷ Bien entendu nous reconnaissons qu'une partie de la thèse est consacré à une certaine errance intellectuelle nous amenant à découvrir des phénomènes de façon non prémédité.

construit sur le temps long, par étapes successives, poursuivant une dynamique d'étude et de composition. En d'autres termes, là où l'improvisation dans son objet requiert un *lâcher-prise*, l'activité de recherche semble elle, vouée à une *sur-prise* impliquant un processus analytique de temps long sur un même objet d'étude¹⁴⁸. L'exemple le plus frappant de ce paradoxe a été pour nous l'usage que nous avons fait de la captation vidéo, qui enlève à l'activité d'improvisation son caractère ontologique, de sa nature spontanée, non-rejouée et éphémère. En effet, la possibilité de la reproductibilité technique chosifie la scène improvisée, en en faisant un objet que l'on peut revoir. La vidéo transforme l'acte en objet. L'instant créateur est pris dans un jeu de congélation qui détache l'instant de son vécu pour l'actualiser dans une ubiquité technique - double processus qui touche inévitablement le temps de l'improvisation et donc sa nature profonde. L'enregistrement « produit véritablement un phénomène distinct, quelque chose en fait de bien plus fort que le simple jeu de l'improvisation, car ce que l'on entend sur disque ou sur bande est en fait ce même jeu, mais coupé de son contexte naturel »¹⁴⁹. Le danger est ainsi d'oublier que l'improvisation est un processus avant d'être un produit. Il est arrivé de nous demander à quel point effectuer un travail comme le nôtre ne relevait pas d'une certaine trahison de la pratique artistique dans la façon dont elle se vit et s'expérimente ; et cette question, même à la fin de notre travail, n'a toujours pas trouvé de réelle réponse, nous invitons le lecteur à se forger sa propre opinion.

À la suite de ce tour d'horizon des rapports étranges, dichotomiques et curieux auxquels nous avons dû faire face en étant à la fois improvisateur et chercheur, il semble désormais intéressant de nous pencher sur les apports mutuels de nos deux postures. Si nous avons décidé de ne pas faire de notre pratique un objet de recherche en tant que tel, il serait cependant fallacieux de ne pas entrevoir les porosités qui se sont manifestées entre nos deux mondes.

b) De la pratique à la recherche – réflexion d'un improvisateur-chercheur

Tout d'abord, il faut reconnaître que notre activité de recherche découle temporellement de notre propre pratique. En d'autres termes, ce travail de recherche n'aurait certainement jamais eu lieu sans qu'une amie chère nous ait poussé à mettre les pieds dans un atelier d'improvisation théâtrale un soir de septembre 2014. Notre curiosité intellectuelle pour le théâtre d'improvisation émane donc avant tout d'une curiosité pratique et artistique qui n'a cessé de grandir. Par ailleurs, le développement de notre

¹⁴⁸ Bien entendu nous verrons que l'improvisation requiert aussi un travail de préparation sur le temps long, mais l'objet public en tant que tel relève bien de dynamique bien différente.

¹⁴⁹ Denis Levaillant, *L'improvisation musicale : essai sur la puissance du jeu*, Paris, Editions J.-C. Lattès, 1981, p. 350.

intérêt artistique et les différentes rencontres que nous avons pu avoir avec d'autres improvisateurs et improvisatrices en tant qu'improvisateur, nous ont nécessairement amené à élargir notre vision de la pratique et à saisir celle-ci dans ses nuances et sa complexité. Pour illustrer cette dynamique, il suffit de reprendre notre propre parcours de recherche. En arrivant à Paris en 2017, nous avions jusque-là une pratique de l'improvisation cantonnée quasiment exclusivement aux matchs d'improvisation et aux cabarets que nous avons expérimentés lors des trois années précédentes à Bordeaux. Cette expérience nous a conduit à produire un mémoire de recherche de master à l'EHESS exclusivement dédié au match d'improvisation sans nous soucier des autres formats d'improvisation existants. Notre arrivée à Paris et notre rencontre avec l'*Impro Erard*, collectif que nous avons intégré en 2019 a par la suite, largement ouvert notre curiosité artistique à d'autres types de formats et de créations improvisées. Fort de cette expérience artistique, il nous est apparu essentiel, dans le cadre de cette thèse, de prendre en compte la diversité des formats existants. La sélection des performances publiques a ainsi été indéniablement influencée par le développement de notre curiosité artistique et notre rencontre pratique avec d'autres façons de faire de l'improvisation théâtrale.

On peut aussi reconnaître que notre engagement corporel a été un atout pour approcher nos différents terrains d'enquête. Notre connaissance pratique du théâtre d'improvisation a largement facilité l'accès à notre champ d'étude. Notre propre pratique s'est avérée être une ressource logistique, interactionnelle et perceptive. Notre réseau artistique déjà actif au moment de débiter ce travail de recherche, et qui n'a cessé de se développer par la suite, a ainsi été un vivier de rencontres, ayant pour certains et certaines participé à cette thèse. Notre casquette d'improvisateur a aussi été un atout permettant de faire naître un climat de confiance avec les praticiens et praticiennes rencontrés. L'usage d'un certain langage commun nous a permis de faciliter les échanges et de montrer que nous saisissons rapidement ce que les improvisateurs et improvisatrices souhaitaient nous exprimer. Par ailleurs, il nous semble que notre expérience d'improvisateur a aussi été un avantage pour saisir rapidement les enjeux situationnels et artistiques que nous étions en train d'observer sans être perdu face à l'utilisation d'un certain vocabulaire, propre au champ de l'improvisation. Cette culture commune avec le champ étudié nous a ainsi permis d'exercer notre œil de chercheur du fait de notre habitude à improviser. Notre engagement pratique a influencé notre façon de sélectionner les phénomènes pertinents à analyser et a largement participé à la compréhension des situations que nous observions. Notre rapport intime à la pratique s'est constitué aussi comme une ressource perceptive afin d'analyser efficacement les situations observées. Dans ce cadre, notre position d'improvisateur nous est apparue primordiale pour avoir une approche sensible de la pratique et saisir avec une certaine justesse la mise en place des actions étudiées. Nous pensons sincèrement que notre seule position de chercheur ne nous aurait pas permis d'avoir cette échelle de compréhension élargie des données vidéo recueillies. Notre position d'improvisateur *in vivo* a été selon

nous, un atout indéniable pour réussir à remettre dans la perspective plus large du théâtre d'improvisation, les enjeux interactionnels et discursifs très spécifiques que nous dégagions des données selon les méthodes scientifiques expliquées précédemment ; le *faire* apportant certains enjeux que les seules analyses ethnographiques et empiriques ne permettent pas de résoudre entièrement.

c) De la recherche à la pratique – réflexion d'un chercheur-improvisateur

En dernier lieu, il est aussi pertinent de nous livrer à la réflexion inverse, à savoir comment notre positionnement de chercheur a débordé sur celui de l'improvisateur. Si notre pratique de l'improvisation représente, dans notre cas, un nombre d'heures très important au cours de ces dernières années, autant dire que notre activité de recherche, en tant que pratique spécifique, représente, elle, bien plus d'heures de travail, impliquant des lectures, des captations, des heures de rédaction, des transcriptions et des analyses de données audiovisuelles. Il est ainsi intéressant de se demander dans quelle mesure cette posture, dont la volonté était axée sur le même objet d'étude, nous a influencé dans notre rapport à la pratique.

Comme nous l'avons indiqué précédemment, notre curiosité intellectuelle découle en premier lieu de notre pratique. De façon réciproque ce constat semble tout aussi vrai. En effet, notre travail de chercheur a aussi largement participé à nourrir notre curiosité artistique et notre envie de pratiquer. Les motivations académiques et artistiques se sont ainsi mutuellement nourries. En baignant quotidiennement dans une portée analytique sur le théâtre d'improvisation, les différentes lectures et phénomènes analysés ont renforcé un intérêt pour cette pratique de façon générale et ont poussé toujours plus loin notre curiosité artistique. Ici, notre seule position d'improvisateur ne nous aurait sûrement pas conduit à entreprendre certaines lectures sur le théâtre d'improvisation et ainsi à consolider une connaissance générale à la fois historique, interactionnelle et linguistique de notre pratique. En tant qu'improvisateur, l'exercice de recherche nous a permis d'accroître notre réflexivité sur ce que nous étions en train d'explorer par la pratique. Les entretiens, observations scéniques ou ateliers effectués dans le cadre de cette thèse, nous ont ainsi en permanence engagé intimement dans une réflexion sur notre positionnement d'improvisateur. Notre travail de recherche nous a par ailleurs, permis d'élargir notre réseau en interagissant avec des improvisateurs et improvisatrices que nous n'aurions certainement pas rencontrés autrement. Grâce à notre position de chercheur nous sommes aussi entré en contact avec des acteurs centraux de l'improvisation en France, tels que la *Fondation Culture et Diversité* ou *Improvisation France*. L'ensemble de ce travail de thèse a donc en permanence nourri nos interactions artistiques et dans une certaine mesure, notre réseau. Nous noterons aussi, qu'au-

delà des entretiens formels que nous avons menés, notre sujet de thèse a été l'objet de nombreuses discussions informelles au sein du milieu proprement artistique. Notre recherche a ainsi été l'occasion de discussions et d'échanges enrichissants en tant qu'improvisateur.

Outre ces considérations, le travail de recherche a aussi eu, nous semble-t-il, une certaine influence sur notre jeu de comédien improvisateur et a participé à notre processus d'apprentissage. Nous pensons sincèrement que notre position de chercheur, au-delà d'élargir nos connaissances théoriques sur le milieu, a aussi façonné notre corps de praticien sous différents aspects. Il nous semble que l'exercice analytique du chercheur a déteint d'une certaine façon sur notre œil d'artiste. En analysant avec précision des improvisations, nous avons été amené à décortiquer notre pratique et à saisir le jeu scénique dans ses différentes facettes (gestion des transitions, repérage d'un enjeu dramatique, mise en place d'un décor à l'imaginaire, etc.). Cette activité a indéniablement participé à travailler, en tant qu'improvisateur, une certaine disposition spécifique à voir, analyser et écouter ce qui est en train de se jouer sur scène. Nos deux postures se rejoignent en ce que chacune implique une certaine habileté à développer une attention à ce qui se joue. Bien entendu, les plans d'attention s'agencent différemment selon notre engagement dans la pratique, mais pour autant, cette dimension d'écoute et d'analyse *in situ* est commune aux deux postures qui ont été les nôtres au cours de ces dernières années. Par ailleurs, notre travail de recherche s'est aussi tourné vers le travail préparatif en prenant comme objet d'étude l'atelier d'improvisation et ses différentes interactions *in situ*. Comme pour le jeu scénique, il nous semble que notre rapport analytique au processus pédagogique nous a indirectement influencé dans la façon de mener un atelier, d'accompagner des participants dans l'apprentissage de la pratique et d'effectuer des retours après des phases pratiques d'exercice. Cette porosité entre nos deux positionnements peut notamment être illustrée dans le fait que nous nous sommes servi dans nos propres ateliers, d'exercices que nous avons observés et analysés dans le cadre de notre thèse. Par ailleurs, l'observation et l'analyse minutieuse de la posture de chef d'atelier nous ont également amené à entretenir un rapport réflexif à notre propre position de formateur. Ces différents débordements, du monde académique vers celui artistique, du corps de chercheur vers celui d'improvisateur, ont ainsi suscité des enrichissements mutuels.

Conclusion du chapitre introductif

Dans ce chapitre, il s'agissait d'approcher le théâtre d'improvisation contemporain en tant que pratique artistique singulière. Dans un premier temps, nous avons focalisé notre attention sur l'émergence de cette discipline. Cette perspective nous a permis d'entrevoir l'improvisation dans une temporalité

élargie et de saisir la façon dont l'improvisation théâtrale s'est autonomisée progressivement à partir des années 1950 comme une discipline spécifique se détachant du théâtre classique. En abordant de manière détaillée ses origines, des États-Unis au Canada en passant par l'Angleterre et la Suisse, nous avons pu souligner les enjeux esthétiques, pédagogiques, artistiques voire politiques qui ont accompagné la mise en place du théâtre d'improvisation contemporain. Ce tableau socio-historique nous a permis de mettre en avant le caractère exploratoire, marginal et (souvent) contestataire sur lequel se sont basées les différentes figures ayant participé à la diffusion de cette pratique. L'improvisation théâtrale est ainsi apparue en contestation d'un théâtre donnant une centralité au texte et à l'auteur et bridant l'imagination et la créativité des comédiens et comédiennes. Les figures historiques de l'improvisation ont eu, chacune à sa façon, l'objectif de réintégrer le comédien dans un statut de créateur détaché du seul jeu d'incarnation. Dans cette perspective, le théâtre d'improvisation s'est peu à peu autonomisé en développant d'un côté, une réflexion sur la mise en place de pédagogies adaptées à l'apprentissage et la consolidation de compétences spécifiques à l'improvisation et de l'autre, en faisant de l'improvisation une pratique scénique ayant vocation à être jouée devant un public. Poursuivant cette analyse historique, nous nous sommes ensuite attaché à étudier la diffusion progressive de cette discipline sur le sol français. Nous avons montré que l'émergence l'improvisation en France a été d'abord influencé fortement par le courant québécois et le match d'improvisation, avant de s'ouvrir tout au long des années 2000 à d'autres formes de théâtre improvisé. Bien qu'il s'agisse d'une pratique relativement récente, nous avons souligné l'effervescence actuelle, tant artistique que sociale de cette pratique sur le territoire français, tout en montrant qu'elle conserve toujours une place assez marginale d'un point de vue théâtral, institutionnel et académique.

Dans un second temps, nous avons explicité la démarche scientifique entreprise afin d'analyser le théâtre d'improvisation. Inscrite dans une méthode d'inspiration ethnométhodologique et conversationnaliste, cette recherche vise à analyser la pratique *tel qu'elle se fait* en s'ancrant sur l'observation et la transcription d'interactions observées en contexte. A cet égard, nous avons décrit les différentes procédures d'enquête utilisées afin d'étudier à la fois le processus d'apprentissage et l'exercice scénique en tant que tel. Ce choix nous a conduit à identifier et établir différents terrains de recherche afin d'apporter une analyse complémentaire et de saisir la pratique dans une certaine globalité. D'un côté, notre enquête nous a amené à collecter un certain nombre de données audiovisuelles de performance scénique. De l'autre, elle nous a conduit à mener un travail d'enquête auprès de différentes troupes d'improvisation théâtrale afin d'ethnographier la mise en place du travail d'atelier. Ce corpus bicéphale nous a permis d'observer précisément la façon dont les locuteurs (que ce soit en contexte d'atelier ou en contexte scénique) se rendent mutuellement intelligibles les actions qu'ils produisent en

s'appuyant non seulement sur le langage verbal mais également sur les postures, les gestes ou encore les déplacements effectués. Les situations observées deviennent dès lors, des événements qui se co-construisent à partir des interactions entre participants dans et avec l'environnement local. Afin de saisir l'activité dans ses différentes facettes, nous avons ainsi adopté une posture émique, valorisant le point de vue des membres et l'observation minutieuse de l'activité. Nous avons par ailleurs, délibérément choisi de mettre de côté notre propre rapport à la pratique en tant que praticien, ou du moins à ne pas l'intégrer comme un objet d'étude particulier. Il nous a cependant paru pertinent dans un dernier temps de revenir sur la position spécifique qui a été la nôtre, à savoir celle d'un chercheur effectuant un travail de recherche sur la pratique dans laquelle il est lui-même engagé. Cette dernière partie nous a permis de mettre en évidence les différents enjeux, à la fois contradictoires et vertueux étant apparus de cette position particulière de chercheur-improvisateur.

CHAPITRE 1 : MONTER SUR SCÈNE : L'IMPROVISATION THÉÂTRALE ET LA PERFORMANCE SCÉNIQUE

Un spectacle de théâtre d'improvisation convie généralement dans un même lieu des improvisateurs venus pour jouer sur scène ; des spectateurs venus pour observer et s'émouvoir ; et potentiellement un régisseur venu pour créer des ambiances lumineuses et sonores. Le cadre du spectacle semble alors similaire à celui du théâtre à texte, à l'exception près qu'aucun de ses protagonistes ne sait à l'avance l'histoire ou les histoires qui vont se jouer sur scène ... Après avoir défini clairement notre objet d'étude et la méthodologie adoptée, nous souhaitons dans ce premier chapitre focaliser notre attention sur le spectacle d'improvisation théâtrale afin d'appréhender la pratique artistique dans la dimension performative qui la caractérise. Nous analyserons dans un premier temps les éléments constitutifs de la performance théâtrale improvisée en nous interrogeant sur ses particularités. Nous poursuivrons ensuite en détaillant les différents rôles et rapports à l'activité scénique des protagonistes en présence lors d'un spectacle, de l'improvisateur au public, en passant par le régisseur. Enfin, nous reviendrons sur la notion de *format* afin d'analyser l'activité scénique dans ses différentes manifestations.

I — LE CADRE THÉÂTRAL A L'ÉPREUVE DE L'IMPROVISATION

1. La performance théâtrale, un cadre d'interaction spécifique

a) De la notion de cadre à celle de performance

La conception goffmanienne du cadre d'interaction

Afin de saisir la spécificité de la performance théâtrale improvisée, il est nécessaire de s'interroger en premier lieu sur la nature du *cadre interactionnel* qui la constitue. Conceptualisée par le sociologue américain Erving Goffman, la notion de cadre fait référence à la façon dont « toute définition de situation est construite selon des principes d'organisation qui structurent les événements - du moins ceux qui ont un caractère social - et notre propre engagement subjectif »¹⁵⁰. Le terme de *cadre* désigne ainsi les éléments constitutifs de l'événement permettant à celui-ci d'être défini et interprété

¹⁵⁰ Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 19.

spécifiquement. Goffman pose cependant une distinction importante entre les cadres *primaires* et les cadres *modalisés*.

Les cadres primaires désignent ce « qui nous permet, dans une situation donnée, d'accorder du sens à tel ou tel de ses aspects, lequel autrement serait dépourvu de signification »¹⁵¹. Ils comprennent à la fois des cadres *naturels* et d'autres dits *sociaux* qui « permettent de comprendre d'autres événements, animés par une volonté ou un objectif et qui requièrent la maîtrise d'une intelligence ; ils impliquent des agencements vivants, et le premier d'entre eux, l'agent humain »¹⁵². Qu'ils soient naturels ou sociaux, les cadres primaires ont la particularité d'être partagés, non seulement par les participants de l'activité en question mais aussi par l'ensemble des observateurs. Ils permettent la compréhension des activités dans lesquelles sont engagés les participants et se déploient de façon permanente dans la vie courante. Goffman précise en ce sens : « Le moindre coup d'œil sur quelque chose implique donc que l'on mobilise un cadre primaire et que l'on fasse des conjectures sur la situation antérieure et sur la suite des événements. »¹⁵³ Que l'on fasse la queue dans une boulangerie, que l'on assiste à un match de tennis ou à un spectacle, on mobilise ces cadres collectivement partagés afin d'être en capacité de les reconnaître comme tels et d'agir en conséquence.

Les cadres modalisés décrivent, quant à eux, les potentielles déclinaisons d'un cadre primaire. Goffman explique : « Par mode (key) j'entends un ensemble de conventions par lesquelles une activité donnée, déjà pourvue d'un sens par l'application d'un cadre primaire, se transforme en une autre activité qui prend la première pour patron (pattern) mais que les participants voient comme quelque chose de totalement autre. On peut appeler modalisation (keying) ce processus de transcription. L'analogie avec la pratique musicale est délibérée. »¹⁵⁴ Un cadre modalisé implique par conséquent une transformation à partir d'un « matériau déjà signifiant selon un schème d'interprétation »¹⁵⁵ qui donne une signification particulière à la modalisation. Les différents participants du cadre modalisé « reconnaissent ouvertement qu'une altération a lieu, et que cette altération leur fera définir tout autrement ce qui se passe »¹⁵⁶ dans un temps et un espace donné. Par exemple, une scène de théâtre ne sera pas interprétée comme étant une scène de la vie réelle mais prendra pour autant appui sur certains cadres primaires de la vie quotidienne. La modalisation se définit comme un prisme d'interprétation qui permet de « définir ce qui pour nous est en train de se passer »¹⁵⁷. Goffman fait par ailleurs remarquer qu'un cadre peut

¹⁵¹ *Ibid*, p. 30.

¹⁵² *Ibid*, p. 31.

¹⁵³ *Ibid*, p. 33.

¹⁵⁴ *Ibid*, p. 52.

¹⁵⁵ *Ibid*, p. 54.

¹⁵⁶ *Ibid*, p. 54.

¹⁵⁷ *Ibid*, p. 54.

connaître plusieurs remodelisations, « chaque transformation ajoute une couche ou une strate supplémentaire à l'activité »¹⁵⁸. Cette logique de strate présente dans le monde social permet à Goffman d'engager ainsi une distinction entre ce qui est de l'ordre de la strate profonde, « laquelle absorbe par exemple ceux qui participent à une activité dramatique »¹⁵⁹ et la strate externe qui définit la frange du cadre, qui détermine « le statut de l'activité dans le monde réel »¹⁶⁰. Par exemple, dans le cadre théâtral, et nous reviendrons de façon plus précise sur cette distinction, il existe une différence entre le monde des personnages sur scène et le monde des comédiens et comédiennes, entre le cadre modalisé de la pièce (monde fictif) et le cadre primaire de la performance publique (statut de l'activité dans le monde réel). Bien entendu, cette frontière peut dans certains cas, connaître une certaine porosité comme nous le verrons par la suite.

Des cadres de l'expérience à la notion de performance

Dans cette perspective, si le terme de *performance* désigne un genre artistique spécifique¹⁶¹, il désigne aussi un type particulier de cadre interactionnel. Dans son chapitre consacré au cadre théâtral, Goffman restreint la notion de *performance* à un arrangement social spécifique au cours duquel un individu est transformé en acteur scénique : « J'utiliserai le terme de représentation (performance) pour désigner tout arrangement qui transforme un individu en acteur. Un acteur peut non seulement être regardé de façon prolongée sans en être offensé, mais doit être observé pour engager ceux qui le regardent et qui deviennent son public.»¹⁶² Il inaugure un modèle de la performance dépassant le cadre théâtral, basé avant tout sur la mise place d'une écologie spatiale particulière, séparant d'un côté un espace scénique où se produisent des performeurs et de l'autre un espace dédié à une audience. Cet agencement implique l'attention conjointe d'un public vers des acteurs, musiciens, danseurs, s'exécutant sur une scène et réciproquement. S'intéressant aux « platform events »¹⁶³, Goffman entreprend ainsi un modèle de la performance moins orienté sur le comportement théâtral ou la virtuosité verbale des acteurs sociaux que sur une écologie spatiale particulière impliquant d'un côté un espace scénique et de l'autre un espace dédié à un public - agencement produisant un jeu d'attention particulier entre des acteurs et une audience.

¹⁵⁸ *Ibid*, p. 54.

¹⁵⁹ *Ibid*, p. 91.

¹⁶⁰ *Ibid*.

¹⁶¹ Apparue dans les années 1950-60 au sein du champ de l'art contemporain, la performance désigne un genre artistique qui « peut se définir comme une action se déroulant une fois pour toutes, pour et avec un public [...] De ce fait, la performance est irréductiblement expérientielle, elle interroge radicalement les dichotomies classiques « scène vs coulisse », « acteurs vs public » et elle est fortement ancrée dans les pratiques sociales, voire langagières, des participant·e·s ». - Luca Greco, « Performance. », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, [en ligne], 2018.

¹⁶² Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Editions de Minuit, 1991, p. 132.

¹⁶³ Erving Goffman, « The Interaction Order », *American Sociological Review*, 1983, vol. 48, no. 1, pp. 1-17.

Cette conception de la performance sera ensuite largement reprise et légèrement altérée par Richard Bauman¹⁶⁴ qui insiste de façon plus équivoque sur la gestion de la communication et la virtuosité verbale des performeurs. Il définit la notion de performance comme un mode de communication impliquant un cadre interactionnel spécifique au sein duquel un auditoire détient la responsabilité de juger l'habileté et l'efficacité des compétences communicationnelles des performeurs. Réciproquement, cet agencement suppose nécessairement une certaine responsabilité du performeur vis-à-vis de l'audience en question. En ce sens, « la performance sollicite une attention spéciale ainsi qu'une conscience accrue de l'acte d'expression et permet au public de considérer l'acte d'expression et l'artiste avec une intensité particulière »¹⁶⁵. Elle subvertit ainsi l'usage du langage en organisant un cadre d'interprétation spécifique : « La performance représente une transformation des usages référentiels de base ("sérieux", "normal"...) du langage. En d'autres termes, dans ce type de performance artistique, il se passe quelque chose dans l'échange communicatif qui dit à l'auditeur : "interprète ce que je dis dans un sens particulier ; ne le prends pas pour ce que les mots seuls, pris littéralement, véhiculeraient". »¹⁶⁶ Cette conception de la performance a également permis de mettre en lumière la façon dont toute activité performative implique une logique de co-participation entre public et performeurs. Comme le notent Alessandro Duranti et Donald Brenneis : « En se produisant, le performeur invoque inévitablement la position complémentaire de l'auditeur, invitant les co-participants à s'aligner sur la représentation, ce qui exige une réponse évaluative et peut-être plus, comme une reconnaissance verbale, un commentaire, un encouragement ou une ratification, ce qui équivaut à une co-construction de la performance. »¹⁶⁷

Sous l'impulsion de la recherche en sciences sociales, la notion de performance est ainsi devenue un prisme d'analyse pour étudier différents phénomènes sociaux impliquant non seulement un *en train de faire* mais aussi un *montrer que l'on fait*, « qui convie d'emblée les partenaires de la relation de communication à s'intégrer dans un système d'interactions spécifique qui consiste d'abord à regarder et entendre les activités qu'on montre qu'on fait »¹⁶⁸. Ces modèles, basés principalement sur l'interaction

¹⁶⁴ Richard Bauman, *Verbal Art as Performance*, nouvelle édition, Prospect Heights, Illinois: Waveland Press, 1984 [1977].

¹⁶⁵ [notre traduction] : « performance thus calls forth special attention to and heightened awareness of the act of expression and gives license to the audience to regard the act of expression and the performer with special intensity. ». – *Ibid*, p. 11.

¹⁶⁶ [notre traduction]: « Performance represents a transformation of the basic referential ("serious," "normal"...) uses of language. In other words, in artistic performance of this kind, there is something going on in the communicative interchange which says to the auditor, "interpret what I say in some special sense; do not take it to mean what the words alone, taken literally, would convey.» - *Ibid*.

¹⁶⁷ [notre traduction] « By entering into performance, the performer inevitably invokes the complementary stance of audience member, inviting co-participants to assume an alignment to the performance that demands an evaluative response and perhaps more, such as verbal acknowledgment, commentary, encouragement, or ratification, in what amounts to co-construction of the performance » - Alessandro Duranti, Donald Brenneis, *The Audience as Co-author.*, A special issue of *Text* 6.3, 1986.

¹⁶⁸ Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre*, Paris, Folio essais, 2016, p. 67.

physique et immédiate, ont largement servi de prisme d'analyse pour étudier différents types d'activités tels que des concerts, des rituels, des conférences, des pièces de théâtre ou encore des émissions télévisées et radiophoniques.

Cette conception discursive de la performance a aussi entraîné des répercussions dans le domaine théâtral, notamment à travers le courant des *performance studies*, initié par Richard Schechner¹⁶⁹. Au moyen de cette notion, ce courant a largement participé à remettre en cause la centralité du texte pour réintroduire la dimension scénique et événementielle de l'activité théâtrale : « Dès lors, le texte est redevenu l'un des matériaux possibles de l'expérience spectaculaire, et non pas nécessairement le matériau essentiel au service duquel devait être l'ensemble de la communauté, si bien que l'auteur dramatique, du même coup, a vu sa place et son leadership peu à peu érodés, au profit du metteur en scène, des comédiens, des praticiens, tout d'abord, mais aussi des spectateurs, comme instance plurielle, diffractée et créative. »¹⁷⁰ En se dégageant de la matérialité du texte, les études théâtrales ont redonné à la représentation son caractère dynamique et éphémère en tant que lieu de rencontre entre performeurs et spectateurs. Comme l'exprime Christian Biet : « La performance est ainsi devenue la manifestation d'une action corporelle (gestuelle, voix, mouvement) dans le cadre d'un lieu spécifique conçu pour être observé. »¹⁷¹ A cet égard, Biet souligne que si le terme de performance est souvent affilié à une vision contemporaine du théâtre, il englobe en réalité le théâtre dans sa globalité : « Si travailler sur le théâtre contemporain revient à rendre compte d'un événement dans lequel le performer apparaît par l'activité qu'il montre à ceux qui le regardent, travailler sur le théâtre du passé sera prendre en compte le texte imprimé et la performance qui le constituait aussi. »¹⁷²

b) La performance théâtrale, un cadre d'interaction spécifique

En appréhendant le spectacle théâtral comme une performance, la scène n'est alors plus une simple métaphore de la vie sociale mais devient un objet d'étude particulier en tant qu'elle soulève un jeu de cadre spécifique. S'intéressant au théâtre comme phénomène interactionnel singulier, Goffman décrit son caractère performatif en pointant le rapport communicationnel spécifique qui s'établit entre les comédiens sur scène et le public présent lors de la représentation. Ce rapport singulier présuppose que « l'espace scénique où s'effectue véritablement la représentation et celui qui est réservé aux spectateurs

¹⁶⁹ Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, New York, Routledge, 2003.

¹⁷⁰ Christian Biet, « Pour une extension du domaine de la performance (XVIIe-XXIe siècle). Événement théâtral, séance, comparaison des instances », *Communications*, 2013, vol.92, p. 22.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁷² *Ibid.*

sont en général deux territoires bien séparés »¹⁷³. Le théâtre devient donc performance en ce que l'activité implique ainsi, non seulement un *en train de faire*, mais aussi un *montrer que l'on fait*. Les comédiens et comédiennes, qu'ils soient improvisateurs ou non, bougent, parlent, gesticulent sur scène de sorte à devenir l'objet d'attention d'un public qui « réciproquement, (ne peut) que renvoyer des signes diffus de sa présence propre (silence, sifflets, toux, interventions diverses, applaudissements, etc.), qualitativement différents des signes qu'envoie le comédien. »¹⁷⁴. En reprenant la notion de performance dans son caractère analytique, les études théâtrales ont aussi souligné l'engagement instable et précaire de la relation performative où un performeur devient l'objet d'une attention spécifique pour « d'autres corps convoqués et assemblés »¹⁷⁵ pour l'occasion. Comme le note la sémioticienne américaine Keir Elan, ce rapport communicationnel amène ainsi une distinction importante, entre d'un côté le théâtre qui « désigne les échanges (transaction) entre les artistes (performer) et leur public (audience), c'est-à-dire la production et la communication du sens (meaning) dans la performance elle-même » ; et de l'autre l'art dramatique qui « désigne la fiction conçue pour être mise en scène et interprétée suivant certaines conventions dramatiques. »¹⁷⁶.

Ce rapport communicationnel spécifique au théâtre, cette transaction entre des performeurs et un public est par ailleurs traversée par une ambiguïté entre réalité et fiction, le phénomène théâtral faisant intervenir ces deux plans de façon superposée. D'un côté, le spectateur observe sur scène des corps réels de comédiens et de comédiennes, de l'autre il assiste à la mise en place d'un univers fictif où vivent des personnages voués à disparaître dès la fin de la représentation. Le public se trouve dès lors, complice de la fiction, acceptant, non plus d'entrevoir sur scène les comédiens et comédiennes, mais bien les personnages fictifs de l'intrigue qu'ils sont venus voir. La représentation théâtrale prend corps dans cette superposition des cadres réels et fictifs engageant à la fois un dédoublement du corps du comédien : « celui qui vient sur scène se dédouble : il devient autre que soi, à la fois comédien (qui espère que le souffleur l'aidera, que les autres comédiens seront suffisamment coopérants, que le public réagira favorablement) et personnage mis en scène »¹⁷⁷ et un public complice qui participe « par procuration, vibre aux côtés des personnages et se donne tout entier au spectacle »¹⁷⁸. Dans ce cadre, toute représentation scénique et théâtrale implique d'un côté une strate profonde correspondant à l'intrigue fictive au sein de laquelle sont absorbés les comédiens en tant que personnages ; et de l'autre une strate externe, la *frange*, correspondant au statut de l'activité dans le monde réel, à savoir qu'il s'agit d'une scène de théâtre et non de la réalité. Ces strates ne sont pas fixes et peuvent être soumises

¹⁷³ E. Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit. p. 132.

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 531.

¹⁷⁵ *Ibid*, p. 24.

¹⁷⁶ [notre traduction] - Keir Elan, *The Semiotics of Theater and Drama*, New York, Routledge, 1987,[1980], p.2.

¹⁷⁷ E. Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit. p. 137.

¹⁷⁸ *Ibid*.

à une certaine labilité, la strate profonde pouvant à certains moments ressurgir comme cadre interprétatif principal. Pour illustrer cette dynamique, Goffman fait notamment remarquer comment le rire du spectateur peut avoir un statut tout à fait différent selon que le public réagit à une réplique d'un personnage ou rit de l'erreur d'un des comédiens sur scène : « Ainsi le rire provoqué par un acte ou une réplique particulièrement drôle est tout à fait différent de celui qui fuse lorsqu'un comédien s'embrouille, se trompe ou bafouille. »¹⁷⁹ Dans ce dernier cas, le public ne voit plus le personnage mais le comédien. La strate profonde se dissout le temps d'un instant pour ne faire ressurgir que la strate externe. L'illusion dramatique peut être alors mise à mal si aucune opération de réaligement n'est opérée rapidement¹⁸⁰. On fera remarquer que cette labilité des cadres peut aussi faire l'objet dans certains cas, d'un travail théâtral spécifique jouant volontairement sur ces différentes modalisations. Ainsi, dans certaines pièces, le comédien peut parfois sortir de son personnage pour s'adresser directement au public en tant qu'acteur.

c) Le passage du réel à la fiction – La double énonciation et la figure du comédien

Ce passage du réel à la fiction, du personnage au comédien, du cadre primaire au cadre modalisé, porte la magie du jeu théâtral. Le corps du comédien devient dès lors une entité ambiguë, dans la mesure où « c'est à travers ce corps émettant des signes verbaux et non verbaux que le jeu advient, entre le concret et l'abstrait : le corps double du comédien installe l'aspect ludique, c'est à dire l'ambiguïté, le passage d'un univers en apparence réel à un autre univers que le jeu produit »¹⁸¹. Dans cette perspective, Christian Biet et Christophe Triaud développent l'idée d'une double énonciation émanant du corps double du comédien : « Les comédiens restent des comédiens, parlent et agissent en fonction du public qui les regarde, mais les figures qu'ils ont construites énoncent un texte que les spectateurs épient : les personnages dialoguent comme s'ils étaient des êtres vivants. »¹⁸² Le jeu scénique implique donc une fusion, ou du moins une dissolution de la dichotomie traditionnelle comédien/personnage. Sur scène, c'est une figure hybride que le public aperçoit, un comédien incarnant un personnage, un personnage incarné par un comédien, les deux étant réunis dans une même entité. Cette dynamique est d'autant plus prégnante au théâtre d'improvisation dans la mesure où, contrairement au théâtre à texte, aucun personnage n'est forgé avant son incarnation, le personnage survient avec le jeu scénique et non à travers un texte qui le contient en amont. Afin de rendre compte de ce caractère incarné, Jan

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 138.

¹⁸⁰ Nous verrons par la suite que cette gestion des cadres peut aussi être un ressort de jeu pour les improvisateurs sur scène.

¹⁸¹ C. Biet, C. Triaud, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, *op.cit.*, p. 442.

¹⁸² *Ibid.*, p. 472.

Mukarovsky¹⁸³, linguiste du Cercle linguistique de Prague, développe le terme de *figure de l'acteur*. Cette notion prend son origine précisément dans l'observation de cet *entre-deux* paradoxal, ce dédoublement du corps du comédien, qui présuppose que : « Celui qui vient jouer sur scène se dédouble : il devient autre que soi, à la fois comédien et personnage mis en scène. »¹⁸⁴ La figure scénique s'inscrit précisément dans un *à la fois* qui dépasse le comédien et le personnage. Le spectateur ne voit, en ce sens, ni le comédien en tant que tel, ni le personnage en tant que tel, mais bien une figure en train d'agir.

La figure scénique, selon Mukarovsky, présente une structure interne. Si ses composants peuvent être multiples et variés, on peut cependant isoler trois groupes pertinents pour en saisir l'émergence. Le premier groupe représente l'ensemble des composants vocaux qui agrègent une multitude d'éléments tels que la tonalité de la voix, son ondulation mélodique, l'intensité, le timbre etc. Le second groupe se définit par le triptyque : expressions faciales – gestes – tenue fonctionnant en rebonds les uns par rapport aux autres. Selon Mukarovsky, deux logiques doivent ici être soulignées. D'un côté, ces différents composants peuvent être concomitants, fonctionnant de manière parallèle et présentant un ensemble homogène et cohérent. De l'autre, ils peuvent, au contraire, interagir de manière divergente. Se crée alors une interférence pouvant être à l'origine d'un effet comique. L'équilibre entre les expressions faciales, les gestes et les tenues peut dans certains cas être brisé, l'un dominant les autres le temps d'une action. Le troisième groupe englobe les mouvements du corps qui servent de véhicule à l'acteur dans sa relation avec l'espace scénique. Ces différents composants, vocaux, gestuels et de déplacements, constituent la figure scénique en ce qu'ils permettent à la fois de produire des actions, d'être expressif (de communiquer des informations sur l'état d'esprit de personnages) et de faire percevoir au public, non plus le comédien, mais bien un personnage évoluant dans un monde fictif.

Par ailleurs, la notion de figure ne peut être confondue avec le personnage pour différentes raisons. Dans son article, *Contribution to the semiotics of acting*, Jiří Veltruský, pointe différents arguments dans cette direction. Tout d'abord, une figure ne représente pas nécessairement un personnage à proprement parler. On peut ainsi voir des acteurs ou des improvisateurs qui vont jouer et mimer des décors, n'ayant pour objectif que de nourrir visuellement l'univers de la scène en cours. Par ailleurs une figure scénique peut représenter dans le même temps différents personnages. Par exemple, dans le cadre où un improvisateur va jouer un dialogue avec un personnage qui est au téléphone, le simple fait de laisser des blancs implique la présence d'un autre personnage présent dans la scène mais non visible.

¹⁸³ Jan Mukarovsky, « An attempt at the structural analysis of an actor's figure (Chaplin in City Lights) [1931] » dans *Theatre Theory Reader. Prague School Writings*, Prague, Karolinum Press, 2016, pp. 192–198.

¹⁸⁴ C.Biet et C.Triau, *Qu'est-ce que le théâtre?*, op.cit, p. 137.

Parallèlement, un même personnage peut tout à fait être joué par différentes figures. Dans le cadre d'ellipse narrative, il est fréquent d'observer qu'un même personnage va pouvoir être incarné selon les époques de sa vie par des improvisateurs différents. Par exemple, deux comédiens montent sur scène en jouant deux adultes regardant des plans d'architecte pour construire une grande maison. Quelques minutes plus tard, deux autres improvisateurs changent de scène et jouent les deux personnages enfants en train de construire un château de sable. Des figures différentes vont ainsi faire ressurgir sur scène les mêmes personnages. Par ailleurs, comme l'exprime Veltruský, cette notion permet aussi de saisir la façon dont les figures sont composées des autres figures scéniques dans la mesure où « une signification véhiculée par un composant d'une figure peut entrer dans la construction d'un personnage signifié par une autre figure »¹⁸⁵. Cette perspective peut même être élargie, les figures n'étant pas seulement composées par d'autres figures mais aussi par des éléments extérieurs comme le décor, les bruitages, la musique etc.

Remarquons par ailleurs que l'habileté de dédoublement qui se cristallise dans la figure scénique, entraîne dans le même temps un changement à deux échelles, celui subjectif du comédien qui agit et celui du public qui observe. La frange du corps de l'acteur (pour reprendre un vocabulaire goffmanien) évolue dans une double mouvance. D'un côté, la figure devient un prisme d'interprétation pour le public. Chaque mouvement, parole ou geste effectué par le comédien sur scène est perçu comme une action du personnage et de la figure scénique. De l'autre, l'incarnation d'un personnage implique de percevoir les possibilités d'action en intégrant métaphoriquement le corps d'un autre. L'entrée dans une figure a ainsi des conséquences sur le rapport personnel et immédiat avec l'environnement scénique. Autrement dit, la figure n'est plus un simple prisme d'interprétation pour le public, mais devient un ressort d'action pour le comédien qui doit se laisser porter par ce qu'il est en train de jouer. Cette remarque, sur un devenir-subjectif autre, prend d'autant plus de sens dans le théâtre d'improvisation. L'improvisateur ne sachant pas à l'avance ce qu'il va jouer, se trouve dans l'urgence de percevoir immédiatement à travers le personnage ce qui se dessine comme possibilités d'action. En ce sens, le dédoublement est aussi une transformation subjective du sujet dans la mesure où incarner un personnage, c'est être résolument dans une expérience profonde, voire esthétique, particulière amenant les cadres perceptifs individuels à évoluer sous d'autres auspices. En dernier lieu, il nous semble important de rappeler que la figure scénique s'insère irrémédiablement dans une structure dramatique plus large. La figure de l'acteur ne représente qu'une structure partielle dans la mesure où celle-ci ne s'éclaircit qu'à l'orée de « la

¹⁸⁵ [notre traduction] : « a meaning conveyed by a component of one figure may enter into the construction of a character signified by another figure. » - Jiří Veltruský, « A contribution to the semiotics of acting [1976] » dans *Theatre Theory Reader. Prague School Writings*, Prague, Karolinum Press, 2016, p. 418.

structure générale de l'œuvre dramatique »¹⁸⁶. L'incarnation scénique se constitue donc en résonance avec un ensemble d'éléments, de l'espace à l'intrigue en passant par la relation entretenue avec les autres personnages.

2. La scène théâtrale : jeu de signes et de significations.

Comme nous venons de le voir, la performance scénique implique un double rapport communicationnel : d'une part entre les performeurs sur scène et d'autre part entre les performeurs et le public. Contrairement à la musique ou à la danse, ce jeu communicationnel repose sur « un médium communicationnel relativement non ambigu, à savoir les langues naturelles (même si une partie non négligeable de l'interaction est aussi de nature gestuelle, médium dont la signification est évidemment beaucoup plus flexible) »¹⁸⁷. A travers des mots, des gestes, des déplacements, les comédiens et comédiennes font émerger devant les yeux du public tout un univers fictif dans le temps même de l'action. Ainsi, qu'une pièce soit improvisée ou répétée, elle représente un système de signes visant à cadrer la signification et à produire du sens pour un certain auditoire présent. L'activité théâtrale, telle que le démontre la sémiologie du théâtre, constitue ainsi « des systèmes de signes qui n'offrent de sens que les uns par rapport aux autres »¹⁸⁸.

a) Signes de signes et signes de choses

Qu'il soit à texte ou improvisé, le théâtre est toujours une actualisation qui se fait dans le temps et dans l'espace. L'espace physique de la scène se transfigure en un univers fictif dans lequel le public se plonge. Bien entendu, ce déploiement imaginaire est aussi pris dans une temporalité délimitée qui pose des frontières au monde fictionnel. Dans cet instant spatio-temporel qu'est la scène, émergent des univers singuliers que le public découvre. Il se saisit des signes émis pour interpréter la pièce, en comprendre les personnages, l'intrigue, les enjeux etc. La production de ces signes fait système et permet de faire apparaître sur scène un univers fictif compréhensible et cohérent. Ces signes, comme nous l'avons

¹⁸⁶ [notre traduction] « in the overall structure of the dramatic work » - Jan Mukarovsky, « An attempt at the structural analysis of an actor's figure (Chaplin in City Lights) [1931] » dans *Theatre Theory Reader. Prague School Writings*, op. cit. p. 193.

¹⁸⁷ Canonne Clément, « Quelle éthique pour l'improvisation collective libre ? », dans *Pratiques de l'improvisation. Journées d'études à la Manufacture des 5 et 6 juin 2015*, Bangkok, BSN Press, « A contrario Campus », 2016, pp. 97-114.

¹⁸⁸ Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions Sociales, 1982, p. 2.

indiqué précédemment, sont principalement de nature visuelle (corps, déplacements, costumes, décors) et sonore (parole, musique, bruitage etc.). Ainsi, « au théâtre le signe de langue n'est que l'une des pièces structurelles de l'expression théâtrale, une structure à laquelle participent, outre la langue, la mimique, la gestuelle, le costume, le décor, etc. »¹⁸⁹. L'activité théâtrale dans son ensemble est donc composée d'éléments multi-sémiotiques qui s'entrelacent et « les différents types de signes s'influencent mutuellement sur la manière de transmettre le sens »¹⁹⁰. Sur scène comme dans la vie ordinaire, on parle, on bouge, on gesticule, et on échange des signes. Comme l'exprime Goffman, la scène est une modalisation de la vie. Pour autant, et nous l'avons d'ores et déjà souligné, le théâtre n'est pas la vie et fonctionne dans des rapports de production et de perception de la signification singuliers, de sorte que même un phénomène véritable sera *a priori* perçu comme relevant d'une représentation. La production des signes au théâtre soulève donc des enjeux spécifiques qui permettent précisément à l'action dramatique et fictionnelle d'émerger sur scène. En ce sens, Pëtr Bogatyrev, ethnographe et critique théâtral du Cercle Linguistique de Prague, évoque le double régime de signes auquel est confronté le théâtre, à savoir les signes de signes et les signes de choses ; le spectateur ne percevant pas les éléments tels qu'ils sont mais comme des signes de choses ou des signes de signes. En développant cet aspect, nous pourrions saisir avec plus de précision la mise en place du jeu fictionnel et la spécificité du cadre théâtral de l'improvisation.

« Même, ces choses véritables, les spectateurs ne les regardent pas comme telles, mais seulement comme des signes de choses ou des signes de signes. Si par exemple un acteur représentant un millionnaire a une bague avec un brillant, les spectateurs la prennent comme signe de grande richesse, sans se soucier si la pierre est véritable ou non. »¹⁹¹ Les signes de choses impliquent que les objets sur scène sont interprétés comme des représentations de ces mêmes objets, sans que le spectateur en soit perturbé. L'exemple du mime est assez parlant. Un improvisateur mimant le fait de manger une pomme, ne tient aucunement la chose pomme dans sa main. Il fait percevoir le fruit (en imitant sa rondeur, potentiellement le bruit au moment de croquer etc..) et produit ainsi à la vue du spectateur un signe de la chose en prenant en compte que le spectateur aura les ressources nécessaires pour interpréter le mime sans se soucier outre mesure que la pomme soit invisible. Cet exercice suppose cependant de produire des traits saillants relatifs à la représentation de tels ou tels objets afin de souligner au public leur présence. Par ailleurs, les signes émis sur scène peuvent aussi se présenter comme des signes de signes. Dans ce cas, il ne s'agit pas tant de représenter une chose mais de représenter un autre signe. Lorsqu'un

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ [notre traduction] « the different types of signs affect each other's way of conveying meaning. » - Jiří Veltrusky, « A contribution to the semiotics of acting [1976] », dans *Theatre Theory Reader. Prague School Writings, op. cit.*, pp. 376–424.

¹⁹¹ Sergueï Tchougounnikov, Céline Trautmann-Waller, *Pëtr bogatyrev et les débuts du cercle de prague*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 236.

improvisateur entre ainsi sur scène le dos voûté, cette caractéristique physique permet de donner un faisceau d'indices sur le personnage : le dos voûté sera signe de vieillesse ou de maladie par exemple. Prenons l'exemple de la bague donné par Pëtr Bogatyřev. La bague est à la fois un signe de chose (représentant une bague véritable) et un signe de signe (représentant un statut social, la richesse du personnage etc.). Comme le note Otokar Zich¹⁹², qu'ils soient de signes ou de choses, les signes théâtraux servent à la fois à la caractérisation de l'univers dramatique, chaque élément mis en jeu étant susceptible de modifier la définition des personnages ou du contexte d'action ; et à la fonctionnalité de la scène, chaque élément participant au déroulement de l'action dramatique. Ces signes ne sont alors pas seulement affaire de contenu mais aussi de détermination et de catégorisation de l'univers en cours. Ils permettent de produire des indices participant à la compréhension de l'action scénique. Ainsi, « dans certains cas, ce qui constitue la fonction dominante du personnage dramatique, ce n'est pas le contenu de la parole du locuteur, mais plutôt ces signes de langage caractérisant la nationalité, la classe, etc. »¹⁹³. C'est donc par un ensemble de signes de choses et de signes de signes que les personnages, les enjeux et les univers fictionnels se construisent devant le regard affûté du spectateur qui focalise son attention sur ses signes-indices. Le spectateur épie cette production de signes, il s'y raccroche afin de saisir les éléments advenant au cours de l'improvisation. Ainsi, que ce soit le public ou l'acteur en train de jouer, chacun des protagonistes est avant tout focalisé sur la façon dont le corps du comédien, sa voix, ses gestes, ses mimiques, et ce, en complémentarité avec le décor et la musique, font émerger le cadre dramatique de la scène en cours.

Système multi-sémiotique, le théâtre use ainsi des signes d'une façon qui diffère de la vie quotidienne. Pëtr Bogatyřev fait justement remarquer que l'usage des signes de signes et signes de choses, implique une variabilité et une instabilité beaucoup plus importante que dans la vie courante, « chaque chose échange les signes qui sont les siens beaucoup plus vite et de façon beaucoup plus variée que dans la vie courante »¹⁹⁴. Ainsi, des objets peuvent être détournés et devenir autre chose (par exemple une pomme peut devenir une planète et vice versa), un personnage va pouvoir être joué par des corps différents, un comédien va pouvoir incarner des éléments de décor. L'action scénique s'appuie sur une certaine flexibilité de la signification, laissant aux choses et aux êtres une plasticité que l'on ne retrouve pas ailleurs. Cette perspective est particulièrement mise en avant dans le cadre du théâtre d'improvisation. Lors de matchs d'improvisation, la catégorie de jeu¹⁹⁵ « détournement d'objets » met par exemple à l'épreuve les improvisateurs sur ce principe, en leur demandant spécifiquement d'utiliser

¹⁹² Otokar Zich, *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie* [Esthétique de l'art dramatique. Dramaturgie théorique], Prague, Melantrich, 1931, p. 232.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ Sergueï Tchougounnikov, Céline Trautmann-Waller, *Pëtr Bogatyřev et les débuts du cercle de Prague*, op. cit., p. 236.

¹⁹⁵ Voir la suite du Chapitre pour une description détaillée de la notion de catégorie dans le cadre du match d'improvisation.

un certain nombre d'objets en les détournant de leur usage premier ; ainsi une banane peut devenir un téléphone, une chaussette, un plat cuisiné etc. Par ailleurs, dans les scènes improvisées où il n'y a ni décor, ni costume, c'est le corps du comédien ou de la comédienne qui va devoir se transfigurer afin d'enrichir la scène et détourner des situations. Cette logique est notamment visible dans les transitions de scène dites organiques ou fluides. Dans ces cas, la production d'un geste, d'un mot ou d'une émotion va être reprise de la scène précédente afin d'enclencher une nouvelle scène. La bascule scénique reprend un signe initial pour le détourner et amener une transition de scène. Autrement dit, le théâtre offre des possibilités de jeu de signes qui distord la réalité pour l'amener vers d'autres chemins. Cette façon de percevoir et de produire des signes est travaillée lors des ateliers¹⁹⁶ à travers des exercices qui amènent les improvisateurs à ouvrir leur champ des possibles et leurs imaginaires. Le public, de son côté, n'a pas tendance à remettre en cause la véracité du propos, mais va, au contraire, accepter ces jeux de métamorphose. Il entre pleinement dans ce contrat tacite avec la fiction et entretient un rapport avec les signes théâtraux différents de celui qu'il entretient avec les signes de la vie courante. Cette interprétation particulière des signes se retrouve aussi dans la façon de recevoir les situations observées. Pëtr Bogatyrev prend notamment l'exemple du vieillard, dont la vue dans la vie quotidienne provoque généralement un sentiment de compassion, alors qu'au théâtre celui-ci pourra apporter un effet comique, et ce, même si le personnage souffre énormément. Dans ce cadre, « la nature spécifique des signes théâtraux détermine le rapport singulier que le public entretient avec eux qui est bien distinct de celui qu'on entretient avec les choses et les personnes réelles »¹⁹⁷.

b) Les fonctions du signe théâtral

Les signes de signes et signes de choses peuplent la scène théâtrale, qu'elle soit improvisée ou non. Ils composent l'intrigue, font surgir des personnages, des enjeux, des relations¹⁹⁸ etc., bref, ils produisent la pièce. Le spectateur se fait alors *guetteur de signes*, il analyse la production, repère les personnages, comprend l'intrigue en train de se dérouler. Autrement dit, la perception de la pièce dépend indéniablement de la production des signes par les différents comédiens et comédiennes sur scène qui se meuvent, parlent, gesticulent, empruntent et croisent différents systèmes sémiotiques pour produire du sens et des signes : « en combinant les signes empruntés à tous les autres systèmes, cela « croise » leurs modes respectifs de sémiologie, pour ainsi dire »¹⁹⁹. Il ne s'agit donc pas simplement d'exprimer la

¹⁹⁶ Voir Chapitre 3.

¹⁹⁷ Sergueï Tchougounnikov, Céline Trautmann-Waller, *Pëtr Bogatyrev et les débuts du cercle de Prague*, op. cit., p. 236.

¹⁹⁸ Voir Chapitre 2 pour avoir une analyse des procédures interactionnelles mises en jeu par les improvisateurs et les improvisatrices pour faire surgir un cadre dramatique dans le temps de l'action scénique.

¹⁹⁹ [notre traduction] : « by combining the signs borrowed from all the other systems it "cross-fertilizes" their respective

nature du signe théâtral, mais aussi d'en reconnaître sa fonction en tant qu'il accomplit quelque chose dans la manifestation du phénomène théâtral. En effet, un signe étant « quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre »²⁰⁰, chaque action scénique participe dans l'œil du spectateur à l'élaboration de la pièce. En nous appuyant sur le travail de Jiří Veltrusky, sémioticien du Cercle Linguistique de Prague, nous remarquons que cette fonction du signe théâtral peut cependant être affinée et détaillée afin de mieux saisir la façon dont le cadre théâtral se constitue. Veltrusky propose une vision triadique du signe théâtral en présentant d'abord le signe dans son rapport à sa production, donc à la scène, puis dans son rapport au public, c'est-à-dire dans sa dynamique communicationnelle.

Dans un premier temps le signe théâtral a une fonction référentielle en ce qu'il est toujours attaché à un objet. Chaque signe participe à l'action scénique, il est à la fois contextualisant (il fait référence au contexte dramatique en cours) et contextualisé (il ne prend sens qu'à partir du contexte mis en place). Comme l'exprime Veltrusky à propos des gestes : « Les gestes, par exemple, représentent divers actes de la part des personnages, le lieu où ces actes se produisent, l'âge, la mentalité et l'état d'esprit des personnages, etc. »²⁰¹ Les gestes, la parole, les postures etc. sont toujours indexés à ce qui se passe sur scène. Autrement dit, les signes sont toujours reliés à une entité, un élément, un objet, un personnage qui se produit sur scène. Cette fonction référentielle, dans le cadre théâtral, porte une logique double dans la mesure où les signes sont signes de signes ou de signes de choses. Ils font à la fois référence au monde dramatique en cours et au monde réel, tel que nous avons pu le développer dans la partie précédente. La fonction référentielle oriente ainsi la communication vers le sujet que l'on met en scène et dont on discute. Bien entendu cette fonction référentielle est, dans le cadre scénique, prise en charge par différents types de signes : gestuels, de déplacement, verbaux, visuels. Ainsi, un élément auquel on fera référence pourra se modaliser dans une multimodalité : « De plus, la même chose est désignée, successivement ou concurremment, par des signes aussi différents que la parole, le geste et les mouvements dans l'espace. »²⁰²

La fonction expressive du signe théâtral renvoie, quant à elle, à l'habileté de projeter des éléments de signification que le public va interpréter : « La plupart des éléments qui composent les figures scéniques et l'action sont a priori expressifs. Même hors scène, le visage, la voix, le débit et le

modes of semiosis, so to speak » - Jiří Veltrusky, « A contribution to the semiotics of acting [1976] » dans *Theatre Theory Reader. Prague School Writings, op. cit.* pp. 376–424.

²⁰⁰ Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 288.

²⁰¹ [notre traduction] : « Gestures, for example, represent various acts on the part of the characters, the place where these acts occur, the characters' age, mentality and state of mind, and so forth. » - Jiří Veltrusky, « A contribution to the semiotics of acting [1976] » dans *Theatre Theory Reader. Prague School Writings, op. cit.* p. 388.

²⁰² [notre traduction] : « In addition, the same thing is referred to, either successively or concurrently, by signs as different as speech, gesture and movements in space. » - *Ibid.*, p. 388.

comportement corporel sont expressifs, qu'ils le soient ou non. »²⁰³ Chaque action, chaque mouvement, chaque parole prend une fonction expressive vis-vis du public et des personnages. Bien entendu, cette fonction, comme nous l'avons vu, est immanquablement prise dans une expressivité double, l'une destinée aux personnages et au cadre dramatique et l'autre destinée au public et au cadre de la communication théâtrale. Ainsi, « les expressions liées à l'acteur reflètent à leur tour le personnage représenté »²⁰⁴. La fonction expressive se rapproche, dans le cadre du langage, de la force illocutoire décrite par Austin à propos des actes de langage qui présupposent la capacité d'un énoncé à agir sur son environnement. Cette force illocutoire se surajoute au contenu propositionnel à proprement parler afin de constituer un acte de parole. La force expressive des signes théâtraux est ainsi particulière du fait du cadre performatif en cours impliquant que les signes produits sur scène sont spécifiquement produits dans un *montrer que l'on fait* : « De plus, en tant que composants de la figure scénique et de l'action scénique, un grand nombre d'entre eux sont volontairement formés par l'acteur, de sorte que ce qu'on pourrait appeler leur expressivité naturelle peut être considérablement augmentée ; c'est une affaire bien plus compliquée de diminuer leur expressivité, si c'est ce que l'on souhaite. »²⁰⁵ Sur la scène théâtrale, comédiens et improvisateurs, jouent par ailleurs de cette fonction expressive afin de produire des signes clairs et précis pour les spectateurs ; ils parlent fort, évitent d'être de dos, sont parfois amenés à exagérer leurs gestes et leurs émotions.

Enfin, le signe théâtral a nécessairement une fonction conative du fait qu'il produit un effet sur un interlocuteur, en l'occurrence le public dans le cadre théâtral et les autres personnages dans le cadre dramatique. Cette fonction reprend ce que Karl Bühler nomme la fonction d'appel qui présuppose un processus *d'aperception complémentaire* au sein duquel « l'interlocuteur fait appel à ses connaissances d'ordre contextuel, situationnel ou encyclopédique. Il s'agit entre autres, de restituer l'implicite, de rectifier des lapsus, etc. C'est ce que la pragmatique contemporaine désigne par le terme de "processus inférentiels". »²⁰⁶ D'après Veltrusky, l'événement théâtral implique une fonction conative particulière dans la mesure où la perception faite par le spectateur de la scène théâtrale se fait dans une intensité plus importante : « Au théâtre, le spectateur perçoit des visages, des corps et des comportements délibérément façonnés ; jouer sur scène est donc beaucoup plus apte à susciter l'empathie que les

²⁰³ [notre traduction] : « Most of the elements of which stage figures and action are made up are *a priori* expressive. Even off the stage, the face, the voice, the delivery and the bodily behaviour are expressive, whether they are intended to be so or not » - *Ibid* p. 402

²⁰⁴ [notre traduction] : « the expression related to the actor reflect in their turn on the represented character » - *Ibid* p. 403.

²⁰⁵ [notre traduction] : « Moreover, as components of stage figure and stage action, a great many of them are purposely moulded by the actor, so that what might be called their natural expressivity can be considerably increased; it is a much more complicated affaire to diminish their expressivity, if that is what is desired. » - *Ibid*, p. 402.

²⁰⁶ Persyn-Vialard Sandrine, « La conception fonctionnelle du langage chez Karl Bühler », *La linguistique*, 2011/2 (Vol. 47), pp. 151-162.

regards et comportements humains ordinaires. »²⁰⁷ Ainsi, le public, dans son contrat tacite avec la fiction et le jeu des comédiens, joue un rôle actif dans l'interprétation des signes théâtraux engagés sur scène. Dans la théorie sémiotique de Peirce, cette fonction conative implique trois types de modalités : une modalité affective (création d'une émotion, d'un sentiment, d'un état de conscience) ; une modalité énergétique (réponse physique : mouvement dans l'espace, mimique, gestes, oralisation) et enfin une modalité logique (réponse de raisonnement, de synthèse, de conceptualisation).

Afin de bien saisir ces différentes fonctions, reprenons l'exemple de notre comédien entrant sur scène le dos voûté. Le geste et le déplacement dans l'espace du comédien produisent un signe en direction du public. Le dos voûté a bien une fonction référentielle double. D'une part il s'attache, dans le cadre dramatique, à construire le personnage et donne à voir ses caractéristiques (potentiellement il s'agit d'un personnage âgé, malade ou blessé). D'autre part, le dos voûté renvoie au monde réel en faisant référence à la façon dont on représente la vieillesse. Dans ce cadre il est bien *signe de signes*. Ces différents renseignements ont ainsi une fonction expressive dans le sens où le comédien, agissant de cette façon et non d'une autre, cherche à produire du sens pour le public qui l'observe. Ils ont vocation à renseigner les spectateurs et à devenir des indices visant à leur faire interpréter correctement ce qui se joue. En ce sens, le « dos voûté » porte une fonction conative qui fait appel à une réaction du public, qu'elle soit affective (par exemple avoir de la pitié pour le personnage, ou au contraire y trouver un effet comique) ; énergétique (dans le silence ou au contraire dans le rire) ; logique (dans la synthèse du personnage en question et son rapport au cadre dramatique en cours). Nous aurons principalement à l'esprit ces différentes fonctions du signe lorsqu'il s'agira, dans le chapitre suivant, de saisir les modalités interactionnelles mises en jeu par les improvisateurs et improvisatrices pour produire collectivement dans le temps de l'action une histoire cohérente.

c) Du monde social à la scène

En reprenant les notions de signe de signes et signe de choses définies précédemment comme nature des signes théâtraux, il nous faut envisager à présent l'activité théâtrale comme fondamentalement sociale. Le théâtre est un *replay* de la vie sociale qui implique une réutilisation des signes communément partagés et réactualisés dans des occurrences spécifiques. Un improvisateur ne se détache pas de la vie sociale et réelle dans le sens où il puise dans une réserve d'expériences. Pour reprendre la pensée du sociologue Alfred Schütz, il s'agit de « schèmes d'expérience d'action qui sont

²⁰⁷ [notre traduction] : « In the theatre, the spectator perceives faces, bodies, and behaviour that are deliberately shaped ; acting is therefore much more apt than ordinary human looks and behaviour to elicit empathy » - Jiří Veltrusky, « A contribution to the semiotics of acting [1976] » dans *Theatre Theory Reader. Prague School Writings, op. cit.*, p. 406.

mobilisés dans la définition et la maîtrise des situations, qui ne sont pas seulement de l'ordre biographique et subjectif mais bien héritées historiquement, sanctionnées socialement, partagées intersubjectivement »²⁰⁸. Ainsi, la mise en place d'une scène théâtrale se présente comme une négociation de la rationalité, dans le sens où « la rationalité s'atteste aussi comme un processus commun de catégorisation des membres, de définitions et de maîtrise de leur interaction et de leur situation »²⁰⁹. Établir un cadre dramatique c'est donc esquisser un accord, toujours tacite, sur les données perceptives, discursives et pratiques qui s'y jouent afin d'habiter un lieu de séjour sémiologique partagé entre les comédiens et le public : « Ce qui produira les effets de réel, l'illusion, voire l'identification, sera donc le système indiciel employé par l'acteur, un système inscrit dans le corps et fondé à partir d'un référentiel reconnaissable, en partie ou en tout, par le spectateur. Or le référentiel reconnaissable n'est pas le réel, l'historique ou le quotidien, mais l'image commune et individuelle que le spectateur et les praticiens en ont, ou le rapport qu'ils entretiennent avec ce réel. »²¹⁰

S'engage donc au théâtre un jeu perceptif de production et de réception de signes, qui jongle avec le réel de telle manière que le public et les acteurs puissent reconnaître et comprendre ce qui se joue. Le rapport aux signes de signes et signes de choses implique que l' « on trouvera donc quelque chose de plus que le référentiel standard, une individuation qui se sépare du modèle, du type ou de la construction traditionnelle, mais qui devra être reconnue ou coïncider avec l'expérience vécue du spectateur : “Je me reconnais, ou je le reconnais, ou plutôt je reconnais l'image que j'ai de moi (identification) ou de lui (illusion) et dont je sais bien qu'elle est à la fois fausse (imaginaire) et conventionnelle” »²¹¹. Ainsi faut-il, pour saisir le jeu théâtral - qu'il soit improvisé ou non - évoquer la nécessité d'une mémoire qui ne soit ni d'un ordre strictement subjectif, ni d'un ordre strictement transcendantal, mais plutôt d'une psychologie sociale qui s'agence comme un plan d'immanence, que l'on joue, rejoue, et déjoue. Le comédien puise dans un univers culturel et sociétal qui déborde l'espace scénique. Une des improvisatrices professionnelles interrogée dans le cadre de cette thèse nous expliquait en ce sens : « Par exemple je veux jouer une cheffe d'entreprise, c'est l'image que j'ai d'une cheffe d'entreprise et celle que j'ai envie de donner »²¹². Le vécu, les représentations, les imaginaires sont des bases indispensables à tout improvisateur, « tu vas chercher dans ce que tu es, dans ce qui t'anime »²¹³.

Dans cette logique nous pouvons dégager deux niveaux de conventionnalité qui, bien entendu, se rejoignent, s'entrecroisent au sein même de la performance théâtrale. Le premier relève d'une

²⁰⁸ Daniel Cefaï, Nicolas Deparz, « Phénoménologie et Ethnométhodologie », dans *L'Ethnométhodologie une sociologie radicale*, Paris, Edition Le découverte, p. 110.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 112.

²¹⁰ C.Biet, C.Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, op. cit., p. 473.

²¹¹ *Ibid.*, p. 474.

²¹² Entretien avec Julie Bruni Tajan, comédienne improvisatrice professionnelle de Bordeaux.

²¹³ *Ibid.*

conventionnalité sociale que chacun appréhende et qui permet d'agir dans le monde du *tous les jours*, porteur de sens. Les *us* et coutumes du quotidien, les rituels communs, les symboles partagés, sont des modes de saisie de la signification permettant à chacun d'agir dans un univers relativement lisible où le sens n'est remis en question que dans des cas particuliers (débat, suspicions, malentendus). Ce seuil de compréhension partagé représente un certain niveau de généralité dont le comédien, en tant qu'acteur, se doit d'être à l'écoute. Le théâtre est, en ce sens, le reflet d'un présent général qui prend ancrage dans un monde sémiotisé. Ainsi, l'expression spontanée d'une émotion ou d'un geste est déjà prise dans un certain seuil de conventionnalité dès lors qu'il agit comme signe de quelque chose. Cette sémiotique communément partagée représente la condition de l'émergence d'une intrigue socialement et sémiotiquement cohérente. Pendant un temps, les professionnels du théâtre voyaient d'ailleurs dans ce régime de conventionnalité le véritable théâtre. Diderot, dans son ouvrage *Le Paradoxe du comédien*, présentait ainsi le bon comédien, comme un être insensible avant tout dirigé par la nécessité d'une reproduction fidèle des signes : « tout son talent consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment, que vous vous y trompiez »²¹⁴, talent que l'on travaille par habitude. Cependant, il nous faut reconnaître que les signes, symboles, rôles, personnages de la vie courante sont certes repris et travaillés sur scène, mais connaissent par la même occasion une véritable torsion. L'acteur n'agit pas sur scène comme dans la vie de tous les jours et les signes qui y sont produits se font signes de signes et signes de choses. Bien qu'ils soient indexés sur un premier niveau de conventionnalité, ils sont dans le même temps travaillés différemment du fait qu'ils sont modalisés au sein du cadre théâtral. Cette seconde strate implique que les signes produits vont être interprétés en dehors des cadres de la vie réelle.

3. L'improvisation théâtrale et ses enjeux scéniques spécifiques

a) Le cadre dramatique à l'épreuve de l'improvisation

Comme toute représentation théâtrale, une improvisation implique la modalisation d'un cadre dramatique, strate profonde dans laquelle va émerger un univers fictif, des personnages, des intrigues, etc. Ce cadre modalisé, comme l'exprime Goffman, est un prisme d'interprétation permettant « de définir ce qui pour nous est en train de se passer »²¹⁵. Cependant, à la différence d'une pièce de théâtre conventionnelle, la modalisation du cadre interactionnel dramatique improvisé n'est pas programmée à l'avance et émerge sans scénario préconçu. Qu'il s'agisse d'un format long ou court, les comédiens et comédiennes vont ainsi devoir faire émerger un cadre dramatique qui est à chaque occurrence singulier,

²¹⁴ Bernard Croquette, « Comédien (paradoxe du) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 3 décembre 2018.
URL : <https://universalis.aria.ehess.fr/encyclopedie/comedien-paradoxe-du/>.

²¹⁵ E. Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p.55.

éphémère, spontané et inédit. Sa modalisation représente à cet égard l'enjeu principal auquel doivent faire face les improvisateurs et improvisatrices sur scène. La difficulté du théâtre d'improvisation réside précisément dans le fait de ne pas savoir à l'avance ce qui va advenir et donc de construire dans le temps même de l'action scénique un cadre dramatique unique. Ainsi, contrairement à la vie quotidienne où le cadre interactionnel est souvent prédéterminé, une scène d'improvisation est « une page blanche » où chaque élément va être discuté dans le cours de la représentation. Le scénario s'écrit ainsi devant les yeux des spectateurs dans le temps même de l'action.

« *Improviser sur scène, toutes les disciplines scéniques le font à diverses échelles, mais le théâtre d'improvisation, c'est un théâtre qui est destiné exclusivement à l'improvisation, c'est-à-dire qui n'utilise pas l'improvisation comme béquille du texte, mais qui va générer le texte au moment où on le joue.* »²¹⁶ exprimait à ce propos l'un des improvisateurs interrogés. L'état scénique de l'improvisateur diffère de celui du comédien à texte dans la mesure où il n'a pas connaissance de ce qui va advenir. Là où le théâtre à texte repose sur un *faire semblant* où « celui qui tient le rôle du héros fait comme s'il ignorait ce que va faire le méchant et celui qui incarne le méchant fait comme s'il pouvait dissimuler ses intentions, alors que chacun connaît parfaitement les tenants et les aboutissants de la pièce et sait qu'il en va de même pour l'autre »²¹⁷, le théâtre d'improvisation repose en quelque sorte sur un *faire-semblant du faire-semblant*. En effet, les improvisateurs vont jouer comme s'ils savaient précisément ce qu'ils étaient en train de jouer, l'objectif étant de conserver et de construire l'illusion dramatique dans le temps de l'action. La scène représente donc une situation de coprésence non déterminée par un scénario préétabli. Le cadre dramatique émerge dans l'interaction scénique comme « quelque chose qui se révèle et se découvre progressivement en fonction d'un engagement dans un cours d'action, et à la lumière à la fois du développement des circonstances et de l'émergence des conséquences entraînées par les décisions prises, par les actions réalisées ou par les événements contingents qui se produisent »²¹⁸. Cette construction progressive indique d'une part un jeu complexe entre un jaillissement de l'instant et le maillage d'un cadre émergent et d'autre part un jeu collectif et d'écoute important. En ce sens, l'émergence du cadre dramatique implique nécessairement un caractère éminemment collectif et collaboratif. Un comédien n'est pas seul responsable du référentiel mais s'appuie au contraire sur le jeu de ses partenaires. Keith Sawyer définit à ce propos l'improvisation théâtrale comme un phénomène d'émergence collaborative « parce que le cadre dramatique émerge de l'activité de collaboration créative de l'ensemble des participants »²¹⁹.

²¹⁶ Entretien Alban Valembois.

²¹⁷ E. Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 142.

²¹⁸ Michel De Fornel (dir.), Louis Quéré (dir.), *La Logique des situations*, Paris, Editions de l'EHESS, 1999, p. 3.

²¹⁹ R. Keith Sawyer, « La conversation comme phénomène d'émergence collaborative », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2010, no. 18, pp. 45-67.

Dans ce cadre, les improvisateurs et improvisatrices portent la responsabilité de la production et de la création, dans le temps de l'action, des signes de signes et signes de choses afin de produire collectivement une histoire cohérente. Ils doivent gérer collectivement et de façon *in situ* cette production de signes de signes et de signes de choses en négociant le cadre interactionnel dans lequel ils sont en train d'évoluer en tant que personnages. Cette négociation se passe dans le temps même de l'action à travers les signes produits par les différents protagonistes présents sur scène. S'engageant collectivement dans l'improvisation, les comédiens n'ont que des mots, des gestes et des déplacements pour se comprendre mutuellement et pour faire comprendre au public ce qu'ils sont en train de jouer. La double énonciation que l'on a présentée précédemment, prend donc une tournure particulière. S'il s'agit bien d'avoir d'un côté des personnages qui se parlent entre eux, et de l'autre des corps qui s'adressent à un public, l'improvisation implique aussi un rapport communicationnel entre comédiens et comédiennes sur scène. Ces derniers négocient dans le temps de l'action le cadre de jeu dans lequel ils sont en train de jouer. Alors que les personnages s'échangent des répliques, il se joue en arrière-scène un jeu entre improvisateurs pour négocier ce qui est en train de se passer sur scène. La double énonciation se transforme alors en triple énonciation : des personnages à personnages, des figures scéniques au public et enfin d'improvisateurs à improvisateurs en train de construire collectivement et implicitement le cadre dramatique de la scène en cours et de définir ce qu'ils sont en train de jouer²²⁰.

Cette spécificité de l'activité scénique improvisée engage nécessairement certaines différences dans le rapport communicationnel qui s'établit sur scène. Le théâtre d'improvisation, en comparaison avec le théâtre à texte, implique en premier lieu une gestion de l'information particulière. Dans le cadre du théâtre à texte, comme le note Catherine Kerbrat-Orecchioni, la situation du spectateur et de l'acteur-personnage est asymétrique, le public ayant un handicap, un retard de savoirs, qu'il faut rapidement rattraper (avec notamment l'aide des scènes d'exposition). Les premières scènes permettent ainsi de planter le décor et d'amener le public à saisir l'univers, les enjeux et les personnages qui animeront l'espace dramatique le temps de la pièce. Au théâtre d'improvisation, cette réalité est similaire au théâtre à texte, à la différence près que les comédiens et comédiennes entrant sur scène ont eux-mêmes ce retard de savoir. Les improvisateurs et improvisatrices doivent ainsi eux-mêmes s'attacher à rattraper ce retard tout en jouant, « c'est à dire en préservant l'illusion que le seul destinataire du discours tenu, c'est l'autre personnage, et sans enfreindre à ce niveau les règles de la vraisemblance conversationnelle »²²¹. Par ailleurs, comparée au théâtre à texte, l'improvisation suppose une gestion spécifique du trope communicationnel théâtral classique qui présuppose un décalage

²²⁰ Voir Chapitre 3.

²²¹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires », *Cahiers de praxématique*, 1996, no. 26, pp. 32-49.

communicationnel lié au fait qu'il existe une différence entre « celui auquel est adressé le discours du locuteur, et celui auquel ce même discours est véritablement destiné »²²². Nous rejoignons Catherine Kerbat-Orecchinoni en présentant le théâtre comme fondamentalement défini par ce phénomène de trope communicationnel dans la mesure où les personnages parlent et agissent sans prendre en compte la présence du public tout en sachant que le discours théâtral est en première et dernière instance destiné à ce dernier ; le destinataire réel est ainsi différent du destinataire officiel. Sur une scène d'improvisation, cette double énonciation est tout aussi présente : « Les comédiens restent des comédiens, parlent et agissent en fonction du public qui les regarde, mais les figures qu'ils ont construites énoncent un texte que les spectateurs épient : les personnages dialoguent comme s'ils étaient des êtres vivants. »²²³ Cependant, dans le cadre improvisé, le trope communicationnel implique nécessairement une strate supplémentaire, dans la mesure où le discours des personnages n'est pas seulement adressé au public, mais aussi aux comédiens et comédiennes eux-mêmes découvrant et construisant l'intrigue ensemble.

b) Personnage, figure et comédien dans le cadre improvisé

Comme nous l'avons vu précédemment, l'activité théâtrale suppose une certaine ambiguïté due au dédoublement du corps du comédien : « Celui qui vient jouer sur scène se dédouble : il devient autre que soi, à la fois comédien et personnage mis en scène. »²²⁴ Rappelons brièvement que cette ambiguïté amène Jan Mukarovsky à présenter un triptyque conceptuel qui détermine le comédien comme étant l'acteur présent sur scène, le personnage comme étant le rôle et enfin la figure du comédien comme étant l'incarnation sur scène du personnage par le comédien ou la comédienne. Dans ce triptyque, le personnage devient un prisme d'interprétation de la figure qui se déplace sur scène. Il est ce à travers quoi le public voit et entend les actions du comédien. Ce triptyque conceptuel est particulièrement visible dans le cadre de la mise en scène d'une pièce où des personnages étant originellement des entités textuelles doivent être mis en corps lors du travail de répétition. Dans ce cas, on leur donne vie en construisant dans le temps, la ou les figures scéniques correspondantes. Le passage d'un médium à un autre, du papier (texte) à la scène (incarnation-oralité), représente métaphoriquement celui du personnage à la figure.

Dans le cadre du théâtre d'improvisation, cette dynamique diffère du théâtre classique du fait de la

²²² *Ibid.*

²²³ C.Biet, C.Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, op.cit. p. 472.

²²⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Belin, Paris, 1996, p. 137.

spécificité de l'activité scénique entreprise. En effet, ne pouvant déterminer en amont la nature des personnages et de l'intrigue, les improvisateurs et improvisatrices découvrent dans le courant de l'action qui ils sont. Ils créent les personnages qu'ils sont d'ores et déjà en train de jouer en déterminant leur nature et leurs relations²²⁵. Le dédoublement du corps du comédien n'étant pas programmé à l'avance, le personnage et la figure du comédien se confondent donc puisqu'ils émergent dans un même mouvement scénique. L'incarnation d'un personnage se fait dans l'immédiateté de la présentation dramatique, dans et par le jeu en scène. La frange du corps de l'acteur (pour reprendre un vocabulaire goffmanien) évolue et se dévoile dans le cours d'action, où improvisateurs et public découvrent ensemble les personnages de l'intrigue. Ni le spectateur ni les comédiens ne sont donc en mesure de prévoir le développement et la nature des personnages qui vont s'incarner sur scène. L'urgence de la création improvisée suppose donc de voir les figures et les personnages émerger simultanément dans le temps même de l'action dramatique.

c) Le statut de l'activité théâtrale à l'épreuve de l'improvisation

La nature spécifique de l'activité scénique, par son caractère émergent, spontané et collectif, amène nécessairement la performance improvisée à avoir un statut particulier. En d'autres termes, pour reprendre la terminologie goffmanienne, la nature de la strate interne de l'activité scénique (l'émergence spontanée et *in situ* du cadre dramatique) est concomitante à une définition particulière de la strate externe qui définit « le statut de l'activité dans le monde réel »²²⁶. Si, comme au théâtre classique, le théâtre d'improvisation repose sur le fait qu'un public sait (généralement) qu'il vient voir du théâtre, le théâtre d'improvisation en diffère du fait même que le public sait également qu'il vient assister à de l'improvisation. Ainsi, le caractère improvisé du spectacle est traditionnellement annoncé explicitement en amont de la performance, que ce soit dans les noms des formats (comme par exemple le Match d'improvisation), dans le nom des troupes et des collectifs, et directement en début de spectacle.

Ces différentes procédures formalisent la performance improvisée en tant qu'activité théâtrale particulière et engagent collectivement l'ensemble des participants (comédiens, comédiennes, spectateurs, spectatrices et régisseurs) dans ce cadre artistique. Comme l'indique Goffman, ces

²²⁵ Voir Chapitre 2.

²²⁶ E.Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 91.

différentes procédures participent à une *épuration du cadre*, qu'il définit en ces termes : « Par cadre épuré j'entendrai une configuration dans laquelle la relation au cadre de tous les participants à une activité claire, en distinguant le fait de clarifier son propre rapport au cadre et le fait de participer à un cadre clairement défini. Dire qu'un cadre est clair, ce n'est pas seulement dire que chaque participant a une manière correcte de voir ce qui se passe, mais aussi qu'il y a une manière correcte de voir le point de vue des autres, ce qui inclut leur manière de voir ce point de vue. »²²⁷ On fera remarquer que cette *épuration* engage manifestement les spectateurs comme les improvisateurs dans des rapports spécifiques à l'activité en train de se faire. En d'autres termes, l'épuration du cadre touche la nature de la performance en ce qu'elle établit une relation particulière entre la scène et les spectateurs. En ce sens, la responsabilité de juger l'habileté et l'efficacité des compétences communicationnelles des performeurs s'en trouve nécessairement altérée. Les spectateurs ne viennent en effet plus seulement voir des comédiens interprétant un texte appris et venant interpréter et re-jouer une pièce préparée, mais des improvisateurs faisant émerger dans le temps de l'action une ou des histoires improvisées, se posant donc dans une dynamique de jeu. Ainsi, si Bauman évoque la façon dont « la performance sollicite une attention spéciale ainsi qu'une conscience accrue de l'acte d'expression et permet au public de considérer l'acte d'expression et l'artiste avec une intensité particulière »²²⁸, il nous faut reconnaître que le caractère improvisé, exposé ouvertement, place cette intensité dans une perspective particulière qui diffère d'une performance théâtrale non improvisée.

II — LES DIFFERENTS RAPPORTS A L'ACTIVITE SCENIQUE : IMPROVISATEUR, PUBLIC ET REGIE

Afin de bien saisir les différents enjeux soulevés dans la partie précédente concernant la performance théâtrale improvisée, il nous semble intéressant de détailler précisément les rôles et positions des différents protagonistes intervenant dans ce cadre artistique. En nous appuyant principalement sur les entretiens menés, nous souhaitons dans cette partie approfondir ce qu'implique le fait d'être comédien/comédienne, spectateur/spectatrice ou régisseur/régisseuse au sein d'une performance d'improvisation théâtrale.

²²⁷ E. Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 331.

²²⁸ [notre traduction] : « performance thus calls forth special attention to and heightened awareness of the act of expression and gives license to the audience to regard the act of expression and the performer with special intensity. » - Richard Bauman, *Verbal Art as Performance*, op. cit., p. 11.

1. L'improvisateur et son rapport spécifique à l'activité scénique

a) Les trois visages de l'improvisateur

Dans un premier temps, afin de saisir le rapport des improvisateurs et improvisatrices avec l'activité scénique, il s'agit de décrire avec plus de précision les conséquences de l'improvisation sur le travail scénique. En effet, le caractère improvisé de l'activité théâtrale implique pour l'improvisateur ou l'improvisatrice de développer dans le cours du jeu différentes facettes. L'une des comédiennes interrogées définissait en ce sens, le fait que « *improviser c'est jouer, écrire, et se mettre en scène et toujours avec l'autre* »²²⁹. L'improvisateur en scène est donc à la fois « *acteur, auteur, metteur en scène* »²³⁰.

Acteurs d'abord, les comédiens sont des corps sur scène dont chaque geste et chaque parole sont épiés par un public, et « c'est à travers ce corps émettant des signes verbaux et non verbaux que le jeu advient, entre le concret et l'abstrait : le corps double du comédien installe l'aspect ludique, c'est à dire l'ambiguïté, le passage d'un univers en apparence réel à un autre univers que le jeu produit »²³¹. Les improvisateurs performant, incarnent des personnages, jouent des émotions, miment des décors. L'espace scénique devient le lieu d'une performance, relation entre un public et un performeur, qui implique, non seulement un *en train de faire* mais aussi un « montrer que l'on fait (...) qui convie d'emblée les partenaires de la relation de communication à s'intégrer dans un système d'interaction spécifique qui consiste d'abord à regarder et entendre les activités qu'on montre qu'on fait »²³². Metteurs en scène²³³ ensuite, les improvisateurs se chargent eux-mêmes de mettre en place un décor à l'imaginaire et d'organiser l'espace scénique. Ils ont pour « rôle d'assurer la conduite du système, (...), de veiller à la cohérence du propos pour l'ensemble de la proposition scénique »²³⁴. En montant sur scène, les comédiens se muent ainsi en chefs d'orchestre, structurent collectivement la saynète ou la pièce, et sont donc responsables de la cohérence et du sens de ce qui est en train d'émerger. Dramaturges enfin, ils portent la charge de créer un univers en composant un monde fictionnel. Les comédiens improvisateurs sont les auteurs de l'histoire et des dialogues qui se déploient dans le temps de l'action. Ils portent la responsabilité d'*écrire* une pièce ou une saynète dans l'urgence d'une création de l'instant.

²²⁹ Entretien Julie Bruni Tajan.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ C. Briet, C. Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, op. cit., p. 442.

²³² *Ibid.*

²³³ Nous remarquerons, par la suite, que cette face peut être partagée dans certains spectacles avec une régie lumière et une régie son participant directement à la performance.

²³⁴ C. Briet, C. Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, op. cit. p. 274.

Ainsi, derrière le terme d'improvisateur, il s'agit d'entrevoir ces trois facettes dans leurs manifestations scéniques, c'est-à-dire en tant qu'elles émergent dans le même temps. Comme nous l'avons décrit précédemment, l'enjeu scénique principal lié au théâtre d'improvisation relève d'une habileté à faire naître collectivement un cadre dramatique dans le courant même de l'action. En ce sens, là où le théâtre est traditionnellement saisi à travers le prisme comédien/personnage impliquant principalement une logique d'incarnation et d'interprétation, le théâtre d'improvisation est pris dans un couple improvisateur/personnage que l'on peut décliner en : improvisateur (metteur en scène, auteur, acteur) /personnage. Dans cette dynamique, le jeu d'incarnation n'est plus que l'une des facettes principales. Ainsi, dans le cadre du théâtre d'improvisation, le fait de jouer un personnage sur scène n'implique pas uniquement une activité d'incarnation, dans la mesure où elle génère dans le même temps une activité d'écriture et de mise en scène. Cette visagété à trois faces est propre à l'activité improvisée et se manifeste dans et par le processus d'incarnation scénique, autrement dit à travers les figures scéniques qui émergent de façon non planifiée sur scène. Comme l'exprimait l'une des improvisatrices interrogées : « *L'histoire, tu la racontes, tu la joues, tu l'écris, tu la mets en scène, tu la scénographies et tout ça en même temps.* »²³⁵ La modalisation du cadre dramatique ne se découvre ainsi qu'à travers les figures scéniques qui se dessinent dans le temps même de l'action grâce à la coordination des comédiens et comédiennes sur scène. Autrement dit, et nous le verrons plus en détail par la suite lorsque nous aborderons de façon précise l'émergence du cadre dramatique, le jeu scénique improvisé implique simultanément la mise en place de personnages qui discutent dans l'univers dramatique, et la construction d'un cadre dramatique impliquant une négociation implicite entre comédiens à travers les figures scéniques de chacun. Ainsi, l'improvisation ne se résume pas, pour les comédiens sur scène, à un exercice d'incarnation et d'interprétation, elle engage, dans le même temps, une dynamique de construction collective *in situ* impliquant un travail de mise en scène et d'écriture narrative.

Bien entendu, cette visagété à trois facettes, suppose un apprentissage afin d'être capable à la fois de jouer et de construire une histoire avec ses partenaires de jeu. Comme nous le décrivait Aurélia Hascoat, improvisatrice professionnelle, cette gestion des trois facettes requiert un travail qui n'est pas forcément facile d'accès : « *Le fait de penser à l'histoire et de s'extraire de ça pour penser, si tu veux moi j'appelle ça avoir du recul et voir en hauteur le jeu, c'est-à-dire qu'au lieu d'être dedans comme ça sur la route, d'un seul coup tu es en vision satellite, et ça pour moi ça n'arrive pas avant la deuxième année d'impro, voire la troisième, voire parfois ça peut être beaucoup plus long.* »²³⁶ Elle ajoutait que les facettes de metteur en scène et de dramaturge, étaient d'ailleurs deux perspectives d'exploration importantes pour sa propre pratique : « *Pour moi, plus j'avance dans les années, plus ce truc-là il m'intéresse, cette*

²³⁵ Entretien avec Julie Bruni Tajan.

²³⁶ Entretien avec Aurélia Hascoat.

notion d'écriture. Et avec les années, je me suis tournée vers des bouquins de scénaristes, des techniques de scénario, parce que pour moi l'impro c'est ça, c'est raconter une histoire. [...] Parce que justement en impro c'est la liberté complète de pouvoir raconter ce que tu veux. En fait, ce n'est pas tant de jouer, c'est de pouvoir raconter ce qu'on veut et, pour moi, l'improvisateur ce n'est pas juste un acteur. Je ne dis pas ça de manière péjorative mais je dis simplement qu'en réalité l'improvisateur il a trois casquettes. Et le fait qu'il raconte des choses et qu'il peut choisir ce qu'il raconte, et ben là c'est tout autre chose. Pour moi, c'est là où l'écriture de l'histoire elle rentre en compte. C'est que fatalement ça implique d'autres questions... comment je raconte ? Qu'est-ce que je raconte ? Comment je fais pour faire en sorte que ce que je raconte intéresse le public ? Où est-ce que je peux emmener l'histoire ? »²³⁷ Cette perspective engage bien entendu le théâtre d'improvisation dans un rapport à une technicité relevant d'un processus d'apprentissage. Nous laissons pour l'instant ces enjeux de côté pour y revenir de façon détaillée dans les chapitres 3 et 4.

b) Un rapport particulier à l'activité scénique : du spontané à l'erreur.

La nature même de l'activité performative, c'est-à-dire monter sur scène sans savoir ce que l'on va jouer, implique indéniablement un rapport spécifique à la scène. Si, comme nous le verrons, l'improvisation s'apprend, il n'en reste pas moins qu'elle relève d'une création sans filet. Les improvisateurs et improvisatrices, qui s'élancent sur scène sans scénario préétabli, vont découvrir dans le temps même de l'action l'intrigue, les personnages et l'univers fictif dans lequel ils évoluent. Pratiquer l'improvisation demande aux improvisateurs de se placer dans un état d'urgence, comme en témoignait l'un des comédiens interrogés : « être en mode urgence, il faut que tu parles, tu as une parole à prendre à ce moment-là c'est urgent, il faut que tu parles, il faut que tu t'exprimes, il faut que tu aies quelque chose à dire, c'est l'état dans lequel tu te mets, c'est l'état d'urgence »²³⁸. Cet état d'urgence implique un certain rapport avec la spontanéité et l'instant en ce qu'il s'agit bien d'inventer sur le moment une histoire avec un ou plusieurs partenaires. L'improvisateur doit donc dépasser la crainte de la page blanche. En effet, sur une scène d'improvisation « tu joues dans le présent, tout se passe là, maintenant ici »²³⁹, sans possibilité de correction, la création s'attrape au vol. Le rapport à la scène est pris dans une immédiateté, dans un *in situ* dont l'improvisateur ne peut s'échapper. Ce lien au spontané et à l'éphémère demande au comédien d'être pleinement présent dans l'instant, qui devient dès lors un terrain de jeu, lieu du rebond et de la construction dramatique impliquant « d'être réceptif à ce que tu

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ Entretien avec Mathieu Lepage.

²³⁹ Entretien avec Julie Bruni Tajan.

ressens sur scène »²⁴⁰, « d'être avant tout organique et dans la sensation de ce qui est en train de se passer là »²⁴¹.

L'improvisateur est ainsi toujours inscrit sur une certaine crête instable faisant de lui un créateur éphémère et spontané. Mathieu Lepage, improvisateur et comédien professionnel québécois, nous confiait que selon lui, comparé au comédien de théâtre à texte, l'improvisateur est toujours sur une corde mince qui rend la pratique de l'improvisation intéressante : « *J'aime bien comparer ça au théâtre car j'ai fait beaucoup de théâtre de texte et puis quand ça fait 45 fois que tu joues un spectacle ta corde elle est large, alors que même en théâtre c'est intéressant d'avoir une corde mince, de pouvoir changer chaque soir un peu tes trucs, mais quand ça fait 45 fois que tu joues parfois ta corde est tellement large (...) l'urgence elle est bien intéressante, c'est ce qui fait qu'en impro on va toujours avoir une corde mince mince mince* »²⁴². Cette corde mince est le moteur d'une création en continu et d'une pratique ayant vocation à se renouveler de façon constante. En improvisant, les praticiens et praticiennes développent un rapport à la surprise et à l'inattendu, qu'il faut savoir maintenir et continuer à travailler, « *le pire à faire pour un improvisateur c'est toujours de refaire les mêmes choses, c'est de rester dans sa zone de confort* »²⁴³. La pratique du théâtre d'improvisation investit une dimension exploratoire et mouvante qui dépasse le simple cadre de la pratique : « *Quand tu fais de l'impro il faut que tu sois très curieux, il faut que tu recherches constamment, il faut que tu te cultives, il faut que tu lises, il faut que tu sois au courant de ce qui se passe en théâtre, en cinéma, parce que tu ne sais jamais ce qui va arriver comme truc.* »²⁴⁴ Ainsi, « *il s'agit aussi de continuer à se surprendre* » et de « *garder la fraîcheur et la spontanéité* »²⁴⁵.

Cette ligne de crête impliquant une prise de risque du fait de ne pas connaître en amont le contenu de la scène qui va se jouer, induit nécessairement un certain rapport à l'erreur et aux improvisations ratées. Lors d'un spectacle, il faut accepter que toutes les improvisations ne seront pas géniales, drôles ou parfaitement maîtrisées ; certaines seront bancales, confuses, mal construites etc, et c'est tant mieux. Dans son ouvrage *Jeux et Enjeux*, Mark Jane, improvisateur américain basé à Paris, évoque ainsi la nécessité de se décomplexer par rapport à cette question expliquant que le public est aussi en attente d'erreurs car il aime voir des improvisateurs et non des comédiens récitant un texte : « *Si chaque scène est fabuleuse, le public s'attendra à ce que les choses soient de mieux en mieux. Ils pensent que vous êtes comme les mecs de la télé qui ne ratent jamais. Cela met une énorme pression sur votre spectacle,*

²⁴⁰ Entretien avec Ayméric Desjardin

²⁴¹ Entretien avec Julie Bruni Tajan.

²⁴² Entretien avec Mathieu Lepage.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ Entretien avec Alban Valenbois.

et vous avez intérêt à faire quelque chose de stupéfiant à la fin, sinon le public sera déçu. En permettant à certaines scènes d'échouer et d'être moins bonnes vous rappelez au public que nous n'êtes pas les faux mecs de la télé, mais de vraies personnes qui sont VRAIMENT en train d'improviser et de créer le spectacle au fur et à mesure. Cela peut vous aider à avoir une connexion plus saine à votre public, et vous aidera assurément à élaborer un meilleur spectacle. [...] La pression de réussir est un handicap énorme pour les improvisateurs. Si vous voulez mieux jouer, relâchez un peu la pression et ne vous préoccupez pas de faire à chaque scène un moment fantastique et incroyablement drôle. »²⁴⁶ Ce rapport décomplexé à l'erreur n'enlève rien à la volonté d'amélioration et de progrès. Comme l'exprime de nouveau Mark Jane : « Bien sûr, il y aura toujours des bons et des mauvais spectacles, mais nous devrions essayer d'augmenter le nombre de bons spectacles. »²⁴⁷ Cette bienveillance et ce droit à l'erreur ne signifient pas un manque de rigueur. Il est d'ailleurs souvent intéressant d'assister après un spectacle aux débriefings des improvisateurs, qui n'hésitent pas à revenir à la fois sur ce qui a bien fonctionné mais aussi sur ce qui a mal fonctionné, afin d'engager des pistes de recherche et de travail pour la suite.

En discutant de ce rapport à l'erreur et à la création spontanée, les improvisateurs et improvisatrices interrogés nous ont régulièrement fait part que cette perspective résonnait dans une certaine mesure à un jeu de l'enfance : « *C'est une pratique de l'instantanéité, de l'éphémère, qui rejoint pour moi le jeu de l'enfant.* »²⁴⁸ Selon eux, la pratique du théâtre d'improvisation est ainsi une poursuite du jeu que tout un chacun a expérimenté enfant en inventant des personnages et des histoires éphémères et spontanées : « *L'enfant, je reviens toujours à ça. C'est les meilleurs improvisateurs. Quand tu vois des enfants jouer dans la rue ils se créent des mondes hallucinants, ils y croient vraiment, ils essayent pas de faire croire aux gens des choses (...)* Les improvisateurs c'est des grands enfants. »²⁴⁹ Sans entrer dans une analyse psychologique, on peut, en effet, émettre l'hypothèse que le théâtre d'improvisation est indéniablement lié au monde de l'enfance, à la puissance mimicrique et narrative que chacun a d'ores et déjà développée au cours de sa vie. Qui n'a jamais pris le masque d'un autre ? Qui n'a jamais, enfant, créé des histoires improvisées ? Comme l'analyse l'anthropologue américain Keith Sawyer, « lorsque des enfants âgés de trois à six ans se réunissent, ils commencent invariablement à jouer »²⁵⁰. Les enfants prétendent jouer aux voleurs, aux policiers, aux espions, à des personnages de fiction vus à la télévision ou lus dans des livres. « Ils établissent le rôle que chaque enfant jouera et quelles seront les relations entre les rôles. »²⁵¹

²⁴⁶ Mark Jane, *Jeu et Enjeux*, Paris, Dixit, 2018, p. 29.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 34.

²⁴⁸ Entretien avec Aurélia Hascoat.

²⁴⁹ Entretien avec Mathieu Lepage.

²⁵⁰ [notre traduction] : « when children between the ages of three and six get together, they invariably begin to play. » - R.Keith Sawyer, « The pragmatics of play : interactional strategies during children's pretend play », *Pragmatics*, 1993, vol.3, no. 3, p. 259.

²⁵¹ [notre traduction] : « They establish which role each child will enact and what the relationships between the roles will be. » - *Ibid.*

Ils font ainsi naître de façon spontanée des histoires en se donnant mutuellement des noms et des rôles, en déterminant des enjeux et des missions, autrement dit en négociant ouvertement un cadre fictionnel. Ces « sociodramatic plays », comme les nomme Sawyer, se rapprochent d'un théâtre d'improvisation de rue, à l'exception près que les enfants ne cherchent pas de public pour interagir. L'improvisateur, en ce sens, reprend dans une pratique particulière cette puissance de jeu impliquant d'un côté une puissance liée à la *mimicry* - on s'amuse à imiter, à se travestir et à créer des univers fictifs – et à l'*alea*²⁵² – en tant que jeu de hasard, en prise avec l'imprévu.

c) Un rapport particulier aux partenaires de jeu

Comme nous l'avons souligné précédemment, le théâtre d'improvisation est avant tout une pratique collective présupposant une forte capacité d'écoute afin de jouer avec son ou ses partenaires et rebondir dans l'instant aux propositions des uns et des autres. Julie Bruni Tajan, improvisatrice professionnelle, nous confiait : « *En fait l'impro c'est comme si on construisait une marche pour construire le même escalier (..) je pose le pieds sur ma propre marche et je te mets une marche pour que tu montes.* »²⁵³ Le rapport au partenaire est ainsi primordial pour saisir l'activité scénique *telle qu'elle se fait*, dans la mesure où la gestion collaborative et collective est au cœur du jeu improvisé. L'improvisation se définit en effet, comme une pratique qui se réalise non seulement dans l'instant et le spontané mais aussi avec l'autre, « *ce qui compte vraiment c'est le partenaire (...) c'est la coopération pour être ensemble, et être ouvert aux propositions de l'autre* »²⁵⁴. Comme nous l'avons expliqué, l'habileté à créer un cadre dramatique à partir d'une page blanche repose précisément sur ce jeu collaboratif et collectif. Le partenaire devient co-créateur. Il est ainsi difficile, voire impossible, d'entendre la pratique du point de vue de l'improvisateur dans son unicité. Le fait d'improviser implique quasi-immanquablement des partenaires avec lesquels il va falloir jouer et se laisser surprendre. On s'élance sur une scène d'improvisation à plusieurs et on tisse ensemble les fils de l'histoire à travers l'interaction scénique. Mathieu Lepage, nous confiait à ce propos que « *les gens qui commencent souvent sont terrorisés, ils se disent ah ben j'ai rien, je sais pas quoi dire et c'est là où on leur dit tout vient de l'autre. Tu vas arriver avec quelqu'un en improvisation, crée-toi rien dans ta tête, arrive vierge de quoi que ce soit et puis répond comme si tu étais dans une discussion et là, l'impro va naître de ça* »²⁵⁵. Nous verrons dans les chapitres consacrés à l'apprentissage de l'improvisation que cette dimension fait partie intégrante

²⁵² Voir notamment : Roger Cailliois, « Les Jeux et les Hommes », dans *Philosophie du théâtre*, Éditions Vrin, 2008, pp. 281-297

²⁵³ Entretien avec Julie Bruni Tajan.

²⁵⁴ Entretien Julie Bruni Tajan.

²⁵⁵ Entretien Mathieu Lepage

du processus pédagogique où il est directement question de s'exercer à jouer avec l'autre et à s'engager pleinement dans la rencontre scénique. Les notions d'écoute, d'acceptation et de coopération deviennent, en ce sens, des techniques pratiques que l'on développe et travaille²⁵⁶.

d) Différents types d'improvisateurs et d'improvisatrices ?

Bien entendu, ce rapport à l'activité scénique est traversé par des dynamiques différentes selon les improvisateurs et les improvisatrices. Comme l'évoque Mathias Turas dans son article consacré aux évaluations d'improvisateurs amateurs, il existe en premier lieu une distinction plus ou moins explicite entre les « débutants » et les « expérimentés ». Ces catégories, si elles restent floues et n'ont pas de définition précise, permettent cependant de situer un improvisateur, par exemple, lorsque celui-ci s'apprête à effectuer son premier spectacle. Ainsi : « Les équipes se précisent généralement si un de leurs membres joue son premier match. Il s'agit d'une invite adressée à tous les autres pour prêter attention à lui et ne pas le mettre en difficulté dans les improvisations. »²⁵⁷ Le statut d'expérimenté reste relativement flou et fait référence à la fois aux improvisateurs et improvisatrices professionnels et aux amateurs pratiquant depuis de nombreuses années. Par *expérimenté*, il est donc question de comédiens ayant un certain nombre d'années de pratique présupposant une appréhension du langage commun de la discipline. Ainsi, certaines troupes, comme *Les Mauvaises Graines*, qui a été l'un de nos terrains d'enquête, n'accueillent que des personnes ayant déjà une certaine expérience afin de ne pas revenir chaque année sur les bases de l'improvisation théâtrale. On fera remarquer que la question de l'expérience (généralement associée à l'idée de niveau) relève également d'une forme d'auto-jugement où les improvisateurs et improvisatrices vont déterminer par eux-mêmes leur niveau d'expérience. Cet auto-jugement se construit à travers le nombre d'ateliers et de spectacles réalisés ou encore les retours du public et des partenaires de jeu ou des formateurs et formatrices.

Par ailleurs, le milieu de l'improvisation théâtrale est aussi traversé par des catégories attribuant aux improvisateurs et improvisatrices certaines *couleurs de jeu* correspondant à des styles spécifiques. Nous ferons remarquer, avant de les décrire, que ces catégories nous semblent être surtout prégnantes au sein des troupes jouant principalement du match d'improvisation. Une première distinction est généralement établie entre les *puncheurs* et les *constructeurs*. D'un côté le terme *puncher* se réfère aux improvisateurs ayant une facilité à attraper au vol la bonne réplique, capables de rebondir dans l'instant.

²⁵⁶ Mathias Turas, « Des performeurs amateurs qui s'évaluent : écologie scénique et catégorisation autour du match d'improvisation théâtrale », *Communication prononcée dans le cadre de la journée d'étude Apprentissage et Sensorialité*, MSH Paris Nord, juin 2011.

²⁵⁷ *Ibid.*

On prête aussi souvent aux *puncheurs* un vrai potentiel comique, amusant le public par leur vivacité à rebondir et à trouver le bon mot au bon moment. De l'autre, le terme *constructeur* se réfère aux comédiens étant plus au service de l'histoire grâce à une capacité d'interprétation et une vision du jeu dramatique en cours. Le *constructeur* est celui ou celle qui va effectuer le travail de l'ombre afin de mettre en place une narration intéressante. A ce propos Mathieu Lepage, comédien improvisateur professionnel, nous décrivait, lors d'un entretien, sa couleur de *constructeur* : « *Je n'ai jamais été un joueur d'improvisation puncheur, comme on dit beaucoup en impro il y a le puncheur ou le constructeur, j'ai toujours été le constructeur, je viens du théâtre, j'ai étudié en théâtre donc c'est sûr que ma force c'est l'interprétation et l'écriture mais t'en as d'autres c'est justement d'être rapides, spontanés et faire des bons gags. Moi j'ai toujours été le faire-valoir de celui qui était drôle, je le nourrissais pour qu'il soit encore plus drôle.* »²⁵⁸

D'autres catégories s'ajoutent également à ces deux premières. Dans sa communication, Mathieu Thuras évoque les *sauteurs* pour faire référence aux comédiens ayant une facilité à entrer dans l'espace scénique dès qu'ils ont une idée de jeu et les comédiens *au service*, qui ont une capacité à suivre les propositions engagées par les autres partenaires et à nourrir la scène avec des personnages tertiaires ou secondaires. Bien entendu, comme le précise Mathieu Thuras, les « bons joueurs » sont souvent considérés comme ayant une vraie capacité de versatilité afin d'être toujours le plus efficace pour l'histoire en cours : « Ils seraient capables de se faire puncheurs durant une saynète et constructeurs sur l'improvisation suivante, leader ou au service, sauteurs s'ils estiment nécessaire de rentrer, ou à l'inverse de rester sur le banc lorsqu'une improvisation fonctionne bien et que toute entrée supplémentaire n'est pas considérée nécessaire. »²⁵⁹ Ces improvisateurs sont parfois qualifiés de « caméléon » en référence à cette capacité d'adaptation aux situations. Par ailleurs, il est important de souligner que les improvisateurs et improvisatrices peuvent aussi apprécier aller dans des *couleurs* moins naturelles afin de se mettre au défi. Après nous avoir fait part de sa couleur de constructeur, Mathieu Lepage nous a ainsi témoigné son appétence pour des formats plus « punchy » : « *Après j'aime aussi aller de l'autre côté. Il y a un spectacle à Montréal qui s'appelle le punch club qui est venu à Bordeaux aussi et eux ils font le contraire de ce qu'on recherche mais moi je suis aussi dans cette compagnie-là. Et là c'est vraiment de l'impro bonbon au maximum. Au lieu de se dire "on oublie la compétition" et bien on la met au maximum. Il y a de l'argent pour celui qui gagne, le punch club c'est du 3 contre 3, et ceux qui gagnent se font 150 euros* »²⁶⁰.

²⁵⁸ Entretien avec Mathieu Lepage.

²⁵⁹ Mathias Turas, « Des performeurs amateurs qui s'évaluent : écologie scénique et catégorisation autour du match d'improvisation théâtrale », *Communication prononcée dans le cadre de la journée d'étude Apprentissage et Sensorialité, MSH Paris Nord*, juin 2011.

²⁶⁰ Entretien avec Mathieu Lepage.

Bien entendu, ces catégorisations de couleur de jeu évoluent avec l'expérience, le temps et la découverte continue de la pratique. Julie Bruni Tajan, improvisatrice professionnelle bordelaise, nous faisait ainsi part de son évolution au fur et à mesure des années d'impro, passant d'une improvisatrice très cabotine²⁶¹ et puncheuse à une improvisatrice beaucoup plus sensible à l'histoire et à l'incarnation d'un univers cohérent : « *Plus sérieusement, c'est qu'on acquiert de l'expérience et une sensibilité qui s'aiguise au fur et à mesure. Tu te rends compte de ce que tu veux plus, de ce que tu jouais avant, de ce que tu n'as plus envie de jouer. Par exemple, moi quand j'ai commencé l'impro je faisais rire tout le temps donc c'était hyper agréable et narcissiquement hyper constructeur mais au bout d'un moment tu te dis "bon d'accord ça je sais à peu près le faire mais j'ai pas envie de raconter que ça, j'ai pas envie de donner que ça". C'est génial, c'est un vrai plaisir de faire rire hein, c'est hyper agréable, c'est jouissif de faire marrer les gens mais tu peux aussi les faire marrer autrement, leur faire un peu grincer les dents ou les surprendre et ça c'est chouette ! Et à la base, j'étais très cabotine, c'est-à-dire qu'avant je n'avais pas de filtre dans le sens où si j'avais une bonne blague qui m'arrivait, en tout cas si je croyais que c'était une bonne blague, je la disais coûte que coûte quoi qu'il arrive. Donc je ne jouais pas toujours au même jeu que mes copains. C'est-à-dire que si l'impro n'était pas dans cette atmosphère là où dans cette couleur-là, ben je m'en foutais un peu parce que ce que je voulais c'était faire rire les gens et je savais qu'avec cette blague j'allais faire rire donc je la disais de toute manière quoi qu'il arrive en tout égoïsme (rires) ! Aujourd'hui je ne le fais plus. Parfois elles sont là mais je les range. Oui, parce que c'est une histoire de "qu'est-ce qu'on est en train de raconter". Si ton personnage il est drôle pourquoi pas, mais ton personnage il peut être sarcastique, grinçant. Et si ton personnage il n'est pas dans cette couleur-là tu ne peux pas faire cette blague juste pour faire cette blague quoi. Là dans la seconde ça va faire rire le public mais ça casse ce qui est en train de se jouer. Et j'ai un souvenir assez euh ... Au tout début où j'ai commencé l'impro, enfin ça faisait peut-être deux ans que je faisais de l'impro, je joue avec une copine, qui est devenue en plus quelqu'un avec qui je travaille beaucoup aujourd'hui. Et on a fait une impro et l'impro c'était une impro à la manière de Marcel Pagnol. Autant te dire que moi à part l'accent et les grillons, il ne se passait pas grand-chose. Je n'avais pas une grande culture de Marcel Pagnol donc pour m'en sortir quand je suis en difficulté les blagues ça sert toujours. Et là, sur cette impro qui était une jolie impro, qui se passait bien, sur une rencontre entre Marinette et Marius, c'était très joli, l'ambiance était vraiment posée et moi j'ai fait une bonne bonne grosse bonne blague J'ai imité Mickael Jackson qui faisait un moonwalk ... Si tu veux, dans l'histoire on a dû me dire "ouais il ne faut pas marcher comme ça" ou un truc comme ça*

²⁶¹ Le terme cabotin désigne en improvisation un joueur ou une joueuse cherchant la blague pour la blague sans tenir compte de l'univers présent. Dans le cadre du match d'improvisation, il s'agit d'ailleurs d'une faute de jeu.

enfin en tout cas ça m'a amené à faire ça et ça a complètement cassé l'impro. Les gens ont beaucoup ri parce que c'était drôle mais Mickael Jackson n'avait strictement rien à foutre ici. Et on est sorti de ce tiers-temps et ma collègue pleurait ... C'était un petit peu démesuré mais elle pleurait et moi je lui dis "ben pourquoi tu pleures ?" (Elle imite la voix de quelqu'un qui pleure) "Oui Julie pourquoi t'as fait ça ? Cette impro était tellement jolie, ce n'était pas le propos, ce n'était pas ça qu'on racontait ... alors oui c'est vrai que tu les as fait rire mais franchement c'était pas joli c'est pas ça qu'on doit faire" ... Et (elle reprend sa voix normale) elle avait déjà un peu plus de bouteille que moi et moi je n'ai pas compris, j'étais là mais elle me faisait chier quoi. J'ai trouvé ça hyper chiant. Je l'ai trouvé chiant vraiment et j'avais juste envie de lui dire "mais regarde je les ai fait marrer on s'en fout quoi et c'était le but de les faire marrer". Et aujourd'hui, je serais prête à m'excuser d'avoir fait ça et je ne supporterais pas que quelqu'un le fasse aujourd'hui si tu veux. Mais sur le moment je trouvais ça très drôle, très pertinent et aujourd'hui je serais incapable de faire ça si tu veux. Je ne le ferais pas, même si la blague me serait venue. »²⁶²

Ces différentes typologies, comme le note Mathias Turas, sont souvent « de l'ordre de l'indicible et de l'implicite »²⁶³. Elles intègrent en réalité de multiples dimensions : « La couleur de jeu, en plus de désigner ce qu'on pourrait nommer un style de jeu, intègre les univers de référence, les types d'improvisation et de personnage dans lesquels un joueur ou une joueuse donne l'impression de se sentir à l'aise. Dire d'une comédienne ou d'une équipe qu'elle a la même couleur de jeu que soi signifie qu'elle joue dans un registre similaire, avec des références communes, des affinités dans la mise en récit et en scène des saynètes. »²⁶⁴ Ces typologies se cristallisent ainsi plus comme de grands repères permettant aux praticiens et praticiennes de mieux comprendre à la fois leur façon de jouer et celle de leurs partenaires. Ces formes de catégorisation, puncheur, constructeur, *etc.* peuvent par ailleurs s'appliquer autant à des individus qu'à des troupes. Les collectifs d'improvisation peuvent en effet se constituer dans une certaine signature de jeu qui sera reconnue par les autres troupes. La séquence suivante, enregistrée lors d'un atelier de la *Limone* est en ce sens, intéressante. Lors de cette discussion, la comédienne A revient de façon générale sur la difficulté rencontrée parfois à jouer (lors de matchs d'improvisation) avec d'autres équipes qui ne jouent pas de la même façon que la leur. Elle insiste alors sur la nécessité de s'adapter à l'autre équipe et se mettre à son service quoi qu'il en soit.

²⁶² Entretien avec Julie Bruni Tajan.

²⁶³ Mathias Turas, « Des performers amateurs qui s'évaluent : écologie scénique et catégorisation autour du match d'improvisation théâtrale », *Communication prononcée dans le cadre de la journée d'étude Apprentissage et Sensorialité, MSH Paris Nord*, juin 2011.

²⁶⁴ *Ibid.*

1. Com A : mais:: (.) chose qui par exemple nous nous posera toujours problème quand on fait des matches je reviens là-dessus parce que - alors pour tous les autres formats qu'on fait on est très content on s'est entraîné ensemble on se comprend (.) et ça c'est super c'qu'il faut qu'on arrive (.) c'est à trouver (.) cette [disponibilité et cette confiance quand on connaît pas les équipes >c'est pas grave on les

Com B : [cette confiance connaît pas ouais mais en fait ça c'est le deal du match< (.) sinon on en fait pas (.) et souvent vous avez remarqué dans les premières mi-temps on se dit putain mais on arrive pas à se mettre:: avec eux et pourtant c'est pas une histoire de pas être bon nous on a fait ce qu'on avait à faire mais il faut qu'on arrive à se mettre à leur service (.) et même si nous on a l'impression que eux le font pas c'est pas grave (.) mettons-nous toujours au service de l'équipe qu'on rencontre quitte à - on s'en fout à pas avoir le point °on a en rien à faire° mais ça sera tellement plus joli que- et essayer d'aller les comprendre eux de comprendre leur façon de travailler (.)- si par chance on a une équipe qui pense comme nous ben tout le monde se met au service de l'autre du coup ça fait une belle impro [(.) mais c'est vachement dur

e) Un rapport au public parfois ambigu

Le public de théâtre d'improvisation est généralement considéré comme un partenaire de jeu à part entière. « *Il fait partie du spectacle* » témoignait l'un des improvisateurs interrogés. En effet, comme nous le verrons par la suite, le public est très généralement mis à contribution. Les improvisateurs et improvisatrices n'hésitent pas à s'adresser directement à lui afin de proposer des sources d'inspiration, des thèmes, des lieux, des anecdotes de vie etc. Les réactions des spectateurs pendant les saynètes peuvent aussi devenir des moteurs de jeu pour les improvisateurs. Au cours des différents entretiens menés, le public d'improvisation est généralement perçu comme « *bienveillant* », qui accepte largement les erreurs et les improvisations ratées. Dans le cadre d'un match d'improvisation où le spectateur a la possibilité de voter pour l'une ou l'autre équipe, il est rare de voir une équipe remporter tous les points. Comme nous le rapportait l'une des improvisatrices professionnelles : « *Le public ne va jamais vouloir l'humiliation d'une autre équipe [...] la plupart du temps c'est tout le temps serré.* »²⁶⁵ Il semble y avoir une véritable confiance dans le public sur le fait que ce dernier va savoir être indulgent, partial, soutenir et encourager largement les improvisatrices et les improvisateurs. Comme nous le rapportait Alban Valembois, « *en spectacle, généralement, on se sent porté par le public et on sent une énergie bienveillante et encourageante* ».

²⁶⁵ Entretien avec Julie Bruni Tajan.

Cependant, ce rapport intime avec les spectateurs semble parfois pris dans un rapport plus ambigu qu'il n'y paraît. En effet, le spectacle n'étant pas prévu à l'avance, les improvisateurs s'adaptent aussi aux attentes du public qui peuvent parfois aller à l'encontre ou du moins ne pas aller tout à fait dans le sens souhaité par les comédiens. Plusieurs improvisateurs et improvisatrices ont évoqué une forme de dépendance vis-à-vis des spectateurs causée par « *une volonté de faire réagir le public* »²⁶⁶, engendrant le sentiment « *d'aller dans le sens du public* »²⁶⁷. Ils ont ainsi souligné la difficulté parfois à aller dans des zones inattendues par « *peur de casser une certaine osmose* »²⁶⁸ et ont partagé le fait de se sentir dans certains cas « *esclaves de la réaction du public* ». Recevant frontalement les réactions des spectateurs, certains improvisateurs ont témoigné de la difficulté à tenir un registre dramatique face aux attentes du public, notamment dans certains formats comme le match d'improvisation. Dans cette optique, Mathieu Lepage, évoquait lors de notre entretien, les évolutions actuelles de la LNI (Ligue Nationale d'improvisation de Montréal) sur l'approche du public et du format de jeu : « *On a un gros questionnement en ce moment à la LNI parce que ça fait 40 ans que ça existe et il y a eu des vagues, et là on est dans une pente montante parce qu'on a changé notre approche du match parce que les gens étaient trop sur "qui va gagner le point, faut gagner la coupe et tout ça". Et ça faisait des matchs d'impro assez ordinaires, c'était beaucoup du combat de punch. Et là, le nouveau directeur artistique, qui est l'arbitre de la LNI, qui est un gars qui enseigne l'improvisation au conservatoire donc il est plus dans le milieu du théâtre que de l'improvisation, nous a donné une ligne de direction artistique où la consigne est que "la compétition est pour le public pas pour vous." (...) Et maintenant on fait des beaucoup plus longues improvisations à la LNI. Ça peut arriver très vite des impros de 35min. Donc ça a changé beaucoup.* »

2. Le spectateur d'improvisation : un spectateur comme les autres ?

a) Entre proximité et fascination

A la différence d'une pièce à texte, lors d'un spectacle d'improvisation, le spectateur est complice du risque pris par les improvisateurs. Il vient voir de l'improvisation en sachant pertinemment que les comédiens et comédiennes vont inventer de façon spontanée des scènes. La nature de l'activité scénique entraîne nécessairement un rapport spécifique voire ambigu à la scène et aux improvisateurs. Les entretiens menés auprès de spectateurs d'improvisation théâtrale nous ont en effet permis de souligner la façon dont l'improvisation entraînait à la fois une certaine intimité particulière vis-à-vis des

²⁶⁶ Entretien avec David Cathala

²⁶⁷ Entretien avec Aymeric Desjardin.

²⁶⁸ Entretien avec Alban Valembois

improvisateurs et une certaine fascination pour la virtuosité et le courage déployés pour monter sur scène. L'activité scénique semble donc à la fois accessible et inaccessible pour un public qui se trouve souvent dérouté en découvrant la pratique.

Concernant ce sentiment de proximité entre public et improvisateurs, il faut reconnaître que le théâtre d'improvisation donne l'illusion que les personnes montant sur scène se positionnent au même niveau que les membres du public. L'improvisateur n'a rien programmé à l'avance et il va découvrir, tout comme le spectateur, l'histoire dans le temps même de l'action. L'improvisateur semble ainsi être un membre du public comme un autre, il n'a rien préparé, pas appris de texte par cœur, ni de personnage, mais voilà que pourtant, lui va s'élaner sur scène. Alice, spectatrice d'improvisation théâtrale depuis de nombreuses années, nous faisait part du stress qu'elle ressent en arrivant dans une salle d'improvisation : *« C'est même presque stressant des fois en tant que public, je ne sais pas si c'est le cas pour tous les publics, peut-être pas. Mais à chaque fois que je vais voir de l'impro, vraiment à chaque fois, en fait je suis stressée (rires). Après c'est sûrement parce que quand je connais des gens qui jouent je suis stressée pour eux. J'espère qu'il va bien s'en sortir, qu'il va se faire plaisir dans son impro, qu'il ne va pas y avoir trop de moments un peu difficiles et un peu compliqués pour eux. Et du coup, quand je les vois sur scène ... Ce n'est pas forcément agréable en vrai au début ... Quand tu vois sur scène une impro qui a du mal à démarrer ou que ça ne se passe pas bien, je me sens stressée et mal à l'aise pour les acteurs. Par contre, dès que ça prend, que ça s'emballer et que l'histoire elle prend, là c'est trop bien et tu te laisses complètement porter. Tu es d'autant plus content et satisfait quand tu vois que ça prend, qu'ils ont réussi et qu'ils ont trop bien joué. Mais c'est vrai qu'il y a ce côté un peu stress que j'aurais pas du tout si j'allais voir une pièce classique où je me dis "bon c'est des acteurs, je sais qu'ils sont bons, qu'ils ont préparé leurs trucs pendant mille ans, ils connaissent leur texte par cœur", enfin rien que ça c'est une espèce de filet de sécurité énorme. Alors que là (au théâtre d'improvisation), tu y vas et t'es un peu tendu sur ta chaise, stressé pour les comédiens. »*²⁶⁹ Cette intimité avec les improvisateurs traverse ainsi tout le spectacle dans la mesure où le public accepte de venir voir des personnes qui, potentiellement, vont commettre des erreurs, effectuer des improvisations de moindre qualité et se mettre en difficulté. L'une des comédiennes interrogées nous faisait en ce sens remarquer qu'il existe un intérêt pour le public à entrevoir les failles des improvisateurs et des improvisatrices, leur fragilité : *« ce qui est intéressant c'est aussi de voir la faille de l'improvisateur qui est fragile et qui ne sait pas trop où il va et c'est ça qui donne aussi un truc jouissif au spectateur »*²⁷⁰. Le public d'improvisation est donc pris dans une logique exploratoire où le jeu ne consiste pas seulement à observer une œuvre aboutie, mais au contraire à entrevoir le processus créatif en cours qui se déploie

²⁶⁹ Entretien avec Alice Le Bastard.

²⁷⁰ Entretien avec Julie Bruni Tajan.

in situ devant ses yeux. Le public semble ainsi plus à même de se mettre à la place de l'improvisateur et d'entretenir un rapport empathique aux comédiens et comédiennes qui se livrent à nu, sans filet de sécurité.

Par ailleurs, on peut supposer ou du moins émettre l'hypothèse que le public retrouve lui aussi un certain rapport à l'enfance et au jeu que tout un chacun a d'ores et déjà expérimenté. Comme nous l'avions indiqué précédemment en nous appuyant sur le travail de Keith Sawyer, les enfants jouent, se racontent des histoires, autrement dit improvisent ! Ces improvisations sont des facteurs de socialisation importants et permettent de rejouer, reproduire, et reprendre à son compte les rôles, les conventions et les actions qui les entourent dans leur quotidien. En tant que spectateur, le public retrouve cette forme de création spontanée, d'élan imaginaire et éphémère. Bien entendu, la manifestation performative change ce rapport. Ce ne sont plus des enfants que l'on regarde mais bien des personnes qui jouent pour d'autres : « *On a tous joué en étant petit, à jouer un personnage, à jouer à la princesse, à jouer à se déguiser, donc oui c'est vrai que ça fait écho à plein de jeux qu'on avait quand on était enfant. Après quand je le vois sur scène, je ne me le dis pas forcément parce que ce ne sont pas des enfants qui jouent et tu vois que ce sont des personnes qui essayent vraiment de construire un truc volontairement face à un public. Ils ne le font pas dans le but de jouer juste pour eux, ils le font dans le but quand même de te divertir en tant public, de créer quelque chose ensemble. Alors que je pense que dans le jeu quand tu es petit, c'est plus que tu pars dans ton imaginaire, voire tout seul ou alors avec tes frères et sœurs et tes copains mais tu ne t'en rends même pas compte et t'es pas forcément conscient que tu es en train de faire de l'impro. Il n'y a pas ce degré de conscience qui fait que tu construis vraiment un truc* »²⁷¹ témoignait l'une des spectatrices interrogées.

Le fait de monter sur scène, de jouer pour un public, entraîne dans le même temps un rapport de fascination et d'admiration pour l'audace déployée par les improvisateurs et improvisatrices. Le rapport de proximité et d'intimité nourrit par la même occasion une curiosité fascinante pour la pratique. Pour Pierre Lavoie : « La fascination exercée par l'improvisation relève d'abord et avant tout d'un phénomène théâtral, celui de la relation privilégiée entre l'acteur et le spectateur. (...) La relation théâtrale, simplifiée à l'extrême, s'établit "de personne à personne", sans médiation, décuplant de ce fait le pouvoir individuel, l'éventuelle puissance d'agir. L'acteur devient le théâtre, le théâtre devient l'action, l'action constitue le lien direct entre l'acteur et le spectateur. »²⁷² Ainsi, la virtuosité et le courage engagés par les improvisateurs et improvisatrices fascinent le public autant qu'ils l'effraient. L'un des spectateurs interrogés témoignait, en ce sens, de l'admiration provoqué par la terrifiante idée

²⁷¹ Entretien avec Alice Le Bastard.

²⁷² Pierre Lavoie, « L'improvisation : l'art de l'instant. », *Études littéraires*, 1985, vol.18, no.3, pp. 95–111.

de devoir faire de même : « *J'ai une vraie admiration pour les personnes qui arrivent à faire ça. Moi je pense que je n'en serais pas capable ... ou alors en atelier dans un cadre un peu pédagogique mais en spectacle, moi me mettre à nu sur scène devant un public et devoir divertir un public à partir de rien ça me ferait trop peur ! Autant du théâtre où je devrais apprendre mon truc par cœur, ça serait un peu stressant mais je pourrais le faire je pense, autant l'impro ça me terrifie, mais vraiment ! Tu sais, c'est les cauchemars où tu es à poil sur scène devant tout le monde c'est exactement ça (rires) ! [...]* faire un spectacle de A à Z devant un public non ça me ferait trop peur ! »²⁷³

Grimpant sur une falaise en page blanche, les improvisateurs impressionnent et fascinent par leur capacité à créer sur le moment et dans l'instant une voie fictionnelle en posant à la volée les prises de leurs intrigues. Ainsi, « *souvent le public qui vient voir de l'impro ce n'est pas un public qui aimerait être sur scène, souvent c'est un public qui se dit ah bravo quelle audace d'être sur scène. J'ai l'impression qu'il y a beaucoup de gens qui viennent voir l'impro, c'est parce qu'ils sont impressionnés* »²⁷⁴. Les spectateurs sont, en effet, tendus devant cet élan créatif et admirent les capacités de rebond et d'imagination déployées par les comédiens et comédiennes. L'activité semble alors infaisable et terrifiante et repousse le spectateur dans son rôle de public. A ce propos, le philosophe Jean François de Raymond exprimait : « Pourquoi l'improvisateur fascine-t-il ? Il nous donne l'exemple de ce que nous aurions aimé dire ou faire mais dont nous n'avons pas été capables, et notre admiration est à la mesure de notre regret. Il nous convie à la prochaine fois — mais l'occasion ne nous sera indiquée par personne ni la décision de nous lancer dans ce risque, c'est-à-dire de commencer. Nous aurions souhaité avoir ce courage que nous admirons en l'improvisateur, joint à l'envie de réussir, comme lui — mouvement de projection en quoi consiste toute admiration. Il nous encourage s'il nous laisse l'ouverture possible à l'imiter ; alors la fascination devient activation. Il nous dé-courage, c'est-à-dire nous repousse dans le rôle de spectateur s'il augmente la distance entre son génie et nos efforts, le délai entre l'instantanéité de son exploit et l'infinité du temps qui nous sera nécessaire. L'auditeur trouve en lui-même la vérité de ce qu'il entend, “laquelle on ne savait pas qu'elle y fût ; en sorte qu'on est porté à aimer celui qui nous la fait sentir car il ne nous fait pas montre de son bien mais du nôtre”, comme l'analyse finement Pascal qui notait avant Bergson comme on fait sienne la parole dont on a entendu en soi un écho. »²⁷⁵ L'improvisation semble dans le même temps si accessible et si éloignée, à la fois proche et lointaine, laissant ainsi le spectateur dans un état déroutant.

²⁷³ Entretien avec Olivier Roy.

²⁷⁴ Entretien Mathieu Lepage.

²⁷⁵ J.-Fr. De Raymond, *L'improvisation. Contribution à la philosophie de l'action*, op. cit., p. 149-150.

b) Une dimension participative et déroutante

Qu'il s'agisse de théâtre improvisé ou de théâtre à texte, le spectateur n'est jamais un protagoniste passif en ce qu'il représente un véritable partenaire de jeu sans qui la performance n'aurait pas lieu. Le public n'a cependant pas le même statut que l'acteur/l'improvisateur, il « est partenaire de jeu dans la globalité de la production théâtrale, mais pas un partenaire à part entière du jeu du comédien puisqu'il en reçoit l'adresse et qu'il ne peut, réciproquement, que renvoyer des signes diffus de sa présence propre (silence, sifflets, toux, interventions diverses, applaudissements, etc.), qualitativement différents des signes qu'envoie le comédien »²⁷⁶. Si le public ne peut pas intervenir comme il le souhaite, ses réactions participent cependant activement à la performance en cours. Il n'est dès lors plus dans une simple réception communicationnelle dans la mesure où il produit aussi en retour des réactions participant à la performance. Ainsi : « Lors de la performance, les praticiens (ceux qui sont dans les coulisses et ceux qui sont sur le plateau) et le public seront ceux qui donneront au corps aveugle de lui-même (par leur silence, leur bruit, leur regard, etc.) une idée des effets de son action. »²⁷⁷ Ces réactions peuvent exercer une influence directe sur le jeu scénique. La question du rire est un exemple significatif. Lorsque le public rit, les comédiens peuvent s'arrêter de parler un court instant avant de poursuivre la scène, voire rebondir sur ces rires en tant que personnage. Le spectateur sort de son statut passif et devient dans le cours d'action un interlocuteur *a minima* de l'espace dramatique. Il se dégage alors une sorte de discussion, certes asymétrique, entre la scène et son public.

Concernant le théâtre d'improvisation, ce rapport entre la scène et le public prend une dimension particulière, qui semble bien plus poreuse qu'au théâtre classique. En effet, le public est de façon récurrente mis à contribution par les comédiens et comédiennes pour participer directement aux improvisations. Il est ainsi très souvent invité à prendre la parole pour proposer des thèmes, des inspirations ou encore des titres de scène ou de pièce. Dans ce cadre, le théâtre d'improvisation entretient un rapport relativement souple avec le quatrième mur, le public étant inclus dans l'organisation générale du spectacle et ayant un impact sur les scènes qui seront jouées. Cette dimension participante est généralement déroutante pour le public novice qui n'a pas nécessairement l'habitude de cette adresse directe, comme en témoignait ce spectateur : « *C'est très déroutant de se retrouver dans une salle en tant que public et en même temps de participer de façon à part entière au spectacle. Enfin ça je l'avais rarement vu ou alors peut-être un peu dans des concerts, dans des spectacles de musique où du coup tu danses, tu chantes, tu bouges ton corps. Mais c'est qu'en théâtre tu es plutôt passif et donc je crois que c'était la première fois qu'on me demandait en tant que public, en dehors du milieu*

²⁷⁶ C. Biet, C.Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, op. cit., p. 531.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 448.

musical, d'être un participant du spectacle. Surtout pendant le match, où tu votes, tu cries, tu as un peu des rituels où tu dois dire "bouu" à l'arbitre, supporter ton équipe et puis même choisir des thèmes, crier des trucs pour faire bouger l'impro. Franchement, c'était vraiment la première fois que, en tant que public, j'étais vraiment participante aussi. »²⁷⁸ Comme nous le verrons dans la partie suivante, le format du match évoqué ici, offre aussi la possibilité aux spectateurs de réagir directement pendant les scènes en lançant des chaussettes pour exprimer leur mécontentement (souvent de façon ironique). Bien entendu, selon les formats, cette dimension participative est plus ou moins poussée. Pour autant, on peut affirmer que le théâtre d'improvisation entretient un rapport moins sacralisé à l'espace scénique en proposant des cadres de jeu plus poreux permettant d'entretenir un rapport singulier entre les improvisateurs et le public, ce dernier étant pleinement mis à contribution et étant partie prenante de la création.

c) Un contrat tacite avec la fiction

Comme nous l'avions déjà souligné précédemment, le jeu théâtral improvisé implique aussi que le public joue le jeu en acceptant que la scène devienne un espace transfiguré, peuplé de personnages fictifs se détachant du corps réel des comédiens. En entrant dans une salle de théâtre, le spectateur établit une sorte de contrat tacite avec l'univers fictionnel qui lui est proposé. Comme l'expriment Christian Biet et Christophe Triau, de cette posture émerge le grand mystère du jeu théâtral : « Comment ce lieu concret, avec des corps concrets et présents, peut-il, à un moment donné et éphémère, se transformer en un espace dramatique, auquel on croit alors que tout le monde sait que cet espace dramatique est virtuel, fictionnel ? Comment des corps, qui agissent, parlent et se meuvent, peuvent aussi constituer d'autres entités représentatives, fonctionner comme des rôles et devenir des personnages, alors qu'on sait très bien qu'ils sont d'abord des corps réels en train de réaliser une performance et qui sans cesse le montrent ? On le sait mais quand même ... On sait qu'il est vain de s'émouvoir de ces conduites feintes, mais quand même on y croit. »²⁷⁹ Loin d'un rôle passif, le spectateur se situe donc au cœur du jeu théâtral dans la mesure où il entretient un rapport actif avec la fiction et l'imaginaire qui s'inaugurent sur scène. Il est partie prenante du jeu communicationnel qui s'établit en tant qu'interlocuteur muet de la scène, épiant les signes émis par les comédiens et comédiennes impliquant que « ce que fait d'abord un comédien, c'est de rendre ostensibles (donc perceptibles de manière distincte) les signes, les outils, les artifices de la communication. En cela, il prend en compte le fait que le spectateur voit les signes émis en fonction de son expérience propre

²⁷⁸ Entretien avec Maxime Michelet.

²⁷⁹ C.Biet, C.Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, op. cit., p. 72.

d'homme non assigné au jeu scénique (...). »²⁸⁰

Ce statut est d'autant plus prégnant dans le cas du théâtre improvisé qui généralement se passe de décors et de costumes. Dans ce cadre, il existe un rapport à l'imaginaire particulier qui implique pour les comédiens d'être en mesure de faire percevoir un univers, des costumes, un décor, des objets dans un espace imaginaire et non visible pour le spectateur. Par exemple, si lors d'une scène, un personnage est amené à se saisir d'un verre sur scène, le comédien devra être en mesure de le faire percevoir au public, et le public d'accepter de voir que le personnage est en train de boire alors qu'il n'y a aucun verre dans la main du comédien. Ce rapport à l'imaginaire demande donc au spectateur un certain effort ou du moins une certaine attention pour créer et percevoir ce qui est en train de se produire. Les comédiens libèrent et orientent l'imagination des spectateurs qui sont amenés à supposer un espace dramatique toujours particulier. La scène, l'espace dramatique, devient « une proposition destinée au spectateur qui, selon les modes de jeu et représentation prend en compte cette proposition et l'interprète »²⁸¹. Cette capacité à s'orienter et à prendre pour effectif un univers fictif suppose non pas « un travail scrupuleux de décryptage érudit, technique ou pesant, mais [une activité] qui consiste à ce qu'il [le spectateur] joue, plus ou moins consciemment, avec le déchiffrement et à en être ému »²⁸². La difficulté de l'objet théâtral réside bien dans ce rapport entre ce qui est donné à voir par les comédiens et l'interprétation à la fois collective, commune et pourtant singulière qui en est faite par chaque spectateur.

Cependant, il nous faut aussi souligner que le statut de spectateur n'est pas forcément stable au cours d'une représentation. Comme le notent Christian Biet et Christophe Triau : « Il semble plutôt qu'il faille distinguer, encore une fois, les intentions, les théories et les idéaux, des conditions réelles de production et de réception du théâtre et admettre que deux lignes de force parcourent son histoire : celle des auteurs et des théoriciens (et parfois des comédiens) qui cherchent à entraîner les spectateurs dans leur monde virtuel en leur demandant de supposer qu'il est exactement leur univers, (...), et celle des conduites réelles des spectateurs qui, à tout moment au théâtre, voient qu'il s'agit d'un leurre, que n'importe quel personnage est aussi un comédien que l'univers fictif est un univers plus ou moins bien construit, enfin que le théâtre est un univers de signes. »²⁸³ En ce sens, la réception empirique du jeu dramatique se trouve parfois en décalage par rapport à la linéarité affichée de l'espace fictionnel. La position du spectateur peut être amenée à changer au cours de la représentation, « parfois consécutif (je suis saisi, je suspends mon jugement, puis je juge ; je suis pris dans l'émotion, puis je pense, enfin je me projette en lui), le processus peut être également simultané : être saisi et juger, avoir une émotion et penser,

²⁸⁰ *Ibid*, p. 449.

²⁸¹ *Ibid*, p. 397.

²⁸² *Ibid*, p. 399.

²⁸³ *Ibid*, pp. 470-471.

voir le lieu scénique et se projeter dans l'espace dramatique »²⁸⁴. Le spectateur a par conséquent un rôle actif vis-à-vis de la fiction, d'une part en jouant le jeu de façon globale afin de se laisser porter par l'imaginaire et d'autre part, en rompant parfois ce contrat tacite afin de juger, d'analyser ou se détacher du cadre dramatique proposé par les comédiens.

Bien entendu, comme nous l'avons souligné en abordant la labilité des cadres, ce rapport fluctuant face à l'activité scénique semble avoir une présence particulièrement importante au théâtre d'improvisation dans la mesure où l'intrigue peut à tout moment vaciller et être perturbée par des confusions, des manques d'écoute ou simplement des éléments extérieurs perturbant le déroulé de la scène. Le public de théâtre d'improvisation entretient a priori un rapport souple à l'erreur et va au contraire être indulgent afin de garder le fil de l'improvisation en cours. Alice, spectatrice d'improvisation théâtrale, évoquait : « Évidemment en tant que public si tu vois qu'il rate un peu ou qu'il se trompe de personnage, ça pose pas de problème, ça ne va pas enlever de la qualité à l'impro de manière générale. C'est juste que sur le moment tu vas le remarquer, c'est pas grave mais tu seras un peu moins ébloui par l'ensemble que ça aura donné, mais ça pose pas du tout de problème. C'est pas grave, tu passes pas du tout un mauvais moment en tant que spectateur quand ça foire à un moment T. Et si ça se trouve ça va te faire rire et ils vont jouer sur l'incompréhension et du coup ça va faire rire le public. Et potentiellement ça va réenclencher un truc dans l'impro donc ça dépend aussi de comment c'est géré sur le moment par les improvisateurs. »²⁸⁵

d) Le public et ses attentes

En se rendant à un spectacle d'improvisation, les spectateurs sont également dans l'impossibilité de savoir à l'avance quelles histoires seront jouées : « *Je ne connais pas, justement le principe c'est que je sais pas du tout ce qui va être joué et en même temps je sais que je vais passer un bon moment. [...] Je vais être surprise, je vais être déroutée et justement je vais avoir l'esprit plus ouvert que si j'allais voir une pièce classique.* »²⁸⁶

La seule information que le public peut connaître à l'avance est le format dans lequel les improvisateurs vont jouer. Si nous développerons plus grandement cette question du format dans la suite du chapitre,

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 493.

²⁸⁵ Entretien avec Alice Le Bastard.

²⁸⁶ *Ibid.*

nous pouvons affirmer ici que le public peut dégager des attentes particulières en fonction du type du spectacle d'improvisation qu'il va aller voir. Un spectateur d'improvisation nous confiait qu'il ressentait des attentes différentes selon qu'il se rendait à un match d'improvisation ou qu'il allait voir d'autres types de spectacle comme des formats longs de plus de 30 minutes : *« Ça dépend à l'avance de quel format tu vas voir. Typiquement un match tu t'attends à ce qu'il y ait de la compétition, à ce que ça crie partout, à ce qu'ils soient déchaînés sur scène, et puis de rire parce que dans un match je pense que c'est super important de faire rire le public. Après, c'est plus après avoir découvert d'autres formats que le match, là ouais tu y vas moins avec l'attente de juste rigoler. Quand tu sais que ça va être un format d'une heure sur un thème, je pense que tu es plus ouvert à toutes les possibilités. Au contraire, j'ai vu quelques impros où j'ai pas du tout rigolé et c'était juste un peu époustouflant, poétique et voire dramatique et c'était trop bien aussi ! Quand tu découvres autre chose que le match, c'est vrai que ça t'ouvre encore plus de possibilités en tant que spectateur et c'est encore plus stimulant. »*²⁸⁷ Ces attentes, comme nous l'avons observé précédemment, peuvent parfois créer un rapport ambigu entre le public et les improvisateurs qui peuvent parfois se sentir un peu piégés.

Par ailleurs, tel que le laissait entendre le précédent témoignage, les spectateurs et spectatrices évoluent dans leurs attentes avec la découverte progressive de la pratique. Le regard du spectateur s'affûte dans le temps et plus il assiste à des spectacles, plus le public est en capacité de comprendre avec plus de finesse ce qui est en train de se passer sur scène entre improvisateurs et improvisatrices. L'une des spectatrices interrogées expliquait à ce propos : *« Je pense que mon regard il a grave évolué. C'est sûr que d'avoir vu beaucoup de spectacles et d'avoir vu à la fois des troupes étudiantes hyper amatrices et après au 72h de l'impro d'avoir vu des troupes pros, de voir la différence sur scène ce que ça donne. Enfin, jamais je n'avais imaginé pouvoir regarder cinq mecs sur scène qui ne savent pas du tout ce qu'ils vont faire et ressortir de là en ayant vu un spectacle qui m'a vraiment touchée, rendue triste. Ça dans les spectacles de matchs étudiants c'était pas du tout à ce niveau de profondeur et de sensibilité que tu as quand tu vois une troupe pro ou alors un format qui n'est pas le match. Et je pense que mon regard s'est quand même aiguisé, je pense qu'à force d'en voir, mine de rien, j'arrive un peu à voir quand la dynamique elle fonctionne sur scène ou quand elle ne fonctionne pas, quand une impro elle a marché ou pas. Lors des tous premiers matchs que tu vois ou des tous premiers spectacles que tu vois en fait dans tous les cas c'est impressionnant de voir des mecs faire ça sur scène. Dans tous les cas tu as vu un spectacle, tu es content et t'as vu un spectacle qui t'a surpris, qui t'a fait rigoler. Mais à force d'en voir, ouais j'arrive vraiment à voir, bon c'est un peu dichotomique de dire ça, mais si c'était une bonne impro ou une mauvaise impro, enfin si la dynamique en gros elle a fonctionné, s'il y a eu une*

²⁸⁷ Entretien avec Maxime Michelet.

histoire, si l'histoire a été aboutie, si les improvisateurs entre eux ils ont réussi à communiquer, s'il n'y a pas eu de moments d'incompréhension, de malaise. Après ce n'est pas grave s'il y en a, mais c'est juste que quand tu vois un spectacle où de A à Z il y a tout qui est fluide, il y a tout qui fonctionne parfaitement, tu as un début, un climax, un élément perturbateur, une fin et qu'il y a tout qui rentre ensemble ben voilà tu es le cul sur ta chaise. Et ça c'est sûr que c'est à force d'en voir que tu arrives plus à déceler si c'est une impro qui a fonctionné ou qui a moins bien fonctionné et que ça a un peu plus ramé. »²⁸⁸

Cette manière d'aiguiser son regard amène désormais un public averti à prendre une posture plus critique vis-à-vis de la scène. « Maintenant il y a un vrai public exigeant, des spectateurs d'impro et ils savent ce qu'ils veulent voir et ce qu'ils ne veulent plus voir »²⁸⁹ exprimait à ce propos l'un des improvisateurs interrogés. Dans cette perspective, le comédien improvisateur québécois de la LNI Mathieu Lepage témoignait de la façon dont le public québécois, comparé au public français, était particulièrement expérimenté du fait de la profusion de l'improvisation au Québec : « Par contre le public n'est pas con, surtout au Québec, ils en ont vu tellement d'improvisations que si tu fais des bonnes blagues ils vont voter pour toi au début mais si tu fais toujours les mêmes blagues ils voteront plus pour toi, il y a une demande de "eh ben maintenant il faut que tes blagues soient bonnes". La personne qui fait toujours la même chose, le public il n'accroche plus, il va se dire "je t'ai vu faire le même personnage dans l'impro avant, ça ne va pas, je ne vote pas pour toi". Ici en France, le public est peut-être moins au courant qu'au Québec, la preuve c'est qu'encore dans tous les spectacles d'improvisation on explique comment ça doit fonctionner, on explique le décorum, nous on enlève ça complètement à nos spectacles (...) Même chose pour les concepts ici (en France) il y a beaucoup de participation avec le public, nous on a un peu enlevé ça. »²⁹⁰

3. La régie son et lumière : un improvisateur parmi d'autres ?

Afin de saisir l'activité scénique *telle qu'elle se fait*, il semble primordial dans un dernier temps de revenir sur le rôle de la régie qui organise et accompagne les représentations. Dans le cadre du théâtre d'improvisation, le terme de régie fait référence à la ou les personnes en charge des ambiances lumineuses et sonores. Cette activité occupe désormais une place importante dans de nombreux spectacles improvisés et fait partie intégrante des représentations. Généralement les responsables de la

²⁸⁸ Entretien Alice Le Bastard.

²⁸⁹ Entretien David Cathala.

²⁹⁰ Entretien Mathieu Lepage.

régie sont eux-mêmes improvisateurs. Ils se situent généralement à l'arrière de la salle et effectuent les différents effets à l'aide de consoles. Dans le cadre de la régie musicale, il arrive aussi que ce rôle puisse être assuré par un ou des musiciens jouant en direct. En comparaison avec une régie de théâtre classique, l'activité de régie dans le cadre d'un spectacle improvisé prend une tournure nécessairement spécifique du fait de la nature improvisée, spontanée, émergente et éphémère de la production scénique. En ce sens, tout comme les improvisateurs et les improvisatrices, les personnes en charge de la régie ne peuvent prévoir à l'avance quelle musique passera à quel moment ou quel spot lumineux devra être allumé. Dans ce cadre, la régie est elle aussi improvisée et doit s'adapter à la scène en train de se construire. Elle joue ainsi un rôle de premier plan et dialogue avec les improvisateurs sur scène. On se propose, ici, de détailler plus spécifiquement la place des régisseurs et/ou musiciens dans le cadre de spectacles improvisés en faisant émerger les différents rapports entretenus avec l'activité scénique.

a) La régie et la mise en scène

La régie son et lumière suppose dans un premier temps un savoir-faire et un matériel technique adapté. S'il n'y a pas de musiciens, la régie musicale s'effectue généralement à l'aide de consoles son et lumières. D'un côté, la console son offre la possibilité d'introduire dans le spectacle des musiques dont le régisseur a connaissance. Elle permet de baisser ou de monter le son et aussi, selon les consoles, de créer certains effets, comme nous l'expliquait Pierre Lemel, improvisateur et régisseur d'improvisation, dans un entretien : « *Les consoles son offrent des possibilités intéressantes. Par exemple, tu peux avoir le pan qui permet de faire sortir le son d'un côté ou de l'autre des deux enceintes et donc de localiser le son. Tu peux aussi filtrer le son par exemple pour faire un son étouffé comme si il venait de l'intérieur d'une voiture.* »²⁹¹ Les musiques sont souvent sélectionnées en amont par les régisseurs qui établissent leurs propres listes généralement réparties en différents groupes : musiques d'horreurs, musiques d'ambiance, musiques romantiques etc., leur permettant de se repérer rapidement pendant les scènes. Chaque régisseur a cependant ses propres modes de catégorisation et ses propres musiques. De l'autre côté, la régie lumière se base généralement sur un plan de feu qui dépend très souvent des lieux de représentation. Comme l'explique Antoine Noirant, régisseur d'improvisation théâtrale, dans un entretien accordé à *Improvviews* en septembre 2020²⁹², parfois une régie lumière peut n'être qu'un simple interrupteur permettant d'allumer et d'éteindre la scène. Cependant, lorsqu'il existe un plan de feu, ce dernier est habituellement constitué d'au moins quelques faces et de contres permettant d'éclairer la scène par devant et par derrière : « *Dans un plan de feu de base, le plus important c'est déjà d'avoir*

²⁹¹ Entretien avec Pierre Lemel.

²⁹² Entretien d'Antoine Noirant [en ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=7SKQKLLoWWE>

*des faces qui permettent d'éclairer et donc d'être vu tout simplement. Après tu as les contres, c'est ce qui vient de derrière qui permettent d'apporter un effet de découpe sur les corps et de détacher les silhouettes. Si tu éclaires qu'avec des faces, ça va un peu écraser les corps, les traits du visage et ça va enlever la profondeur de la scène. Alors que si tu rajoutes des contres ça permet de mettre plus de profondeur et de faire des effets stylés.»*²⁹³ Un plan de feu peut aussi être constitué de douches, de latéraux ou encore de poursuites qui offrent d'autant plus de possibilités d'éclairer la scène de différentes façons : « *Si ton plan de feu est plus complet, tu peux avoir aussi des douches, c'est une lumière qui vient d'en haut et qui marque une découpe franche au niveau du sol. Quelquefois tu peux avoir des latéraux, ce sont des lumières qui viennent de côté qui permettent d'avoir un éclairage différent, par exemple qui te permet de faire un effet que moi j'appelle l'effet Danette, qui te permet d'avoir une partie du visage éclairée en bleu et l'autre en vert et donc ça peut donner un effet intéressant dans certains cas.* »²⁹⁴

A travers ces possibilités techniques, consoles ou instruments (dans le cas où la musique est assurée par un ou des musiciens), la régie se situe généralement hors de la scène lui permettant de porter un regard extérieur sur le jeu des comédiens et comédiennes. Pour Pierre Lemel, le régisseur entretient ainsi un rapport particulier avec l'activité : « *Le régisseur c'est le seul qui fait le spectacle en le voyant et c'est pour ça qu'il a un rôle un peu particulier et qu'il peut vraiment apporter cet œil-là parce qu'il voit ce que donne la scène alors que quand tu es sur scène ou en réserve tu ne peux pas tout voir.* »²⁹⁵ Dans cette perspective, Antoine Noirant évoque son rapport à la régie comme étant avant tout un exercice de mise en scène : « *En improvisation, pour moi, la régie c'est de la mise en scène, alors à plusieurs échelles en fonction du spectacle mais le travail que j'aime faire en régie c'est du travail de mise en scène où on va proposer un rythme de spectacle, des couleurs de jeu, on va booster ce qu'on a envie de booster, on va souligner ce qu'on a envie de souligner, c'est vraiment qu'on va mettre en forme la matière qu'on nous donne. Je vois vraiment ça comme un travail de cuisinier ou de marionnettiste.* »²⁹⁶ Ce travail de mise en scène, s'il peut impliquer du travail en amont selon les formats, est aussi avant tout une activité qui se réalise *in situ*, dans le moment même de la représentation improvisée. Accompagnant et soutenant ce qui est en train de se réaliser sur scène, le régisseur se pose nécessairement dans un élan créatif participant directement à la performance : « *Après, la mise en scène se fait principalement en direct. Par exemple, le choix de mise en scène le plus simple c'est d'arrêter une scène. En régie, tu as ce pouvoir d'arrêter les scènes, en tout cas sur certains spectacles tu peux*

²⁹³ Entretien avec Pierre Lemel.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ Entretien d'Antoine Noirant [en ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=7SKQKLLoWWE>

décider de quand tu arrêtes et si tu l'arrêtes de comment elle s'arrête : est-ce qu'elle s'arrête d'un coup net, c'est ce qu'on appelle un fin sèche ou un noir sec ou est-ce que c'est plutôt quelque chose de fondu ou de coulé. Tu as le choix aussi de : est-ce que j'éclaire toute la scène, est-ce que j'éclaire seulement une zone, est-ce que j'éclaire seulement à cour ou seulement jardin et là tu peux avoir ce rôle de distribuer la parole.(...) tu as aussi le travail technique de comment allumer l'un et éteindre l'autre pour que ça soit fluide est rapide mais tu as aussi le travail de prendre la décision pour savoir quand distribuer la parole, quand est-ce que je passe à l'autre. »²⁹⁷

b) La régie, un improvisateur particulier avec différentes casquettes ...

La régie peut ainsi jouer un rôle central au sein de la performance improvisée. Acteur à part entière du spectacle, le régisseur et/ou le musicien est partie prenante de l'activité scénique. La place accordée à la régie peut cependant être plus ou moins importante selon les spectacles. Parfois quasi-inexistant, parfois simple exécutant et parfois pleinement inclus dans le processus créatif, le régisseur peut avoir différentes postures selon les performances. Cette place est généralement discutée voire travaillée en amont avec les improvisateurs et improvisatrices. Pierre Lemel soulignait qu'il était, selon lui, très important d'avoir un moment de discussion avec les autres participants afin de définir sa place en tant que régisseur : « *C'est pour ça qu'avant les spectacles je discute toujours avec les improvisateurs pour savoir ce qu'ils veulent, ce qu'ils attendent de moi, s'ils veulent que je sois vraiment force de proposition ou non. Il s'agit de le savoir à l'avance et d'être en accord collectivement afin d'aider les comédiens sur scène. »²⁹⁸*

A ce propos, la *Page Blanche*, troupe toulousaine composée d'une comédienne, d'un comédien et d'un musicien, est un exemple particulièrement pertinent pour entrevoir la façon dont la régie peut être introduite comme élément moteur de l'improvisation. Comme l'explique Karen Moreau, comédienne de la *Page Blanche*, lors d'une interview donnée à ImproBlabla²⁹⁹ en juin 2021, la création de ce trio est venue à l'origine de l'envie d'intégrer Antoine Rup, le musicien du trio, non comme un accompagnateur mais comme un improvisateur à part entière : « *Au-delà d'intégrer la musique à des scènes, c'est qu'on avait vraiment cette envie dès le début et je crois qu'on se l'est dit assez rapidement, qu'en fait Antoine (le musicien) soit un improvisateur à part entière de ce trio et donc pas juste un accompagnateur. Et donc dans notre démarche, au début quand on a commencé à travailler, on a aussi*

²⁹⁷ Entretien avec Pierre Lemel.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ Entretien de la troupe *La Page Blanche* [en ligne] : <https://rocambollesque.ca/improblabla/>

beaucoup travaillé sur si c'est Antoine qui impulse la scène par ses notes et comment nous ça va nous inspirer pour amener quelque chose sans se projeter sans que lui amène ses notes. » Cette démarche visant à réunir improvisateurs de théâtre et musiciens d'improvisation implique un travail d'écoute et de compréhension mutuelle. Dans ce type de projet, la musique n'est plus un simple accompagnement de l'activité théâtrale mais fait partie intégrante du processus scénique. Cette façon d'inclure la régie comme un acteur à part entière ne concerne bien entendu pas tous les formats et toutes les troupes, l'intégration de ce média demandant un important travail de préparation. Dans ce même entretien, Antoine Rup, le musicien du trio, aborde la façon dont la musique est ici pensée comme un véritable vecteur de l'histoire : « Alors la musique déjà je pense qu'on a beaucoup travaillé sur le fait que la musique puisse ne pas être un élément d'accompagnement mais aussi un vecteur de l'histoire ou au moins de possibilités vers lesquelles l'histoire peut aller. Je pense qu'on a beaucoup travaillé sur l'impact que la musique peut avoir sur le comédien en scène. Parce que, effectivement, quand un comédien est en scène il ne peut pas prêter une écoute active de la musique mais il peut s'en laisser impacter et on a beaucoup travaillé le fait de se laisser impacter par les notes. Et, pour moi, le fait d'avoir compris un peu les règles du théâtre d'Impro ça m'a permis de comprendre comment utiliser la musique pour amener à l'histoire aussi. »³⁰⁰

Loin d'être passive, la régie peut ainsi intervenir directement dans le processus scénique en envoyant des impulsions et des propositions de jeu aux comédiens qui s'en saisissent. La régie sonore et lumineuse englobe ainsi de multiples dimensions faisant de celle-ci un acteur à part entière de la scène. Comme l'exprime Antoine Noirant, régisseur d'improvisation théâtrale : « Je suis plus ou moins toujours à la création, c'est une création qui se fait pendant et c'est pratiquement toujours le cas. »³⁰¹ Ce travail de création est un exercice qui se produit dans la réactivité de ce qui est en train de se passer sur scène. Le régisseur, à l'aide du son et de la lumière, peut intervenir de différentes façons, parfois en soutien, parfois en force de proposition, parfois en rupture. Pierre Lemel, nous faisait part des différentes positions qu'il pouvait être amené à prendre au cours du spectacle : « D'abord, tu as le rôle de suiveur, de technicien, ne serait-ce que d'éclairer pour qu'ils soient vus, après tu as l'étape deux qui suppose un changement égale un changement, c'est-à-dire que s'il y a changement de scène, d'ambiance ou de lieu, on va faire un changement lumineux et/ou sonore même subtil. Après tu as la posture de : il y a quelque-chose qui se passe, je vais le souligner avec de la musique. Des fois tu peux être très didactique dans ta régie, notamment musicale, c'est-à-dire qu'il y a quelque chose qu'on voit sur scène et tu le soulignes. Par exemple, il se passe une scène romantique, on le voit et à la régie tu vas mettre une musique romantique qui va venir souligner ce qui se passe. Il y a une scène de bagarre,

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ Entretien Antoine Noirant [en ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=7SKQKLLoWWE>

tu mets une musique de bagarre. Mais tu peux aussi faire de la musique à contre-pied. Par exemple, avoir une scène d'amour et mettre une musique inquiétante et bien ça raconte autre chose. Ce sont des choix. Ensuite, tu as la posture de : là je veux qu'il se passe quelque-chose maintenant et là je vais faire une proposition forte avec potentiellement changement de musique, changement de lumières, donc là ce sont des positions où on prend plus le lead. [...] Comme j'ai un regard extérieur je peux amener ce genre de cassure si je sens que ça peut être intéressant par exemple si le spectacle patine un peu. Après, à la régie, je peux aussi rythmer les scènes en amenant des scènes longues et des scènes courtes et amener de la diversité rythmique. Après tu n'es jamais complètement dans un rôle, tu vas toujours naviguer entre ces différentes postures. »³⁰²

Pour compléter cette réflexion, Antoine Rup, fait part d'une réelle distinction entre le rôle de musicien de théâtre d'improvisation et celui de musicien d'improvisation musicale. Rejetant le terme de composition, il évoque la pluralité des positions qui sont les siennes au cours d'un spectacle selon les besoins de la scène en cours : *« J'ai un problème avec le mot composition sur ce cas-là. C'est-à-dire que composition, pour moi, il va y avoir le mot "poser" alors que dans l'improvisation c'est tout ce qui se passe sur l'instant donc on est vraiment dans la réactivité de tout ce qui se passe. Pour ma part, il y a des moments de musique où je ne vais pas forcément faire de la musique pour de la musique comme dans une composition où vraiment la compo ça serait un petit peu l'apogée de la mélodie, l'apogée de l'harmonie, le truc un petit peu où tu mets toute ton âme dans une création. Dans le monde de l'improvisation, il va y avoir des moments où il y a des quiproquos, il y a des moments où tu vas instaurer l'ambiance, il y a des moments où tu vas ponctuer, il y a des moments où tu vas rythmer, il y a des moments où tu vas suivre, il y a des moments où tu vas proposer et si tu veux toutes ces choses m'éloignent moi du terme de composition mais vraiment au profit d'un autre rôle qui est celui de musicien d'improvisation. Et donc musicien d'improvisation, c'est vraiment pouvoir se mettre au service d'un instant et au service de ce qu'on fait ensemble aussi et de ce qui se passe avec les gens. »³⁰³*

Ainsi la régie, qu'elle soit sonore ou lumineuse, peut devenir un véritable moteur de jeu. Non seulement elle devient un soutien pour les improvisateurs mais elle peut aussi intervenir pour poser une atmosphère, proposer une bifurcation par rapport à la scène en cours, faire ralentir le rythme ou au contraire l'accélérer, *« le régisseur va pouvoir surprendre les comédiens en impulsant une fin de scène et un début brutal en musique et en couleur »*. Régisseur/musicien et improvisateurs jouent ainsi ensemble dans un élan de complicité. En ce sens, la régie doit se positionner au service des improvisateurs et des improvisatrices et être dans une véritable réactivité *in situ* à ce qui se joue.

³⁰² Entretien avec Pierre Lemel.

³⁰³ Entretien de la troupe *La Page Blanche* [en ligne] : <https://rocambollesque.ca/improblabla/>

Réactivité et *timing* sont ainsi les maîtres-mots du régisseur : « *La régie, 90% du taf c'est vraiment du timing et du rythme. Tu as besoin que le truc il arrive maintenant et si ce n'est pas le truc parfait ce n'est pas grave car il vaut mieux avoir un truc pas parfait que le truc parfait une ou deux minutes trop tard. Par exemple, dans un spectacle le week-end dernier, il y a une scène qui parlait de pôle Sud et du coup j'ai voulu chercher la musique de la Marche des empereurs mais je suis tombé sur une autre musique qui était très éloignée de l'effet que je souhaitais à la base. Mais je l'ai mise pour être dans le timing et au final les improvisateurs l'ont pris et l'ont intégré ce qui en a fait une bonne proposition* »³⁰⁴ Par ailleurs, le régisseur ayant un œil extérieur peut aussi sentir et voir si les comédiens et comédiennes se trouvent dans des postures scéniques délicates : « *Il faut être attentif à ça [aux impulsions venant du plateau pendant le spectacle], [...] je le vois aux comportements qu'ils ont sur scène en fonction de, par exemple, si ils font des balayages, si ils changent de scène, je sens qu'ils ont envie de se rebooster ou même si je sens qu'ils ont un coup de mou, qu'ils le sentent et qu'ils se mettent en force pour re-renter dans le spectacle ben c'est quelque-chose que tu peux commencer à voir.* »³⁰⁵ Le régisseur doit ainsi être à l'écoute de ses partenaires sur scène afin de les aider potentiellement à se remettre dans une nouvelle énergie positive, par exemple en faisant basculer l'ambiance de la scène à travers un changement musical et/ou lumineux.

Cette façon d'être au service de l'histoire et des improvisateurs, implique nécessairement une relation bilatérale entre comédiens et régisseur/musicien. D'un côté, le régisseur doit se positionner en soutien de ce qui est en train de se jouer et de l'autre les comédiens et comédiennes sur scène doivent saisir les potentielles propositions de jeu amenées par la régie. Pour illustrer cette dynamique, la comédienne de la *Page Blanche* donne un exemple très simple montrant comment, en tant que comédienne, elle peut réagir immédiatement à une proposition de jeu effectuée par Antoine, le musicien : « *Un truc très factuel et très pragmatique si, par exemple, Antoine dans son rythme commence à emballer un peu, à s'emballer un peu dans le rythme et à proposer quelque chose de rapide, ben nous, clairement, dans notre corporalité ou dans notre intention émotionnelle, dans notre énergie, on va suivre, on va accélérer pour se mettre au service les uns des autres. C'est-à-dire que lui il va nous proposer un rythme soutenu et nous on va rentrer dans son jeu et du coup lui il va rentrer dans notre jeu.* »³⁰⁶ Dans ce cadre, le musicien impulse un rythme, une atmosphère, une énergie dont les improvisateurs et les improvisatrices se saisissent à la volée. Il participe ainsi de façon active au travail de scène et à la construction de l'histoire.

³⁰⁴ Entretien Pierre Lemel.

³⁰⁵ Entretien Antoine Noirant [en ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=7SKQKLLoWWE>

³⁰⁶ Entretien de la troupe *La Page Blanche* [en ligne] : <https://rocambolisque.ca/improblabla/>

c) qui ouvrent des possibilités de jeu.

Improvisateur à part entière, la régie son et lumière ouvre de nouvelles possibilités de jeu pour les improvisateurs sur scène. Comme nous l'avons d'ores et déjà entrevu, la régie influence le rythme et permet de densifier les actions dramatiques en ouvrant différentes gammes d'effets sonores et/ou lumineux. En soulignant ou en apportant des contre-pieds, la musique amène des zones émotionnelles qui peuvent densifier le jeu des comédiens et comédiennes. De la même manière, les effets lumineux participent à produire des ambiances spécifiques selon les possibilités techniques offertes par les différents types de lumière. En ce sens, les faces et les contres permettent de jouer sur des dynamiques particulières. Pierre Lemel nous expliquait à ce propos : « *Par exemple, si tu éclaires principalement avec les faces, tu vas avoir une impression de normalité, de normal et de réaliste. Alors qu'au contraire si tu éclaires très peu en face, avec juste ce qui faut pour qu'on voit un peu les visages et beaucoup en contre, tu vas avoir un effet un peu éthéré, un peu fantomatique, un peu anormal, donc ça amène autre chose.* »³⁰⁷ Les jeux de couleur vont aussi participer activement à une large gamme d'effets permettant d'établir sur scène des atmosphères et des ambiances : « *Les latéraux en couleurs, pour moi, c'est une façon de rentrer dans un univers émotionnel et onirique hors du temps où on va se permettre de se décoller d'une réalité, d'une réalité de jeu où on va pouvoir augmenter ce qui existe parce qu'on est sur scène, on est au théâtre, on peut se permettre de le faire et on devrait se permettre de le faire.* »³⁰⁸ Ainsi, « *selon les lumières que tu vas utiliser, tu vas avoir quelque chose qui est réaliste ou qui est clairement marqué comme ne faisant pas partie de la réalité. Plus tu utilises de couleurs, plus tu vas t'éloigner de quelque chose de réaliste* »³⁰⁹.

Ces différents effets densifient non seulement le jeu scénique mais ouvrent aussi des possibilités de jeu pour les comédiennes et comédiens sur scène. La régie est une porte d'entrée à d'autres façons d'improviser. Boris Petitou, l'autre comédien de la *Page Blanche* explique la façon dont le travail musical lui a permis de prendre du recul pendant les scènes et d'aller vers des improvisations beaucoup plus silencieuses : « *Et là où c'est intéressant la musique pour nous et pour moi, ce qui a changé dans mon jeu, c'est le fait de créer des silences justement pour pouvoir être en écoute de la musique et pour pouvoir se laisser inspirer. C'est-à-dire que si on ne marque pas le temps de se laisser prendre par la musique et bien on se retrouve à ne plus rien écouter, à ne plus rien voir, à ne plus rien faire. Et donc voilà ce en quoi la musique a pu changer mon jeu, ça a été de prendre le temps d'écouter et du coup derrière d'être mieux inspiré par elle. [...]* Le silence n'est plus vraiment là puisqu'il est habité par la

³⁰⁷ Entretien Pierre Lemel.

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ Entretien Pierre Lemel.

*musique. Du coup, le comédien n'a plus peur du silence réel. »*³¹⁰ Perspective que partage entièrement le musicien expliquant que de son point de vue : « *La musique a la capacité de déculpabiliser du rythme intérieur, c'est-à-dire qu'en règle générale les comédiens ont un rythme super pressé. [...] Et je pense que le support musical permet de prendre ce pied de recul et de se dire et ben là : est-ce que je n'ai pas la possibilité d'apporter plus à l'histoire en en mettant moins ? Et je pense que ça permet de réaliser un peu plus ce rapport au rythme qu'inconsciemment on a tous. »*³¹¹

Karen Moreau témoigne également, à ce propos, comment la musique permet parfois de débloquer certains improvisateurs en les amenant à expérimenter d'autres terrains de jeu : « *Je sais que, par exemple, nous on a des élèves avec lesquels on a pu avoir l'opportunité à certains moments dans un de nos ateliers de faire venir Antoine ou même sur un stage et où il y a des personnes qui avaient des blocages justement avec les silences, qui avaient beaucoup de mal à en mettre etcetera et qui, dès que Antoine est là, et bien ils nous disent à la fin de la scène : "whouah sa musique elle fait tellement, c'est un énorme soutien et ça nous autorise beaucoup plus les silences". Donc, en effet je suis complètement d'accord avec le fait que ça soit un facilitateur pour le comédien de sentir son rythme intérieur et de s'autoriser à le ralentir parfois.* »³¹² Cette possibilité de jeu offerte par l'accompagnement musical est par ailleurs poussée à l'extrême par cette compagnie qui propose un spectacle entièrement muet³¹³ dans lequel la musique est placée au centre de la représentation. Le rapport entre la régie et la scène peut ainsi faire l'objet d'un travail spécifique en amont des performances improvisées. Les improvisateurs et le régisseur peuvent mettre en place des codes de jeu spécifiques dans l'objectif de produire des effets scéniques particuliers selon les envies artistiques et le format proposé. Pierre Lemel évoquait à ce propos le travail engagé avec sa compagnie les *Ecorcés* afin de créer des moments de bascule entre des scènes relevant de la réalité des personnages et des scènes relevant de l'imagination des personnages : « *Tu peux aussi travailler des codes de jeu. Par exemple, nous on a travaillé ce qu'on appelle les décrochages qui sont des moments où le personnage se décolle de la réalité pour montrer des pensées et des émotions propres au personnage. Et c'est à travers la lumière et les couleurs qu'on va marquer ce changement pour ensuite retourner brutalement à la réalité avec que des faces.* »³¹⁴

³¹⁰ Entretien de la troupe *La Page Blanche* [en ligne] : <https://rocambollesque.ca/improblabla/>

³¹¹ *Ibid.*

³¹² *Ibid.*

³¹³ Voici une captation de *Impro muette* jouée par la Page Blanche en 2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=OJoMBbb6gwM>

³¹⁴ Entretien Pierre Lemel.

Comme nous venons de le voir, ni le public, ni les improvisateurs, ni la régie ne connaissent en amont l'histoire ou les histoires qui vont être jouées, le moment de l'improvisation étant toujours à la fois éphémère et spontané. Pour autant, si la performance est unique, le cadre du spectacle peut quant à lui être reproduit. On parle alors de *format* ou de *concept* pour désigner la structure d'un spectacle d'improvisation. Celle-ci est généralement définie à l'avance par les improvisateurs et annoncée au public en amont. Chaque format se caractérise par un cadre de jeu spécifique qui détermine à l'avance les positions du public, de la régie, des improvisateurs et improvisatrices. Cela implique des contraintes et consignes particulières avec lesquelles les participants vont devoir jouer. Le cabaret, le long format, le match d'improvisation, le *deus ex machina*, le maestro etc. sont autant de formats existant dans le monde de l'improvisation théâtrale. Et chaque année, de nombreux autres formats innovants sont créés par les troupes, compagnies et autres collectifs d'improvisation théâtrale. Le format est ainsi un élément central de la pratique scénique qui révèle la grande richesse de cette discipline artistique qui ne cesse d'évoluer. On se propose ici de revenir de façon précise sur l'enjeu du format dans le théâtre d'improvisation en définissant dans un premier temps le terme et en décrivant différents formats afin de rendre compte dans un second temps de leur diversité et de la nature protéiforme de cette pratique.

1. Qu'est-ce qu'un format d'improvisation théâtrale ?

Le terme de format, dans son acceptation générique, définit un « ensemble des dimensions d'un objet en général »³¹⁵. En poursuivant cette définition, le format, dans le cadre du théâtre d'improvisation, correspond à la structure du spectacle et englobe l'ensemble des caractéristiques du cadre de la représentation scénique. Comme l'indiquait un comédien lors d'une séance de discussion entre improvisateurs autour de la question du format : « *Un format je pense que c'est un des seuls trucs sur lequel tu t'es mis d'accord avec les gens avec qui tu joues avant de faire ton spectacle. Et potentiellement, tu peux aussi te mettre d'accord avec le public. C'est a priori le seul truc sur lequel on est tous d'accord et tout le reste c'est censé être une impro.* »³¹⁶ Le format est donc un contrat explicite entre les improvisateurs qui vont jouer et potentiellement un contrat explicite entre les improvisateurs et le public dans le cas où le format est annoncé à l'avance. Il définit en amont non pas le contenu du spectacle, mais bien son contenant. Ce contrat est travaillé par les improvisateurs et les improvisatrices

³¹⁵ Définition de « format », Dictionnaire Larousse [en ligne] :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/format/34637>

³¹⁶ Notes prises lors d'une session discussion ente les membres de l'*Impro Erard*.

qui établissent un *parti pris* vis-à-vis de la forme du spectacle à venir afin de laisser libre cours à la « *volonté des improvisateurs d'expérimenter des choses par rapport à leur volonté artistique et aux univers auxquels ils sont sensibles* »³¹⁷.

a) **Participation et rôles dans un format**

La première variable sur laquelle peut jouer un format est le nombre d'improvisateurs et le rôle de chacun au cours du spectacle. Le nombre d'improvisateurs peut être extrêmement variable selon les formats mis en place, allant d'un seul comédien (dans le cadre d'un solo improvisé) à plus d'une dizaine (par exemple dans le cadre des matchs d'improvisation). Cette variable est généralement fixée en amont entre les improvisateurs et les membres de la troupe organisant le spectacle afin de savoir qui va monter sur scène. Selon le format, les improvisateurs peuvent soit faire partie de la troupe soit faire partie de différentes troupes ou collectifs. Par ailleurs, si certains formats accordent un rôle majeur aux improvisateurs en scène, d'autres formats impliquent également d'autres rôles.

Certains types de format prévoient, en effet, des rôles n'ayant pas de responsabilité quant à la production des saynètes improvisées. On va retrouver, par exemple, et ce de façon régulière, un MC ou Maître de Cérémonie qui va venir prendre la parole au cours du spectacle pour accueillir et accompagner les spectateurs. Ce rôle peut être plus ou moins important selon les formats. Dans certains formats, le maître de cérémonie sera cantonné à l'accueil du public en début de spectacle alors que dans d'autres, il pourra prendre une place beaucoup plus importante en intervenant tout au long de la performance. Outre ce rôle, on retrouve, selon les formats, d'autres rôles tels que ceux d'arbitres ou de coachs (dans le cas du match par exemple) qui vont servir à mettre en place le contour cérémoniel de la performance scénique, de poser « un univers, qui donnera ses couleurs à la présentation du spectacle »³¹⁸ et potentiellement « d'influencer la façon dont les scènes sont mises en place, ou dont les jeux sont choisis »³¹⁹. Ce décorum est généralement « purement décoratif et n'aura rarement une influence sur le contenu des scènes jouées pendant le spectacle »³²⁰. Ces rôles permettent de mettre en place un cadre particulier pour les improvisateurs et le public et d'organiser la gestion de l'activité scénique et du déroulé de la performance.

Dans un second temps, un format peut aussi prévoir d'établir à l'avance certains rôles qui vont

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ M.Jane, *Jeux et Enjeux : la boîte à outils de l'improvisation théâtrale*, op. cit, p. 143.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ *Ibid.*

directement participer à l'émergence des improvisations et vont influencer le contenu des scènes jouées. Certains formats supposent la présence d'un ou de plusieurs metteurs en scène ou encore d'un narrateur extérieur qui vont influencer le déroulé de l'improvisation. En tant que metteur en scène, un improvisateur va par exemple pouvoir proposer aux autres comédiens et comédiennes, des éléments de départ (un lieu, des postures etc.) et par la suite intervenir en cours d'improvisation pour proposer des transitions de scène ou d'autres éléments, sans pour autant jouer lui-même les scènes. Ce type de rôle implique aussi la régie son et/ou lumière, qui va pouvoir jouer un rôle plus ou moins important selon le format qui va être défini en amont. Par ailleurs, certains formats prévoient également une hybridation avec d'autres formes artistiques telles que le dessin, la musique ou encore la danse. Dans ce cadre, danseurs, dessinateurs, musiciens vont jouer et représenter des rôles spécifiques intervenant directement dans les improvisations.

Un spectacle improvisé peut ainsi impliquer un nombre de participants extrêmement variable et inclure différents rôles pouvant intervenir soit dans la diégèse des improvisations (régie son/lumière ; metteur en scène ; narrateur ; improvisateur) soit dans l'organisation externe du spectacle (maître de cérémonie, arbitre, coach). Concernant l'organisation externe, un format définit aussi généralement le rôle du public. De façon quasi-systématique, le public est sollicité au cours des spectacles d'improvisation théâtrale. Il peut ainsi être mis à contribution de différentes façons et dans des degrés variables, que ce soit pour inspirer les improvisateurs en énonçant des thèmes, des lieux ou le titre de la pièce improvisée qui va se jouer ou en participant directement à la mise en scène sur invitation des improvisateurs ou encore en jouant directement certaines scènes ou un spectacle entier³²¹ avec les improvisateurs. La façon de participer et les possibilités d'intervention du public sont ainsi souvent définies à l'avance dans le format.

b) Format long, format court, format libre : jouer avec le cadre

Choisir un format présuppose aussi certaines contraintes de mise en scène qui peuvent être très diverses. La première contrainte est la question du temps. Un spectacle d'improvisation dure généralement entre 1h et 1h30 mais cela peut varier selon le contexte scénique, certains spectacles pouvant ne durer que 15 ou 30 minutes. Une autre contrainte de mise en scène réside dans l'organisation du contenu improvisé qui varie entre des formats courts, dits « short form » et des formats longs, dits « long form ». Si le format court présuppose « une succession de scènes courtes sans connexion entre elles », les formats longs vont au contraire privilégier le fait de « faire durer un thème ou histoire plus longtemps

³²¹ Voir le format *Trio* inventé par Mark Jane sur lequel nous reviendrons par la suite.

que dans un sketch ou une scène courte »³²². On considérera que le format long présuppose généralement une durée d'au moins trente minutes. Comme nous le verrons par la suite, les formats courts ou longs ne représentent pas deux catégories fixes mais plutôt deux pôles, un même format pouvant proposer à la fois du format court et du format long, voire une hybridation de formats courts et longs. Par exemple, il peut être décidé en amont avec les improvisateurs que le spectacle sera séquencé en deux parties, d'abord quatre monologues puis une histoire longue. Cette structure ne planifie pas en amont le contenu des monologues et de l'histoire mais vise à définir un cadre de jeu pour la performance. On assistera, dans ce cas, à une première partie en format court (quatre monologues n'ayant pas de rapport les uns avec les autres) et à une seconde en format long impliquant la construction d'une seule histoire inspirée de ces monologues.

Par ailleurs, chaque catégorie se scinde en deux sous-catégories. Au sein des formats courts, on distingue d'un côté des formats dont les scènes sont entrecoupées par une intervention extérieure (le maître de cérémonie, l'arbitre etc.) ; de l'autre des formats dits « free form » où les scènes découlent les unes des autres sans être entrecoupées et sans poursuivre un fil narratif ou thématique³²³, ces formats mettant en jeu des transitions fluides, la scène en train d'être jouée inspirant la seconde de façon libre. Au sein des formats longs, on retrouve également une distinction entre des formats longs thématiques et des formats longs narratifs. D'un côté, le fil rouge du spectacle et des différentes scènes improvisées est porté par une volonté thématique (par exemple : explorer l'univers post-apocalyptique ; partir d'un monologue initial qui sera la source d'inspiration de toutes les scènes du spectacle ; effectuer un spectacle sur l'univers du western) sans que les scènes soient liées narrativement entre elles, chaque scène étant une histoire à part entière. De l'autre, le spectacle est porté par la volonté de raconter une seule et même histoire, les différentes scènes devant aboutir à construire un parcours narratif cohérent sur toute la durée du spectacle. On fera remarquer qu'un format peut, dans ce cadre, être à la fois narratif et thématique³²⁴ : une thématique définie en amont est alors explorée dans une histoire improvisée de 45min ou plus. Comme nous le verrons dans la description de certains spectacles, de nombreux formats proposent des dynamiques hybrides. Ces différentes organisations représentent donc des variables qui peuvent être décidées à l'avance par les improvisateurs. Malgré cela, la volonté des improvisateurs de jouer tel ou tel format n'empêche pas aussi parfois de voir un spectacle passer d'un format à un autre du fait de sa réalisation spontanée, éphémère et non planifiée, et ce notamment dans les formats plus libres.

³²² M. Jane, *Jeux et Enjeux : la boîte à outils de l'improvisation théâtrale*, op. cit., p. 283.

³²³ Le caractère libre de ce genre de format amène parfois la réalisation effective lors du spectacle à se transformer en format long thématique ou narratif.

³²⁴ Le spectacle improvisé « Fushigi ! » joué par again production est un bon exemple. Dans ce spectacle, les improvisateurs explorent l'univers de Myasaki dans long format narratif sur 1h de spectacle.

c) Travailler des outils de jeu et la mise en scène

Certains formats peuvent aussi prévoir de mettre à disposition des improvisateurs des *outils de jeu* dont ils vont pouvoir se saisir durant l'improvisation. Ces outils de jeu peuvent être déterminés à l'avance mais leur utilisation n'est généralement pas planifiée. On distingue trois types d'outils. Les outils dramatiques correspondent à des outils théâtraux spécifiques telles que la mise en place de monologues, de scènes muettes, dansées ou encore chantées. Les outils narratifs permettent quant à eux d'influencer le déroulé de la saynète, par exemple, en se laissant la possibilité de poser des questions au public sur la suite de l'histoire, ou encore en mettant en place un outil scénique permettant de remonter ou d'avancer dans le temps de l'univers fictif. Enfin, les outils matériels offrent la possibilité d'utiliser des objets ou des costumes pendant le spectacle ou encore en laissant un poids important à la régie pour décider des transitions de scènes etc. Certains outils peuvent faire partie directement du format défini en amont du spectacle afin d'amener des possibilités de jeu aux improvisateurs sur scène. Par exemple, si l'on souhaite faire un long format improvisé autour des questions des multivers où le choix d'un personnage peut amener différents chemins narratifs et temporels, certains outils pourront être définis à l'avance pour permettre de marquer scéniquement (par exemple à l'aide la régie lumière) le chemin temporel en train d'être développé. Les outils sont donc adaptés aux enjeux scéniques suivant ce que l'on souhaite développer à travers le format.

2. Une multitude de formats

Les différentes variables de mise en place d'un format offrent des possibilités très élargies pour les improvisateurs. Un véritable travail de création artistique et de mise en scène peut ainsi être effectué en amont de la performance afin de cristalliser certains éléments pour définir un cadre de jeu pour les improvisateurs et le public. Certains formats, tels que le match d'improvisation ou le Harold sont devenus emblématiques de la discipline et sont rejoués partout où le théâtre d'improvisation a pris racine. Cependant chaque année de nouveaux formats sont inventés par les troupes afin de diversifier leur rapport à la scène et explorer de nouveaux horizons. Une fois fixé, un format peut ainsi être reproduit et c'est finalement le seul élément d'une performance improvisée qui pourra être reproduit. Il ne s'agit en réalité que d'un cadre de jeu et d'exploration pour les improvisateurs et le public. Afin de nous rendre compte du potentiel créatif, nous nous proposons ici de revenir sur différents formats. Nous verrons, dès lors, comment le cadre de jeu peut être modifié d'un format à un autre. En exposant la

richesse et la pluralité de ces cadres, cela nous permettra de mieux appréhender cette pratique sans la réduire au match d'improvisation, comme ce fut pendant longtemps le cas en France. Cette liste n'est bien entendu pas exhaustive et n'a pas vocation à l'être, elle vise simplement à explorer le caractère protéiforme des formes de jeu existant dans le théâtre d'improvisation.

a) Le match d'improvisation

Le match d'improvisation est un format très populaire. Il est celui par lequel le théâtre d'improvisation s'est implanté en France dans les années 90. Comme nous l'avons observé dans le chapitre précédent, il a été inventé en 1973 par deux comédiens québécois, Robert Gravel et Yvon Leduc qui se sont inspirés des matchs de hockey sur glace. Ce format très codifié mêle ainsi les dimensions sportives et théâtrales. Lors d'un match d'improvisation, deux équipes s'affrontent lors d'improvisations théâtrales qui se déroulent dans un espace scénique spécifique appelé « la patinoire », en référence au sport national québécois. Le match d'improvisation est un format court se caractérisant par une succession de saynètes n'ayant aucun rapport (ni thématique ni narratif) entre elles, chaque improvisation représentant une histoire à part entière. Ce format extrêmement codifié présuppose l'établissement de rôles spécifiques qui viennent structurer le déroulement du spectacle :

- Le maître de cérémonie est traditionnellement chargé de la bonne gestion du déroulement du spectacle dans son ensemble. Il est à la fois responsable du temps et de l'énergie générale de la représentation. Garant du rythme, il travaille en coordination avec la régisseur pour lancer la musique au moment opportun afin de permettre, au public comme aux joueurs, de rester dans une ambiance joyeuse et dynamique. En dialogue constant avec le public, il réalise les transitions entre les improvisations en apportant des précisions quant au score et aux catégories tout en poussant le public à soutenir les comédiens et comédiennes.
- L'arbitre est quant à lui, le garant du règlement. Habillé de rayures blanches et noires, il vérifie symboliquement la patinoire avant l'entrée des joueurs, annonce les thèmes, les catégories et les durées des improvisations. Il siffle les fautes à l'aide de son kazou et compte les points avec l'aide de son assistant. Cependant, l'arbitre est aussi un comédien à part entière qui joue un rôle théâtral. Il porte souvent un regard dur et use d'un ton sec, n'hésitant pas à égratigner les joueurs lorsqu'une improvisation n'a pas été réussie. Tenant son rôle dans un certain équilibre, il est là pour améliorer la qualité du jeu et du spectacle dans son ensemble, non pour siffler des fautes à tout-va et mettre les joueurs en difficulté.

Bien que l'arbitre soit avant tout un élément du *show*, il est aussi un modérateur indispensable du match d'improvisation. Comme nous l'indiquait l'un des comédiens interrogés, l'arbitre « *peut sauver une improvisation* »³²⁵. En effet, dans le cas d'une improvisation ratée, en sifflant des fautes « *l'arbitre peut capitaliser la haine du public, comme ça le public ne peut envoyer que de l'amour aux comédiens* »³²⁶.

- Les joueurs-comédiens sont séparés en deux équipes distinctes, chacune composée traditionnellement de six joueurs (trois femmes et trois hommes) et d'un entraîneur. Les joueurs portent généralement des tee-shirts de hockey affublés d'un numéro et du nom du joueur en question. Chaque équipe désigne avant le match un capitaine qui aura pour responsabilité de répondre à l'arbitre si celui-ci siffle une faute à l'encontre de son équipe. Le coach, quant à lui, reste sur le banc tout au long du match et a la charge de la bonne gestion de son groupe.
- Le public est aussi partie prenante du match. Très actif, il applaudit, crie et réagit tout au long du spectacle. Pour autant, son rôle est aussi extrêmement codifié. Il est ainsi de mise de huer l'arbitre à son arrivée. A la fin de chaque improvisation, le public vote à l'aide de cartons pour l'équipe qui l'a le plus convaincu. Dans le cas où une improvisation n'est pas satisfaisante, il a la possibilité de jeter des paires de chaussettes aux comédiens sur scène. Souvent considéré comme « *très bienveillant* », il représente l'audience qui juge les performances scéniques. Comme nous le faisait remarquer l'un des comédiens interrogés, l'expansion du théâtre d'improvisation en France a aussi transformé les attentes du public. Par conséquent, « *maintenant il y a un vrai public exigeant, des spectateurs d'impro et ils savent ce qu'ils veulent voir et ce qu'ils ne veulent plus voir* »³²⁷.

Poussant l'analogie avec le milieu sportif, ce format implique un règlement qui délimite un panel de fautes pouvant être sifflées par l'arbitre. Visant au bon déroulement d'une improvisation, les fautes permettent de structurer l'action des comédiens en favorisant leur coopération et le respect de l'intrigue en cours. Sifflées par l'arbitre durant la scène ou à la fin de celle-ci, les fautes s'accompagnent d'un geste significatif permettant d'identifier facilement leur nature. Lorsqu'une équipe accumule trois fautes, elle concède un point à l'équipe adverse. Les fautes peuvent aussi être attribuées individuellement. Deux fautes individuelles entraînent l'exclusion définitive du joueur. Différents

³²⁵Entretien Alban Vallengeois

³²⁶*Ibid.*

³²⁷Entretien avec David Cathala.

types de fautes peuvent être sifflés³²⁸ :

- Les fautes de procédure sanctionnent le non-respect du cadre cérémoniel du match d'improvisation. La faute « Jeu retardé » sanctionne par exemple, un improvisateur n'étant pas entré immédiatement au moment du coup de sifflet de l'arbitre.
- Les fautes de jeu sanctionnent des erreurs commises au cours des improvisations. La faute de « cabotinage » sanctionne par exemple un joueur ou une joueuse cherchant les faveurs du public, généralement par des blagues faciles sans prendre en compte l'univers et l'histoire en train d'émerger.
- Les fautes de comportement répriment les comportements allant à l'encontre de l'esprit sportif et de la convivialité. Par exemple, lorsqu'un joueur conteste avec trop de virulence les décisions de l'arbitre, ce dernier peut siffler une faute de « mauvaise conduite ».

Structure et déroulement d'un match d'improvisation

Cérémonial très codifié, le match d'improvisation débute généralement par une rapide présentation de l'événement par le maître de cérémonie qui invite ensuite les joueurs à venir sur scène pour cinq minutes d'échauffement réglementaire. Une fois le temps écoulé, les joueurs rejoignent les coulisses pour se parer des tenues officielles. Dans la continuité, le maître de cérémonie fait venir l'arbitre qui, aidé de son assistant, vérifie symboliquement si l'espace scénique est en règle et place ses thèmes dans son barillet. S'en suit l'entrée des joueurs qui, vêtus de leurs maillots, sont appelés individuellement à venir prendre place sur l'espace scénique. Le moment solennel des hymnes est venu, chaque équipe présentant successivement une production chantée. Les deux équipes se dispersent ensuite de part et d'autre de la patinoire. L'arbitre monte sur scène et pioche le thème de la première improvisation. Il siffle, puis annonce le type, la catégorie, le thème et la durée de l'improvisation. Chaque équipe échange alors dans un *caucus*³²⁹ pour une durée de trente secondes afin de choisir qui entre sur scène et lui apporter des idées de jeu. Les comédiens sélectionnés entrent en scène attendant un nouveau coup de sifflet de l'arbitre afin de débiter l'improvisation. Le match est ainsi une succession de saynètes plus ou moins courtes. A chaque fin d'improvisation, le public est amené à voter pour l'équipe de son choix ayant produit la meilleure prestation. Une équipe remporte le point si la majorité des votes lui

³²⁸ Pour une liste détaillée des différentes fautes, voir notamment : <http://match.impro.free.fr/match-impro-fautes.html>

³²⁹ Le *caucus* désigne ce moment de discussion entre improvisateurs et improvisatrices en amont d'une improvisation.

est favorable. Le match se termine généralement sur la victoire de l'une des deux équipes. Par ailleurs, des étoiles sont attribuées à la fin de la rencontre, par un membre du public, aux trois joueurs ayant réalisé, selon lui, les meilleures performances.

Le match d'improvisation théâtrale est ainsi empli d'un esprit sportif où le public a le dernier mot. Cependant, comme le précise l'une des comédiennes interrogées : « *Le public ne va jamais vouloir l'humiliation d'une autre équipe (...) la plupart du temps c'est tout le temps serré.* »³³⁰ Dans cet esprit, « *la compétition doit rester un stimulus mais ne doit pas devenir l'enjeu du match* »³³¹. En réalité, le match est une illusion visant à donner un spectacle dynamique, attractif et participatif. Par conséquent, même si officiellement les comédiens sont dans une compétition, ils doivent impérativement collaborer pour réussir de belles improvisations et proposer un spectacle de qualité à leur audience. La ritualisation du match est un motif pour favoriser une proximité entre le public et les joueurs et représente toujours une ouverture à la transgression joyeuse pour des participants connaissant le rituel officiel. Le public peut par exemple, décider d'aller à l'encontre de l'arbitre en votant pour les deux équipes en même temps ou lever les cartons de vote avant sa demande, au plus grand bonheur des joueurs.

Cadre des improvisations et outils de jeu

Découverte totale pour le public comme pour les joueurs, une improvisation est totalement renouvelée à chaque occurrence. L'arbitre introduit l'improvisation en annonçant : le type, la catégorie, le thème et la durée. Ces indications représentent le cadre formel de l'improvisation à venir sur lequel les joueurs vont s'appuyer pour développer une intrigue dans le temps imparti. Le type d'improvisation détermine quels joueurs pourront être présents sur scène. Généralement, on retrouve deux types d'improvisation : mixte ou comparée. Dans le cas d'une improvisation mixte, la saynète émerge de l'action collective des membres des deux équipes. Au coup de sifflet initiant l'exercice, un comédien ou une comédienne de chaque équipe doit monter sur scène et réaliser une improvisation avec le comédien ou la comédienne adverse. Les joueurs restés sur le banc peuvent ensuite entrer au cours de l'improvisation. Cependant, dans le respect de l'esprit sportif, il doit toujours (dans la mesure du possible) y avoir sur scène autant de joueurs de chaque équipe. Contrairement à une mixte, une improvisation comparée demande à chaque équipe de présenter successivement une version de l'improvisation annoncée par l'arbitre. Afin de savoir quelle équipe va démarrer, un palet de hockey est lancé. Le gagnant du tirage au sort peut alors décider de prendre l'improvisation ou de la laisser à l'autre équipe. Un match est communément découpé en un tiers d'improvisations comparées et deux tiers d'improvisations mixtes.

³³⁰ Entretien avec Julie Bruni Tajan.

³³¹ *Ibid.*

La catégorie désigne quant à elle, une contrainte de jeu. On retrouve différents types de catégories³³² :

- Les catégories de style. Elles sont souvent désignées par « à la manière de ... ». Ces catégories demandent aux comédiens de jouer dans un certain style. Il peut s'agir d'un genre littéraire, cinématographique, télévisuel ou encore théâtral. On retrouve des catégories extrêmement variées telles que « à la manière d'une pièce de Molière » ou encore « à la manière de Star Wars ».
- Les catégories d'expression. Elles donnent une contrainte sur la manière de parler. On retrouve par exemple des improvisations rimées où les improvisateurs sont obligés tout au long de la saynète de faire des rimes.
- Les catégories de contrainte. Elles imposent aux joueurs une difficulté supplémentaire. Une improvisation « sans parole » interdit par exemple, au joueur, l'usage de la parole.
- Les catégories de structure. Elles imposent une contrainte quant au déroulement de l'histoire. Par exemple, une dégressive impose aux joueurs de jouer l'improvisation en cinq minutes puis la même improvisation en deux minutes puis en trente secondes.
- Les catégories "accessoire". Elles demandent aux comédiens d'utiliser ou de détourner des accessoires spécifiques. Notons que la majorité des improvisations se jouent en « catégorie libre ». Dans ce cas, aucune contrainte particulière n'est donnée aux improvisateurs.

Le thème, annoncé par l'arbitre, désigne le titre de l'improvisation. Ils sont préparés à l'avance par l'arbitre mais sont piochés de façon aléatoire à chaque improvisation. Ce sont généralement des thématiques très ouvertes à l'interprétation et à l'imagination. Enfin, la durée de l'improvisation désigne le temps de la saynète. Les improvisations durent généralement entre deux et huit minutes. L'écoulement du temps est indiqué aux joueurs par des gestes significatifs souvent donnés par l'arbitre et relayés par les autres membres du spectacle.

b) Le huis (presque) clos

Le *huis (presque) clos* est un format long. Contrairement au match d'improvisation, ce format est

³³² Voir pour plus de détails : <http://www.dramaction.qc.ca/fr/improvisation/categories/>

beaucoup moins conventionnalisé : pas d'arbitre, pas règlement, pas de vainqueur, pas d'équipes, seulement quatre, cinq ou six comédiens et comédiennes qui vont construire et jouer une histoire longue improvisée pendant 1h. A partir du lieu et du contexte donné par le public en amont de la pièce improvisée, les improvisateurs vont devoir inventer des personnages et une histoire. Le lieu sélectionné par les comédiens grâce aux suggestions du public sera fixe tout au long de la pièce improvisée, les différents personnages pouvant simplement sortir et entrer (contrairement à un véritable *huis clos*). On peut lire sur le résumé du spectacle : « A partir du lieu et du contexte que vous leur proposez, les quatre personnages, enfermés dans un quasi-huis clos, voient à force de découvertes, de révélations et de déclarations, leurs masques sociaux s'effriter puis tomber pour le plus grand plaisir des spectateurs. »³³³ Dans ce cadre, les scènes s'enchaînent de façon fluide de façon à construire le même schéma narratif. Contrairement au match d'improvisation, chaque scène est ainsi liée sans être entrecoupée ou relancée par une thématique extérieure.

Afin de mieux visualiser ce format, prenons un exemple concret joué lors du festival *Impro en seine* en juin 2019 à Paris³³⁴. Lors de la première phase du spectacle, non visible sur la vidéo, les quatre comédiens et comédiennes se sont avancés sur scène en tant que comédiens et non en tant que personnages. Ils se sont directement adressés au public jouant ainsi le rôle de maître de cérémonie. Après une rapide introduction visant à se présenter et à établir une ambiance joviale dans la salle, les improvisateurs ont demandé au public de leur proposer un lieu pour le huis (presque) clos à venir. Parmi les différentes propositions émises : une prison, une piscine, une salle de bain, un crématorium, un phare, les comédiens ont sélectionné le phare. Les lumières se sont alors éteintes marquant la fin de cette première phase. Une fois les lumières rallumées, la pièce improvisée a alors débuté et s'est déroulé pendant 45min, les différentes scènes s'enchaînant dans le lieu fixe du phare. Le public n'a dès lors plus été mis à contribution, la pièce se jouant sans interruption jusqu'à la fin du spectacle.

c) Impalpable, la mémoire des choses.

Ce format inventé par Omar Galvan, improvisateur argentin basé à Madrid, peut être qualifié de mixte, car difficilement catégorisable en format long ou format court. Il vise à explorer le monde invisible des objets et leurs histoires secrètes. Il débute toujours par une scène introductive où l'un des comédiens fait mine d'ouvrir un café en expliquant que ce lieu est rempli d'objets aux multiples histoires avant de s'éclipser pour laisser place à ses partenaires de jeu. Les improvisateurs vont alors effectuer chacun

³³³ HUIS PRESQUE CLOS – Le Sentier des Halles

³³⁴ Voir la captation vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=la2ezxbwpo&t=61s>

leur tour un monologue improvisé au cours duquel ils vont partir d'un élément imaginaire du café (un lustre, un livre, une trace de doigt etc.), pour arriver à un personnage (connu ou inconnu) qu'ils incarneront. Quand les différents monologues ont été effectués, le spectacle se poursuit à travers différentes saynètes racontant chacune l'histoire des personnages introduits lors des monologues sans nécessairement être liées narrativement, laissant les improvisateurs et le public libres de faire des ponts et des liens entre les différentes histoires. Cependant, si elles ne suivent pas le même schéma narratif, ces scènes sont cependant liées par la mise en scène initiale, toutes les histoires partant d'un des objets imaginaires du café. Une fois les différentes scènes jouées, le comédien ayant ouvert le café revient sur le devant de la scène pour le fermer afin de marquer la fin de la pièce. Dans ce format, les différents éléments fixés préalablement sont : le cadre de mise en scène (le café) ; les différentes phases (ouverture du café ; monologues partant d'un objet pour arriver à un personnage ; scènes racontant les histoires des personnages ; fermeture du café venant clore le spectacle) ; et enfin le nombre de comédiens et le rôle de narrateur extérieur chargé d'introduire l'univers du café et de clôturer le spectacle. Dans ce format, on fera remarquer que le public ne prend pas part au spectacle contrairement aux deux autres formats présentés préalablement.

Afin de bien visualiser ce format, on prendra pour exemple le spectacle joué au festival *Impro en Seine* en juin 2019³³⁵. Lors de ce spectacle, Omar Galvan et les cinq autres improvisateurs rentrent sur scène. Galvan prend la parole, expliquant au public que « ici there is una cafeteria » dont le nom est « la mémoire des choses » et où « every single object have a souvenir » et chaque souvenir « are different people ». Ce monologue introductif se termine lorsqu'il ouvre le café : « donc bienvenue à la cafeteria » avant de se mettre hors de scène. Les lumières s'éteignent puis se rallument, marquant le début du spectacle à proprement parler. Les cinq improvisateurs proposent alors chacun un monologue partant d'un objet pour arriver à un personnage. Dans le premier monologue, la description d'un simple postillon présent sur une des tables du café amène Luc Mouret à se définir en garçon de café aspirant à interpréter sur scène l'Hybris de Caligula. Dans le second monologue, l'ouvrage d'Oscar Wilde, *Le portrait de Dorian Gray* présent dans la bibliothèque du café, amène Muriel Ekovich à se présenter comme étant elle-même Dorian Gray. Au cours du troisième monologue, Jeanne Chartier décrit une photo « en noir et blanc sur laquelle se trouve une femme assise sur une plage avec de grandes lunettes une belle capeline qui regarde son enfant se baigner » pour finalement révéler « cette femme c'est moi ». Lors du quatrième monologue, Jonathan Chaboissier entre sur scène. Il décrit la présence « d'un vieux flipper tout droit sorti des années 80 » qui a pour thème « des vaisseaux spatiaux, de l'espace, des combats et des sabres laser » dont « le héros s'appelle Jacques » avant de se présenter comme étant lui-

³³⁵ Voir la captation vidéo : https://www.youtube.com/watch?v=kGVCEWvzu_4

même ce héros de flipper dont l'objectif est de sauver sa sœur. Dans le cinquième et dernier monologue Meng Wang s'émerveille d'abord de la fresque du plafond du bar expliquant qu'elle représente la galaxie. Il pointe ensuite spécifiquement une petite étoile « vega centori la treizième planète de la nébuleuse de vega ». Le comédien se présente alors comme étant « Gustave Simon », celui qui a « découvert cette planète ». A la fin des monologues, les comédiens et comédiennes se placent tour à tour, jouant en silence leurs différents personnages. Ils offrent ainsi aux spectateurs un tableau des différents personnages présentés lors des monologues. Les lumières s'éteignent puis se rallument laissant place à la première scène où l'on va retrouver l'histoire de la femme à la photo. Chaque scène va dès lors raconter l'histoire des différents personnages. A la fin de la dernière scène, les comédiens reprennent le tableau réalisé à la fin des monologues de départ et s'élancent chacun leur tour dans un dernier monologue. Omar Galvan clôt alors le spectacle en revenant sur scène pour fermer le café.

d) Trio de Mark Jane

Le format *Trio* inventé par Mark Jane, improvisateur américain basé à Paris, est un format tout autre n'impliquant initialement qu'un seul comédien/improvisateur expérimenté qui va inviter sur scène deux personnes du public n'ayant jamais fait de théâtre ou d'improvisation afin de produire à trois une histoire longue improvisée. Ici, le comédien gère seul la construction de l'histoire et va jouer tout au long du spectacle, à la fois le rôle d'un narrateur externe et certains personnages lors des scènes jouées par les participants. Par ailleurs, en début de spectacle après avoir fait monter sur scène les deux personnes du public, l'improvisateur va aussi demander au public le titre de la pièce improvisée qui va se jouer. Dans ce format, la place du public est donc extrêmement importante, contrairement au format précédent. Le défi d'un tel format est de réussir pour l'improvisateur à embarquer les deux personnes n'ayant jamais fait d'improvisation ou de théâtre dans une histoire qui va s'inventer dans le temps de l'action tout en leur enlevant le poids de la responsabilité narrative.

Dans son spectacle joué à Impro en Seine en juin 2019³³⁶, Mark Jane ouvre le spectacle dans une longue phase de présentation, prenant ainsi le rôle de maître de cérémonie. Après avoir remercié le public et chauffé l'ambiance de la salle, le comédien invite sur scène deux personnes n'ayant jamais fait d'impro ni de théâtre avec qui il a eu l'occasion de discuter avant le spectacle : « le principe de ce spectacle c'est que ça s'appelle trio et que là je suis solo l'idée c'est que je vais prendre deux personnes qui ne sont pas improvisateurs (...) parce qu'un jour quelqu'un m'a dit il y a une règle dans le théâtre c'est qu'il ne faut jamais faire monter des membres du public pour plus de quinze minutes et donc j'ai dit fuck je vais les

³³⁶ Voir la captation vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=erOE2wZmNOc&t=759s>

faire monter pendant une heure ! ». Après avoir fait monter les deux participants, l'improvisateur tente de les mettre à l'aise expliquant clairement que la responsabilité est sur lui et non sur eux : « (*en s'adressant aux deux personnes venant de monter sur scène*) c'est comme si on était juste entre nous, petite soirée sympa à trois (...) vous allez jouer un truc avec moi ce soir hein et premier truc que je vais faire c'est que je vais prendre votre responsabilité je le mets en boule et je le balance et pendant une heure vous n'êtes responsable de rien (...) je prends toute la responsabilité sur mes épaules et si c'est de la merde c'est de ma faute ! ». Dans la foulée, le comédien demande à seize personnes du public de monter aussi sur scène dans l'objectif de faire potentiellement des décors, des ambiances, des « images de la « figuration » ou des « effets visuels ». Cette requête est ici inédite. En effet, il annonce qu'il profite d'avoir une grande scène pour tenter cette variante : « tu sais j'ai déjà fait trio plusieurs fois et je me suis dit bon ben ce soir si on veut faire un truc un peu différent on a une scène qui est assez chouette il y a un peu de place et donc je vais demander à d'autres personnes de venir (..) je vais avoir besoin de gens qui sont prêts à être un peu physique tu vois à s'investir physiquement pendant le spectacle je vais prendre je sais pas ... est-ce qu'il y a seize personne qui peuvent venir ? (...) et vous allez être le chœur ! ». Il présente alors au public son envie de faire « une histoire un peu grandiose, un peu péplum, Games of Throne je sais pas quoi » et demande aux spectateurs de lui donner le titre de l'histoire qui va se jouer. Après plusieurs propositions : « le bouclier de Poséidon », « la malédiction du sauna », Mark Jane sélectionne le titre « Le diamant maudit ». Les lumières s'éteignent alors pour se rallumer et lancer la pièce. Mark Jane prend place sur une chaise dans le coin droit de la scène et fait mine d'écrire sur une machine à écrire : « Le diamant maudit une histoire épique. Tout a commencé une nuit en plein été ». L'improvisateur va ainsi jouer au cours de ce spectacle à la fois les rôles : de narrateur externe en reprenant au cours du spectacle cette position assise dans le coin droit de la scène afin de raconter l'histoire en train de se créer ; de différents personnages en jouant avec les deux autres participants ; et de metteur en scène en faisant des signes pour indiquer aux participants chargés du décor quand ils doivent entrer ou sortir. L'histoire du « diamant maudit » va se dérouler sur 45 min. Les deux personnes du public montées sur scène vont alors jouer les deux personnages principaux, le Comte Dragon et Émilie la voleuse tandis que le chœur participera à de nombreuses reprises, généralement sous l'impulsion de Mark Jane, à la mise en place de décors et autres effets visuels (un dragon ; une armée ; des membres du château, etc.).

e) Fauteuil d'orchestre – Smoking Sofa et La Grimass

Afin de compléter ce panel, on présentera un dernier format, *Fauteuil d'orchestre*, inventé en 2016 par les compagnies *Smoking Sofa* et *La Grimass* qui nous paraît intéressant de présenter du fait de l'hybridation artistique qui y est explorée entre théâtre d'improvisation et improvisation musicale. Ce

format regroupe d'un côté des improvisateurs de théâtre et de l'autre des musiciens et chanteurs « capables d'improviser une bande originale qui aurait pu faire le prochain Disney, le nouveau tome du Seigneur des anneaux ou Grease 2, le retour. »³³⁷ comme l'écrit avec humour Pauline Calmé dans la présentation du format. Ces deux groupes sont orchestrés et mis en scène par une narratrice/metteuse en scène/cheffe d'orchestre venant coordonner les moments musicaux et théâtraux. Le spectacle se présente comme un format long mêlant des chansons et des scènes improvisées racontant une et même histoire dont le titre est donné par le public au début du spectacle.

Le spectacle « Le fauteuil d'orchestre » joué pour le festival Impro en Seine en juin 2019³³⁸ a regroupé sur scène trois musiciens, six chanteurs et chanteuses, quatre improvisateurs et improvisatrices et une metteuse en scène/narratrice/cheffe d'orchestre chargée de sa coordination et de la narration. A l'ouverture du spectacle, cette dernière a demandé au public d'inspirer la scène par une phrase : « Pour commencer cette histoire nous allons ensemble réfléchir, penser, se laisser porter par une phrase qui nous évoque un lieu et une ambiance ». Après plusieurs propositions du public « fuis-moi je te suis », « 5h Paris s'éveille », c'est finalement la troisième « une nuit à New-York » qui est retenue par la metteuse en scène. Le spectacle va ainsi se poursuivre sous la houlette de la metteuse en scène, entre chansons improvisées et moments théâtraux joués par les improvisateurs et improvisatrices dans une pièce d'une heure. Au cours de certaines scènes improvisées, les membres du chœur musical ont aussi été amenés à faire de la figuration afin d'enrichir le décor et l'ambiance visuelle. Si l'improvisation est bien entendu au cœur de ce format, celui-ci offre néanmoins une véritable hybridation entre improvisation chantée et improvisation théâtrale.

3. Formats : implications et conséquences sur l'activité scénique, l'exemple de la controverse autour du match d'improvisation

a) Le format, ses forces et ses faiblesses

La présentation (non exhaustive) de ces différents formats nous a permis d'entrevoir la diversité et la richesse scénique du théâtre d'improvisation. Chaque cadre offre des possibilités d'exploration différentes, à la fois pour les improvisateurs et pour le public. Les formats amènent sur scène une expérience scénique particulière qui influence nécessairement la mise en place des improvisations en tant telles. Comme nous le verrons de façon plus précise par la suite, l'enjeu de la construction scénique ne va pas se poser de la même façon selon que le format est long ou court ou selon que le rôle accordé

³³⁷ Voir : <https://paulinecalme.com/le-fauteuil-dorchestre/>

³³⁸ Voir la captation vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=IGKACy5CmIU>

aux spectateurs. Les différentes variables d'un format, si elles n'enlèvent rien au fait que les histoires sont improvisées sans programmation préalable, viennent cependant cadrer le jeu scénique. Par exemple, un format long offrira la possibilité d'approfondir plus largement des personnages contrairement à des formats plus courts. Inversement, des formats plus courts offriront aux improvisateurs une possibilité plus large pour expérimenter des personnages et des univers complètement différents les uns des autres. Mark Jane explique à ce propos : « Les façons d'aborder le "temps" des deux formats ont leurs forces et leurs faiblesses. Le temps limité du *short form* exerce sur les comédiens une pression qui s'exprime par une façon excessive d'essayer d'être intéressant et une tendance à retomber dans une énergie frénétique et à faire des gags plus que d'essayer de développer une scène forte. Le "temps" plus étendu qu'offre le long format peut quant à lui donner lieu à des performances sans rythme, qui traînent, s'égarent et radotent. »³³⁹ Sans rentrer dans une perspective comparatiste³⁴⁰, il s'agit pour nous de souligner que les formats influencent non seulement la structure du spectacle et son organisation mais aussi les improvisations en tant que telles.

La création d'un format permet, en effet, d'explorer certaines zones artistiques et de réfléchir, même dans un cadre improvisé, à ce que l'on souhaite amener sur scène. Comme l'indiquait l'un des improvisateurs, la création d'un format peut aussi être le reflet de la « *volonté des improvisateurs d'expérimenter des choses par rapport à leur volonté artistique et aux univers auxquels ils sont sensibles* »³⁴¹. Le cadre de jeu défini par le format offre la possibilité d'ouvrir certains champs artistiques et thématiques et peut ainsi faire l'objet d'un véritable travail de mise en scène et de réflexion en amont. Il ne s'agit donc pas seulement de choisir entre des formats courts ou des formats longs, mais aussi d'apporter une vision artistique à explorer. Le format d'Omar Galvan, présenté précédemment, cherche, en ce sens, à explorer un univers se rapportant au réalisme magique. Il permet aux improvisateurs et improvisatrices de révéler la façon dont de simples objets du quotidien peuvent faire apparaître une multitude d'histoires faisant surgir une dimension surnaturelle et magique d'un environnement banal et réaliste (le café). Dans cette perspective, le cadre de jeu porte une visée intentionnelle quant à la façon d'improviser et la manière de produire des improvisations en cherchant ici une improvisation sensible, poétique et réalistico-magique. En créant un format, il s'agit ainsi d'ouvrir certains registres de jeu sans pour autant programmer le contenu des improvisations.

³³⁹ M. Jane, *Jeux et Enjeux : la boîte à outils de l'improvisation théâtrale*, op. cit., p. 32.

³⁴⁰ Nous reviendrons sur cet enjeu lorsqu'il s'agira d'analyser l'émergence d'une improvisation.

³⁴¹ Entretien avec Mathieu Lepage.

b) Le cas ambigu du Match d'improvisation

Le cas du match d'improvisation est ici particulièrement intéressant. Si en France et au Canada, le match d'improvisation a été longtemps le format de référence (et semble l'être encore), il a cependant suscité dès ses premiers pas et encore aujourd'hui certaines controverses, si bien que certaines troupes se refusent aujourd'hui à faire des matchs d'improvisation théâtrale ou du moins se détournent de ce format pourtant iconique. Dès 1985 (pour rappel, le format du match d'improvisation a été inventé en 1973 par Robert Gravel et Yvon Leduc), on peut lire dans un article d'Evelyne Ertel une vive critique de ce format de jeu : « Parodie du sport par le théâtre qui n'a en fait profité, en définitive qu'au premier. Il s'est produit en définitive comme un retournement du projet initial de la LNI : au départ, le théâtre avait pensé se servir du sport pour se renouveler et s'expérimenter de façon différente ; à l'arrivée, c'est le sport qui me paraît avoir absorbé le théâtre. »³⁴². Le match d'improvisation pose en effet, un cadre de jeu sportif et compétitif. Comme nous l'avions indiqué, celui-ci n'est censé être qu'un décorum pour le public et non pour les improvisateurs. Pour autant, dans la pratique, il arrive que ce caractère prenne le pas sur le jeu théâtral. Les improvisateurs peuvent avoir tendance à se mettre en avant, non pour le bien de l'histoire mais pour séduire le public et marquer le point à la fin de l'improvisation. Comme le résume Alexandre Cadieux : « Le quotient de difficulté qui résulte de cette addition [la nécessité de produire dans l'instant présent un objet dramatique qui doit à la fois respecter un certain nombre de conditions et séduire le public] permet d'expliquer les zones de confort (recours continuels à l'humour, univers dramatiques se cantonnant dans l'archiconnu, ton se limitant au réalisme ou à l'absurde) que se créent parfois les joueurs, facilités que dénoncent bon nombre de critiques depuis les débuts du match d'impro. »³⁴³ Cette potentielle dérive amène par exemple Evelyne Ertel à prendre dès 1985, une posture catégorique critiquant vivement ce principe compétitif mis en avant par la LNI : « La LNI joue à fond ce ressort qu'est la compétition. Elle a même poussé la chose au point que le match nul est exclu par le règlement (...). Ce n'est donc pas l'intérêt théâtral qui attire un public nouveau, mais celui du jeu de caractère sportif. Plus, l'intérêt du théâtre et celui de la compétition, loin d'être complémentaires, sont contradictoires. »³⁴⁴ En effet, s'il est bien stipulé que le match est bien un « semblant de compétition »³⁴⁵, certains improvisateurs viennent cependant pointer du doigt la fatalité compétitive inhérente au format allant à l'encontre des principes de bienveillance et de co-construction attachés à la pratique. Mathieu Lepage, improvisateur québécois, attestait en ce sens lors d'un entretien : « *Le principe de compétition, moi je pense qu'il a freiné beaucoup le spectacle*

³⁴² Evelyne Ertel, « Le théâtre pris au piège du sport », *Théâtre Public*, 1985, no. 63.

³⁴³ Alexandre Cadieux, « Réflexions sur quelques expériences d'impro pour », *Jeu*, 2010, vol. 137, p. 92.

³⁴⁴ Evelyne Ertel, « Le théâtre pris au piège du sport », *Théâtre Public*, 1985, no. 63.

³⁴⁵ Voir présentation du trophée Impro Culture, p. 7 : https://improacademy.fr/wp-content/uploads/sites/2/2019/09/presentation_trophee_impro.pdf

d'improvisation, parce que même si c'est un décorum et qu'on n'est pas supposé avoir de la compétition dans le match, il y en a toujours. Si tu perds trois impros de suite, ça affecte ton ego, tu as envie d'aller chercher le public, de cabotiner. »³⁴⁶

Si le format offre une zone exploratoire, il contraint aussi d'une certaine manière le jeu scénique, et ce parfois de façon insidieuse. A ce propos, il est intéressant de trouver sur le blog de Hugh Tebby, improvisateur et comédien professionnel basé à Lyon, un article intitulé : « Pourquoi je n'aime pas les matchs d'impro »³⁴⁷ dans lequel il émet une critique radicale de ce format. Il revient notamment longuement sur la problématique de la durée fixée de façon catégorique expliquant que selon lui « l'essence même de l'impro est qu'on ne sait pas où on va aller et à tout moment l'histoire peu dévier, rebondir... ou se terminer ! Dans ce cas, comment calibrer une impro pour durer pile 3 minutes ? »³⁴⁸ Selon lui, le cadre fixe de la durée pose un problème dans la mesure où il peut ne pas rendre justice à l'histoire en train d'être jouée, le chrono étant un maître-jeu impossible à remettre en cause. Il vient aussi pointer du doigt l'enjeu de la compétitivité : « Eh bien en théorie ça ne devrait pas, puisque c'est supposé être une fausse compétition, où les équipes jouent un rôle. Donc normalement les joueurs devraient se foutre royalement de gagner ou pas, et juste essayer de faire en sorte que l'impro soit la meilleure possible (quitte à laisser toute la place à l'autre équipe s'il le faut !). C'est bien joli en théorie, mais en pratique j'entends énormément d'improvisateurs se plaindre après un match qu'une équipe "cherchait le point" systématiquement. Et c'est un comportement qu'on est encouragé à avoir, parce que c'est présenté comme une compétition, et qu'on le rappelle à chaque impro lors du vote, avec rappel du score etc. »³⁴⁹ Le format encourage ainsi « à essayer de trouver les meilleures idées possibles et les faire passer de force, à faire des blagues pour faire rire le public etc. »³⁵⁰. Par ailleurs, il dénonce également le nombre important de joueurs participant au spectacle : « Le fait d'avoir autant de joueurs implique soit que chaque joueur joue peu, soit que chaque impro implique plein de joueurs. Et ces deux cas de figure me semblent être à éviter. »³⁵¹

Bien entendu, le match d'improvisation a aussi ses fervents défenseurs qui soulignent la richesse d'exploration du format, la possibilité de rencontrer des improvisateurs que l'on ne connaît pas ou encore la part particulièrement active du public. L'idée n'est pas ici de trancher autour de la validité ou non du match d'improvisation, mais de montrer comment un format peut influencer, par son cadre, la

³⁴⁶ Entretien Mathieu Lepage.

³⁴⁷ Hugh Tebby, « Pourquoi je n'aime pas les matchs d'impro », 2013, <https://improetc.wordpress.com/2013/10/30/pourquoi-je-naime-pas-les-matches-dimpro/>

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ibid.*

façon de jouer. Dans le cas du match d'improvisation, ses conséquences scéniques soulèvent certaines controverses³⁵². On soulignera cependant que cette tension autour du match est particulièrement vive du fait de sa popularité. On peut en effet supposer que le monopole attentionnel, le grand public ne connaissant généralement l'improvisation qu'à travers le match, est à l'origine de certaines frustrations chez certains improvisateurs et improvisatrices qui voient dans d'autres formats des possibilités d'exploration plus enrichissantes pour les comédiens et le public. Ce détour par les controverses autour du match d'improvisation nous permet d'avancer avec nuance et précaution que l'improvisation théâtrale n'est pas seulement tributaire seulement des improvisateurs qui participent au spectacle mais aussi de la structure, du format dans lequel ils vont évoluer. En ce sens, le format ne peut être considéré comme une simple organisation de la performance publique mais doit, au contraire, être saisi comme un véritable moteur du jeu pour le travail dramatique qui va s'inaugurer devant les yeux du public.

Conclusion du chapitre 1

Dans ce chapitre, il s'agissait pour nous d'analyser la face visible du théâtre d'improvisation, autrement dit la performance publique. Notre regard s'est ainsi porté en premier lieu sur le cadre théâtral et les spécificités de la performance improvisée. Nous avons notamment décrit la façon dont la pratique théâtrale implique un jeu de cadres renvoyant à la fois au statut de l'activité scénique dans la vie réelle en tant que jeu théâtral et à la mise en place d'un cadre dramatique dans la vie fictive s'opérant sur scène. Nous avons, par ailleurs, souligné le jeu de signes rendant l'activité théâtrale particulière. A partir de ces notions, nous nous sommes attaché à analyser la façon dont le théâtre d'improvisation se démarquait du cadre théâtral classique du fait de l'émergence spontanée du cadre dramatique dans le temps même de l'action et du fait du cadre primaire annonçant le statut improvisé de l'activité scénique. Une fois cette perspective ouverte, il nous a semblé, important de revenir sur le rôle et les rapports à l'activité scénique improvisée entretenus par les différents protagonistes. En nous appuyant principalement sur les entretiens menés, nous avons décrit les rôles des improvisateurs et improvisatrices, des spectateurs et spectatrices et du régisseur lors d'une performance théâtrale improvisée, ainsi que les différents rapports entretenus avec l'activité scénique. Ce travail nous a permis de mieux saisir le caractère particulier d'un spectacle d'improvisation théâtrale à travers les yeux et la parole des différents protagonistes de la performance. Dans un dernier temps, afin d'approfondir la compréhension du théâtre d'improvisation dans son caractère performatif, nous nous

³⁵² Les différents commentaires entre improvisateurs et improvisateurs suite à l'écriture de cet article en sont particulièrement révélateurs : <https://lecaucus.wordpress.com/2008/06/13/il-y-a-quelque-chose-qui-cloche-dans-le-match-dimpro/>

sommes attaché à analyser la notion de *format*. Nous avons dès lors entrevu que le cadre performatif improvisé suppose toujours une forme, qui peut être plus ou moins définie, impliquant une organisation particulière de l'activité scénique. Des formats courts aux formats longs en passant par des format hybride, nous avons pris le parti de décrire un certain nombre de formats d'improvisation théâtrale. Cela nous a permis de saisir le caractère polymorphe et créatif du théâtre d'improvisation en France, ce qui n'avait pas été documenté jusqu'à présent dans la littérature académique française. En dernier lieu, nous sommes revenu sur les conséquences que peuvent avoir les formats sur le jeu scénique, en prenant notamment comme exemple le cas ambigu du match d'improvisation.

CHAPITRE 2 : IMPROVISER COLLECTIVEMENT : MODALISATION ET EMERGENCE DU CADRE DRAMATIQUE

Après avoir analysé dans le chapitre précédent les enjeux et les rapports scéniques spécifiques caractérisant le théâtre d'improvisation, nous avons désormais pour objectif d'entrer encore un peu plus dans le jeu scénique en nous intéressant spécifiquement à ce qui fait la magie de l'improvisation théâtrale, à savoir la capacité à créer une pièce ou une saynète dans le temps même de l'action, sans n'avoir préparé ni dialogues, ni personnages, ni intrigue en amont. Autrement dit, pour reprendre une formule de Keith Sawyer, il s'agira pour nous de nous intéresser au phénomène d'émergence du cadre dramatique qui se dévoile sur scène devant le public. Comme l'avons souligné dans le chapitre précédent, le cadre dramatique correspond ici à la *frange profonde* au sein de laquelle les personnages discutent, parlent et émergent. Ce cadre représente un prisme interprétatif permettant aux comédiens et aux spectateurs de comprendre ce qui est en train de se jouer. Il émerge de l'interaction scénique des improvisateurs qui construisent de façon spontanée et *in situ* les tenants et aboutissants de l'histoire. Une improvisation théâtrale est, en ce sens, une action située qui émerge comme « quelque chose qui se révèle et se découvre progressivement en fonction d'un engagement dans un cours d'action, et à la lumière à la fois du développement des circonstances et de l'émergence des conséquences entraînées par les décisions prises, par les actions réalisées ou par les événements contingents qui se produisent. »³⁵³. Cette construction progressive indique nécessairement un jeu complexe entre un jaillissement de l'instant et le maillage d'un cadre émergent qui se structure et se cristallise dans le temps. Dans cette optique, notre attention se portera spécifiquement sur l'habileté de coordination, de coopération et de négociation des improvisateurs au sein même de l'action.

Nous nous écarterons de ce fait du paradigme de la planification de l'action et de l'intention pour au contraire, saisir l'improvisation dans une perspective écologique où l'action située « ne tient donc pas seulement à ce qu'elle est inscrite dans des circonstances particulières mais à ce qu'elle exploite de façon active ces dernières »³⁵⁴. A une vision linéaire (intention - moyen - réalisation), nous tenterons d'analyser l'interaction scénique dans une vision distribuée, flottante et collaborative du phénomène social afin de saisir l'improvisation dans son caractère proprement processuel. Il s'agira de mettre en évidence les procédures d'enquête mises en jeu pour faire émerger un cadre dramatique collectivement

³⁵³ Michel De Fornel (dir.), Louis Quéré (dir.), *La Logique des situations*, Paris, Editions de l'EHESS, 1999, p. 3.

³⁵⁴ Michel De Fornel, « Indexicalité, dépendance contextuelle des situations », dans *La Logique des situations*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1999, p. 120.

partagé. Par enquête, nous entendons « la transformation dirigée ou contrôlée d'une situation indéterminée en une situation unifiée d'une manière déterminée »³⁵⁵. On rejoint ici, ce qu'Hervé Charton, à la suite de Keith Johnstone et Alain Knapp, nomme l'activité de scrutation qui implique « une certaine capacité à saisir les enjeux et les intentions de son partenaire [...] cela demande une concentration certaine, mais n'implique pas non plus un examen raisonné détaillé de chaque élément. C'est une écoute active, un processus dynamique où l'acteur pioche instantanément les informations qui lui sont utiles pour comprendre qui il est et ce qu'il fait là, et en ce sens il s'agit tout autant d'une activité prédictive que réceptive »³⁵⁶.

Nous reviendrons dans un premier temps sur les éléments et la manifestation du cadre dramatique afin d'en saisir sa constitution. La description et l'analyse de ces différentes facettes nous permettront de comprendre avec plus de justesse ce dont il est précisément question lorsque l'on monte sur scène pour improviser. Dans un second temps, nous focaliserons notre attention sur l'émergence séquentielle d'une improvisation théâtrale, en portant notre regard sur le jeu de négociation et de collaboration qui s'inaugure sur scène entre les différents participants. Il s'agira d'analyser la machinerie sociale et collective mise en jeu par les improvisateurs et les improvisatrices dans le temps même de l'action scénique et d'étudier la façon dont le cadre dramatique se cristallise au fur et à mesure des répliques, gestes, postures et déplacements engagés par les protagonistes de la scène. Nous reviendrons dans un dernier temps sur la nature du cadre dramatique afin d'entrevoir celui-ci sous le prisme de la contrainte et de la ressource.

I — ÉLÉMENTS ET MANIFESTATION DU CADRE DRAMATIQUE

1. Le cadre dramatique : un processus de création indexicale

a) Indexicalité et Réflexivité : le sens et la signification comme contextué et contextuant

De l'indexicalité des actions sociales ...

Dans son acception linguistico-sémantique restreinte, l'indexicalité est la propriété des énoncés « dont le référent ne peut être déterminé que par rapport aux interlocuteurs »³⁵⁷. Si cette notion est restée attachée à un certain type d'expression spécifique³⁵⁸, le concept d'indexicalité a cependant largement

³⁵⁵ John Dewey, *Logique. La théorie de l'enquête*, Paris, Presses Universitaires de France [1938], 1993, p. 183.

³⁵⁶ H. Charton, *Alain Knapp et la liberté dans l'improvisation théâtrale*, op. cit., p. 238.

³⁵⁷ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 323.

³⁵⁸ Nous reviendrons sur cette question, lorsque nous nous intéresserons ci-dessous à l'usage déictique.

débordé de son cadre initial sous l'impulsion de l'ethnométhodologie et des travaux d'Harold Garfinkel³⁵⁹. Selon ce dernier, l'indexicalité n'est pas seulement une qualité attachée à certaines expressions mais représente aussi une qualité générale du langage entraînant que « pour chaque membre, la signification de son langage quotidien dépend du contexte dans lequel ce langage apparaît. »³⁶⁰. Dans ce cadre, un énoncé ne prend une signification particulière qu'en tant qu'il est indexé à une situation d'occurrence spécifique. Dans son lexique d'ethnométhodologie, Yves Lecerf précise en ce sens : « Le fait que le sens des mots puisse être multiple n'est pas, dans l'histoire des langues et de leurs dictionnaires, une nouveauté. En revanche, relativement nouvelle est l'affirmation du caractère irrémédiable du phénomène à travers l'indexicalité. L'irrémédiable tient au fait que dans des conditions imprévisibles et de manière indéfiniment répétée, il peut apparaître, par le phénomène d'indexicalité, toujours des significations nouvelles. Rien ne prouve donc jamais qu'une liste de significations est complète. »³⁶¹ En liant ainsi la production linguistique au contexte d'énonciation, l'indexicalité indique une relation forte entre le langage et l'environnement qui inclut aussi bien l'imaginaire, les représentations, que la situation perceptuelle immédiate. En relevant de cette façon l'importance du contexte, Garfinkel (et d'autres auteurs après lui) insiste sur le caractère situé de la signification. Comme le résume Patrick Pharo : « L'indexicalité ne s'attache pas seulement à ces termes que les linguistes nomment des "déictiques" [...] mais d'une façon plus générale à toutes les expressions du langage ordinaire dont le sens, en tant qu'occurrence de mots types, n'est jamais réductible purement et simplement à la signification « objective » des mots de l'expression. »³⁶²

Ainsi, la possibilité d'émergence du sens d'un énoncé nécessite le partage d'un certain cadre de référence commun supposant que l'auditeur « connaisse où présuppose quelque chose à propos de la biographie et des buts de celui qui a parlé, des circonstances de l'énonciation, de ce qui a précédé dans la conversation, et de la relation réelle et potentielle qui existe entre le locuteur et son auditeur »³⁶³. Ces connaissances d'arrière-plan impliquent une définition plus ou moins précise de la situation d'occurrence dans laquelle s'insère la production de l'énoncé. Cette qualité est par ailleurs tout aussi pertinente pour l'ensemble des actions sociales en dehors du langage oral. Les gestes, mouvements du corps, formes qui prennent sens dans la vie quotidienne possèdent irrémédiablement une dimension indexicale liée au contexte d'occurrence dans lequel ils s'insèrent. Dans le courant

³⁵⁹ Garfinkel s'appuie notamment sur les travaux de Bar Hillel à qui l'on doit le terme « d'expression indexicale » - Harold Garfinkel, Harvey Sacks, « *On formal structures of practical actions!* », dans *Theoretical Sociology : perspectives and developments*, 1970, p. 337-366.

³⁶⁰ Alain Coulon, *L'Ethnométhodologie*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 2014, p. 28.

³⁶¹ Yves Lecerf, « Lexique ethnométhodologique », pp. 169-196, dans *Pratiques de formation – Ethnométhodologies*, n°11-12, Saint-Denis : Formation permanente – Université Paris VIII, 1985, p. 1985.

³⁶² Patrick Pharo, « *L'ethnométhodologie et la question de l'interprétation* », dans *Arguments ethnométhodologiques, Problèmes d'épistémologie en sciences sociales*, III, Paris, EMS, Editions de l'EHESS, 1984, p. 145-169.

³⁶³ Harold Garfinkel, *Recherches en ethnométhodologie*, Paris, PUF, 2007, p. 103.

ethnométhodologique, l'indexicalité est donc considérée comme une qualité englobant la fabrication du sens et de la signification dans ses modalités multimodales et multi-sémiotiques.

... à la réflexivité.

Cette prévalence du contexte dans le processus de la signification induit théoriquement une possibilité infinie du sens, le contexte étant en permanence mouvant. Pour autant, comme l'indique Pierre Quettier : « Et, fort heureusement, dans le contexte particulier où nous nous situons à chaque instant opère également la seconde propriété de la langue, la propriété de « clôture » plus souvent invoquée par le terme de « réflexivité ». »³⁶⁴ La notion de réflexivité pointe ainsi l'habileté des acteurs sociaux à donner sens aux différentes situations sociales et à se situer par rapport à elles tout en participant à les faire advenir. Elle est inhérente à la vie sociale en tant que processus d'interprétation constamment mis en jeu. En d'autres termes, la réflexivité est l'activité permettant de clôturer la signification d'une action, d'un objet ou d'une parole de façon adéquate selon le contexte. Ainsi, « au quotidien, nous produisons des clôtures (« différences de différences de différences », comme le dit Bateson) circonstancielles adéquates à la description (i.e la représentation) et à la communication de descriptions du monde »³⁶⁵. Se produit alors un couplage entre une construction réflexive dans le temps (construction sociale du sens et de la signification) et une saisie instantanée du sens. Nous verrons par la suite que ce couplage pose d'emblée un rapport intéressant dans la construction dramatique d'une improvisation entre l'instant et la durée.

Afin d'illustrer ce processus interprétatif, Garfinkel livre dans son ouvrage *Studies* les résultats d'une enquête expérimentale³⁶⁶ au cours de laquelle plusieurs étudiants ont été invités à poser dix questions personnelles sous forme de questions fermées à un psychologue via un interphone. L'absence du psychologue était justifiée pour des raisons méthodologiques. Après chaque question, les étudiants étaient invités à livrer leurs réflexions. En réalité, aucun psychologue ne répondait aux questions et une même série arbitraire de oui et de non était en fait, donnée de façon automatisée et pré-déterminée par tirage au sort, c'est-à-dire sans rapport avec les questions du sujet. L'expérience a permis de souligner la façon dont les étudiants ont été capables d'attribuer du sens aux réponses aléatoires. En effet, s'ils ont pu être déstabilisés dans un premier temps, le fait que les réponses émanaient *a priori* d'une personne autorisée et compétente, a conduit les étudiants à attribuer une signification précise et pertinente pour eux-mêmes à ces réponses. Cette enquête, comme l'exprime Pierre Quettier, peut être

³⁶⁴ Pierre Quettier, « *Entre indexicalité et réflexivité, la « fabrique » du sens commun, théorie et usages ethnométhodologiques* », [en ligne], p. 3.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 5.

³⁶⁶ H.Garfinkel, *Recherches en ethnométhodologie*, op. cit. p. 76-103.

élargie aux interactions sociales dans leur ensemble, où « chaque interagissant procède de même, interprétant et offrant à l'interprétation les signes (verbaux mais aussi, et peut-être surtout, non-verbaux : mimiques, postures, interjections, rires, tonalités de voix, etc.) d'un sens supposé partagé. De ce double travail de réduction indexicale, réduction individuelle et réduction collaborative, émerge dans le temps de l'interaction un sens commun investi au service d'objectifs communs »³⁶⁷. Ce double jeu d'indexicalité et de réflexivité se situe non seulement au cœur de la vie sociale quotidienne, mais aussi sur la scène théâtrale improvisée.

b) La scène théâtrale improvisée : un exercice de contextualisation

Un exercice d'investigation scénique ...

L'enjeu indexical et réflexif prend une tournure particulière dans le cadre du théâtre d'improvisation. En effet, l'activité visant à cadrer l'action dramatique, c'est-à-dire à définir à quoi l'on joue, est absolument centrale pour les comédiens et comédiennes sur scène. La scène improvisée étant un espace indéterminé et non-programmé, autrement dit une feuille blanche, les improvisateurs et improvisatrices ont pour responsabilité de « *donner vie à tout ce qu'il y a sur scène* »³⁶⁸. Chaque action entreprise sur scène construit de façon progressive l'intrigue. Le chemin dramatique, invisible pour les protagonistes avant sa manifestation, se dessine au fur et à mesure de la scène. Le cadre dramatique se tisse et se cristallise dans le courant même de l'action en s'actualisant dans les actions spontanées produites par les improvisateurs et les improvisatrices. En d'autres termes, le contexte d'énonciation de l'action dramatique se dévoile à la fois au public et aux comédiens dans le flux de la scène à travers l'échange des personnages qui, eux-mêmes, émergent au cours de l'action. Les improvisatrices et improvisateurs interrogés mettent ainsi régulièrement en avant l'importance de « *contextualiser l'action* », allant même jusqu'à définir cet aspect comme étant le « *ciment de l'improvisation* »³⁶⁹. Une des improvisatrices évoquait en ce sens, la nécessité en improvisation de « *resserrer pour mieux ouvrir* »³⁷⁰, faisant ici référence au besoin de définir de façon claire et explicite les différents éléments dramatiques de la scène en cours. Comme nous l'avons souligné dans le chapitre précédent, le rapport communicationnel prend dès lors une tournure particulière. Là où au théâtre classique, celui-ci est principalement constitué

³⁶⁷ Pierre Quettier, « *Entre indexicalité et réflexivité, la « fabrique » du sens commun, théorie et usages ethnométhodologiques* », [en ligne], p. 7.

³⁶⁸ Entretien avec Julie Bruni Tajan.

³⁶⁹ Entretien avec Aurelia Hascoat.

³⁷⁰ Entretien avec Julie Bruni Tajan.

de deux couches hétérogènes de récepteurs³⁷¹, d'un côté le public et de l'autre les personnages en scène, au théâtre d'improvisation se rajoute une troisième strate qui est celle du jeu de communication entre comédiens et comédiennes sur scène. En effet, tout en incarnant des personnages, ces derniers doivent réussir à se mettre d'accord sur ce qu'ils sont en train de jouer et à construire une intrigue cohérente dans le temps de la scène. Nous avons souligné en ce sens, dans le chapitre précédent, que cette particularité du théâtre d'improvisation entraîne des conséquences sur la gestion de l'information scénique et l'établissement d'un trope communicationnel particulier impliquant une triple énonciation, des personnages entre eux, de la scène vers le public, et des comédiens entre eux sur scène.

En s'élançant sans programme ni script, les comédiens et comédiennes ont la nécessité de définir rapidement un cadre de jeu commun afin de comprendre la situation dans laquelle ils s'engagent. Autrement dit, il faut se mettre d'accord sur ce qui est en train d'advenir, refermer le champ des possibles afin de raconter et jouer une intrigue à plusieurs, « *le couloir se rétrécit, métaphoriquement on se touche, on se prend la main pour avancer ensemble.* »³⁷². Débuter une improvisation, c'est toujours prendre le risque de l'inconnu, c'est découvrir au fur et à mesure ce que l'on est en train de jouer. En ce sens, les improvisateurs et improvisatrices se livrent à un véritable travail d'investigation situationnelle, pour eux et pour que le public puisse comprendre. Cependant, comme le fait remarquer Goffman, l'exercice de contextualisation relève d'une certaine spécificité lorsqu'il s'agit du monde théâtral dans la mesure où : « Le moindre acte est relié à son contexte et perçu comme symptomatique d'un certain caractère ou d'une certaine condition. (...) à la différence de ce qui se passe dans le monde réel, tout devient sur scène visible, transparent et intégral. »³⁷³. Il ajoute, « En tant que spectateurs nous faisons preuve d'une remarquable capacité à suivre l'intrigue et à saisir les indices pertinents de cadrage. »³⁷⁴, perspective que nous avons entrevue dans le chapitre précédent en évoquant le contrat tacite avec la fiction passé avec les spectateurs et spectatrices.

... qui relève d'un processus de création indexicale.

En dévoilant le contexte de l'intrigue dans le cours d'action, les comédiens mettent en jeu des indices de cadrage permettant de s'orienter progressivement dans l'improvisation afin de saisir ce qui est en train de se jouer. En ce sens, toute improvisation relève d'un processus de création indexicale dans la

³⁷¹ Voir : Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires », *Cahiers de praxématique*, 1996, no. 26, pp. 32-49.

³⁷² Entretien Julie Bruni Tajan.

³⁷³ E. Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 149.

³⁷⁴ *Ibid*, p. 187.

mesure où la scène est originellement une page blanche à remplir. Les indices de cadrage émergent des propositions réalisées sur scène par les différents comédiens et : « De telles offres indexent une propriété du cadre qui n'existe pas encore, et sont donc créatives indexicalement (Silverstein, 1976). »³⁷⁵ Remarquons que le phénomène de création indexicale n'est pas seulement condensé dans le travail de contextualisation qui s'opère en début d'improvisation mais se produit tout au long de celle-ci. Le cadre dramatique est alors un objet dynamique qui émerge et se transforme par l'enchaînement des énoncés et des actions entrepris sur scène. Émergeant de l'activité conjointe des comédiennes et comédiens, il se cristallise de façon à mettre en place un espace de compréhension cohérent permettant de raconter une histoire à plusieurs. La construction narrative nous intéresse ici, non en tant qu'objet textuel final, mais en tant qu'elle émerge d'une dynamique processuelle, contingente et collective. Comme le note Keith Sawyer : « L'improvisation doit être analysée comme un processus discursif afin de capturer les mouvements instantanés de chaque intervenant et les techniques interactionnelles utilisées par les participants pour créer une histoire »³⁷⁶ impliquant que « l'unité d'analyse ne peut pas être le texte complet, ce doit être l'événement discursif »³⁷⁷.

c) La notion de plate-forme en Improvisation

En improvisation théâtrale, la nécessité de contextualisation est souvent présentée sous le prisme de la notion de *plate-forme*. Notion pivot, la plate-forme désigne le socle narratif devant être défini par les improvisateurs au cours de la scène. Ce socle est composé de quatre composantes qui se définissent à travers quatre questions : Qui ? Quand ? Quoi ? Où ? présentées généralement comme les balises nécessaires à la structuration d'une improvisation théâtrale, autrement dit à la mise en place du cadre dramatique et qui indiquent aux improvisateurs ce qu'ils doivent définir :

- Qui ? : c'est-à-dire la nature des différents personnages de l'intrigue et leurs relations
- Quand ? : c'est-à-dire la temporalité de la scène
- Où ? : c'est-à-dire la localisation de la scène et le lieu de l'action
- Quoi ? : c'est-à-dire l'enjeu de scène et les motivations de l'action dramatique en cours

Afin d'entrevoir de façon pratique la réalisation de la plate-forme lors d'une scène improvisée, on se

³⁷⁵ R. Keith Sawyer, « La conversation comme phénomène d'émergence collaborative », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2010, no. 18, p. 56.

³⁷⁶ [notre traduction] : « Improvisation must be analyzed as a discursive process to capture the moment-by-moment moves of each speaker, and the interactional techniques used by the participants to create the narrative » - R.Keith Sawyer, « Improvisation and narrative », *Narrative inquiry*, 2002, vol. 12, no 2, p. 323.

³⁷⁷ [notre traduction] : « the unit of analysis cannot be the complete text, it must be the discursive event » - *Ibid*, p. 326.

propose ici de revenir sur un cas concret. La séquence suivante intervient au début d'une saynète jouée par la *Page Blanche* lors du Festival *Impro en Seine* en 2019. Avant cet extrait, les deux improvisateurs se sont amusés à disposer sur scène plusieurs chaises. Ils décident finalement de placer une chaise de profil en avant-scène et quatre autres face au public. Le comédien B s'installe sur la chaise de profil, prend une posture très droite et pose ses mains l'une sur l'autre sur ses cuisses. La comédienne A s'assied sur la deuxième chaise dans une posture quasiment identique. La saynète débute.

*Séquence - extrait du spectacle de la Page Blanche au festival Impro en Sein 2019*³⁷⁸

1. Com B :	(il est droit sur sa chaise et les deux mains l'une sur l'autre) chantal où sont vos sœurs/
2. Com A :	(2.0) elles ne viendront pas
3. Com B :	(1.0) chantal (.) quand vous dites elles ne viendront pas=
4. Com A :	=oui ben elles ne viendront pas quoi/ elles ne sont pas là et elles ne seront jamais là
5. Com B :	(1.0) d'accord humm donc vous êtes en train de dire que sur ce dimanche-là vos sœurs ont:: comme qui dirai::t esquivé le rendez-vous familial/
6. Com A :	exactement (.) écoutez père (<i>levant les deux bras</i>) je n'y suis pour rien hein::
7. Com B :	(<i>prenant un ton énervé</i>) je me retrouve seul à gérer cette famille/
8. Com A :	al- alors moi par exemple je ne suis pas quelqu'un/

Dans ce début de saynète, lorsqu'ils entrent en scène, les comédiens A et B ne savent pas ce qu'ils vont jouer. Le scénario n'est ni prévu ni planifié à l'avance. C'est en développant des indices de cadrage dans le cours d'action que les comédiens vont pouvoir négocier et définir ce qui est en train de se jouer permettant au public et à eux-mêmes de s'entendre sur la saynète en cours. En moins d'une minute, les deux comédiens vont ainsi définir un cadre dramatique en posant : une relation père-fille : « où sont vos sœurs / » (T.1) - « écoutez père (*levant les deux bras*) je n'y suis pour rien hein » (T.6) ; un contexte spatial et temporel, ici un repas de famille dominical : « ce dimanche-là vos sœurs ont:: comme qui dirai::t esquivé le rendez-vous familial/ » (T.5) ; des personnages *a priori* issus d'une certaine bourgeoisie conservatrice (indiqué par le ton employé, les postures et le contexte de rendez-vous familial dominical) ; un enjeu relationnel dû à l'absence des sœurs et au fait que le père se sente seul à gérer la famille (T.7). Cette séquence offre un exemple concret d'écriture dramatique spontanée. Dans le temps même de l'action, les comédiens, sans se concerter en amont, ont construit progressivement la saynète en définissant un *qui* (un père et sa fille) ; un *où* ; un *quand* (un repas de famille un dimanche) et un *quoi* (les autres membres de la famille sont absents ce qui, *a priori*, n'est pas normal). La structure narrative résulte ainsi de l'interaction scénique des différents participants. A travers le dialogue, les

³⁷⁸Extrait de 7min06 à 7min52, voir la captation vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=h8lmrYytVrE&t=826s>

gestes et les postures, les improvisateurs et improvisatrices trouvent et définissent la plate-forme narrative - qui, quoi, où, quand. Ils posent des bases communes et construisent un cadre dramatique permettant une saisie de la situation dramatique en cours.

Cet exercice d'écriture spontané est un enjeu essentiel de l'activité scénique. Les improvisateurs doivent comprendre mutuellement ce qu'ils sont en train de construire et l'intrigue qu'ils sont en train de jouer. Bien entendu, cet aspect ne représente qu'une partie de l'activité scénique et peut, dans certains cas, être détourné ou être moins explicite. Aurélia Hascoat, improvisatrice professionnelle témoignait à ce propos : « *Moi j'ai envie de croire que tout est possible en impro et que si tu connais bien tes partenaires, tu peux faire d'autres formes, il y a d'autres choses qui peuvent exister. Moi, j'ai vu des impros totalement silencieuses dont tu ne choppes pas forcément tout le contexte mais où il y a une émotion, il y a quelque chose qui se passe, donc je n'aime pas réduire à ça [la contextualisation de l'action- la plate-forme]. Par contre je crois que ça permet énormément à l'improvisation d'être réussie, mais malheureusement ça n'est pas une garantie absolue.* »³⁷⁹ Si l'écriture spontanée est ici le cœur de notre approche, en aucun cas le théâtre d'improvisation ne s'y réduit, et on se méfiera de retextualiser une pratique qui, spécifiquement, s'en écarte. Cependant, avant de nous plonger dans l'exercice de négociation scénique, autrement dit l'activité dialogale de l'improvisation et sa construction dynamique et séquentielle, on souhaite au préalable approfondir les différents éléments de la plate-forme afin d'entrevoir la façon dont ils apparaissent. Il s'agit ici de saisir la façon dont un cadre dramatique se manifeste à partir d'un espace originellement indéterminé et généralement vide de tout décor et costume. Afin d'analyser ces différentes facettes, on se propose d'isoler les composants en nous intéressant de façon locale à : la mise en place d'un environnement spatial dramatique ; la mise en place des personnages et du jeu relationnel ; la mise en place d'enjeux dramatiques. En focalisant notre attention sur ces différentes dynamiques, nous pourrions saisir avec une plus grande précision les ressources et stratégies établies par les comédiens et comédiennes afin de se livrer au processus de création indexicale que nous avons pointé précédemment.

2. De la scène vide à l'espace dramatique

Comme nous l'avons indiqué précédemment, le théâtre d'improvisation est une forme théâtrale qui se passe généralement de décors. Certes, certains accessoires (chaises, costumes, objets) peuvent parfois être mis à disposition des comédiens et des comédiennes qui pourront, s'ils le souhaitent, s'en servir, mais la scène se présente toujours dénuée de tout décor. C'est donc aux improvisateurs qu'incombe la

³⁷⁹Entretien Aurélia Hascoat.

responsabilité de « *placer le décor* »³⁸⁰ afin d'offrir au public une immersion dans les mondes émergeant au cours de l'action dramatique spontanée. Il s'agit ici de faire naître devant les yeux des spectateurs un espace dramatique propre à la saynète en cours en recourant, non pas à la mise en place d'éléments matériels, mais en faisant naître ces éléments à l'imaginaire. N'ayant que le corps et la parole à sa disposition, l'improvisateur doit jouer et faire naître un espace imaginaire qui, progressivement, enrichit l'expérience scénique. Le décor devient dès lors un contexte perceptuel tangible sur lequel va prendre forme l'histoire improvisée. Nous tenterons dans cette partie de présenter certaines ressources multimodales utilisées par les comédiens et comédiennes pour envisager la création d'un environnement scénique.

a) La parole et l'usage sonore

L'improvisation théâtrale, en tant qu'art dramatique, laisse une certaine centralité à la parole comme outil d'expression, à cette « faculté d'exprimer et de communiquer la pensée au moyen du système des sons du langage articulé émis par les organes phonateurs »³⁸¹. Si certaines improvisations théâtrales peuvent être muettes, la parole est cependant généralement une ressource fondamentale permettant de créer indexicalement l'environnement dramatique de la scène en train de se faire. A travers les mots et les sons, les improvisateurs vont pouvoir établir un univers visuel à l'imaginaire permettant aux comédiens et aux spectateurs de s'orienter perceptivement sur ce qui est en train de se jouer.

La force des mots

L'analyse des séquences sélectionnées permet d'observer des énoncés qui indexent au cadre une information sur la spatialité dramatique jamais introduite auparavant. Dans ce cas, le comédien propose et définit un nouvel élément qui sera potentiellement intégré au cadre dramatique qui émerge. L'information entre dans un processus de création indexicale dans la mesure où elle participe à contextualiser spatialement l'action en cours. Elle peut éclairer le contexte général de la scène en définissant si celle-ci se déroule par exemple dans un désert, un château, une île, etc. Par exemple, dans la séquence suivante extraite d'une improvisation mixte lors d'un match d'improvisation, les comédiens

³⁸⁰ Entretien avec Alban Vallangeois.

³⁸¹ Voir la définition du cnrtl : PAROLE : Définition de PAROLE (cnrtl.fr), [en ligne] : <https://www.cnrtl.fr/definition/parole#:~:text=Facult%C3%A9%20d'exprimer%20et%20de,%C3%A9mis%20par%20les%20organes%20phonateurs.>

vont définir après plusieurs répliques le contexte spatial de l'action dramatique.

Séquence – extrait du Match d'improvisation Lip vs Brique³⁸²

1. Com A :	t'es pas bien ici/
2. Com B :	ben je me sens tout seul [c'est à dire euh ils faut qu'on s'ouvre il faut qu'on aille vers [(ouvre puis referme ses bras) quelqu'un il faut [qu'on
3. Com A :	[<u>mais on est ouvert dans les vignes/</u>
4. Com B :	oui
5. Com A :	dionysos t'appelle/

Au tour 1, la comédienne A introduit un terme déictique « ici » qui reste indéfini jusqu'au tour 3, où elle fait référence de façon explicite au lieu où se déroule la saynète : « mais on est ouvert dans les vignes/ » (T.3). Elle introduit ainsi le domaine viticole au sein duquel est en train de se produire la scène. Cette information dévoile un univers précis. Indice de cadrage extrêmement fort, le domaine viticole, définissant le *où* de la plate-forme, sera d'ailleurs fortement exploité dans le reste de l'improvisation et deviendra le fond sur lequel l'intrigue prendra forme. Bien que relativement général, un tel énoncé est une proposition de jeu qui fait basculer une improvisation dans un environnement total en faisant référence précisément à un cadre référentiel (cadre primaire) commun, partagé et directement perceptible à la fois pour les comédiens et comédiennes en train de jouer et pour le public en train d'observer.

Si la séquence précédente présente la façon de poser un contexte spatial général, la parole permet aussi aux comédiens et comédiennes d'introduire dans l'espace dramatique des objets de façon précise. Ces objets, rarement présents matériellement, apparaissent à l'imaginaire et viennent enrichir l'espace dramatique ainsi que l'histoire en train de se construire. La séquence suivante intervient lors du spectacle *La mémoire des choses*, présenté dans le chapitre précédent. Cet extrait transcrit le début d'une nouvelle histoire dont on se doute qu'il s'agit de l'histoire du scientifique ayant découvert une nouvelle planète présentée lors du monologue du comédien B au début du spectacle³⁸³.

³⁸²Voir la captation vidéo de 9min25 à 9min34 : <https://www.youtube.com/watch?v=D4HqUcDPLxI&t=12s>

³⁸³Voir Chapitre 2

- | | |
|------------|---|
| 1. Com A : | (<i>entrant sur scène le dos courbé en zozotant</i>) professeur professeur |
| 2. Com B : | (<i>il entre en scène bras croisés en souriant</i>) oui cindy/ |
| 3. Com A : | et bien euh z'ai vu [que vous zaviez sorti le microscope
[(<i>elle pointe en haut à gauche</i>) |
| 4. Com B : | le microscope oui/ (1.0) |
| 5. Com A : | enfin [ze veux dire le euh::=
[(<i>pointant en haut à gauche</i>) |
| 6. Com B : | =tu es mignonne (<i>en souriant</i>) [(1.0) tu es la meilleure stagiaire de troisième que j'ai
[(<i>rire du public</i>)
jamais eu |
| 7. Com B : | (<i>se tournant vers le coin gauche de la scène</i>)
regarde [tchictchictchic (.) ça [s'appelle un télescope
[(<i>il fait mine de tourner une manivelle</i>)
[(<i>pointant le coin gauche</i>) |
| 8. Com B : | voilà c'est cha/ (<i>souriant</i>) |

Dans cette séquence, la comédienne A entre en scène en jouant, semble-t-il, une jeune fille, ce qui sera confirmé après quelques tours (T.6) par le comédien B. Elle introduit au tour 3 un objet dans l'espace scénique en accompagnant ses propos d'un geste de pointage : « z'ai vu [que vous zaviez sorti le microscope » (T.3). La nature de l'objet est ici en décalage avec le monologue effectué au début du spectacle présentant le comédien B comme un scientifique ayant découvert une nouvelle planète. Cette donnée explique sûrement le rire du public (T.6) ainsi que la remise en cause de la nature de l'objet par le personnage B qui va pointer à son tour l'objet pour le renommer en employant le terme approprié : « ça [s'appelle un télescope » (T.7). L'erreur commise par le personnage A est ici justifiée implicitement par le fait qu'il s'agit d'une « stagiaire de troisième » (T.6) n'ayant de ce fait que très peu d'expérience et de connaissance sur le domaine astronomique. Dans cette séquence, les comédiens introduisent ainsi un télescope dans l'espace dramatique. L'objet qui n'est que virtuel, prend cependant corps aux yeux des spectateurs et des comédiens. On fera remarquer par ailleurs, que l'introduction d'un tel objet permet de préciser de façon implicite le lieu dans lequel les personnages évoluent. L'introduction du télescope, permet ici de supposer que les personnages A et B se trouvent dans une salle d'observation d'astronomie. L'introduction d'un objet précis devient, en ce sens, un indice de cadrage de l'action dramatique répondant au *où* de la plate-forme. Ainsi, la prosodie et le champ lexical employés par les

³⁸⁴Voir captation vidéo 15min15 à 15min48 : https://www.youtube.com/watch?v=kGVCEWvzu_4

comédiens peuvent apporter des indications sur l'espace spatio-temporel dépassant l'énoncé. Dans ce cas, l'élocution, la manière de parler, l'usage d'un vocabulaire singulier peuvent être explicitement référencés à un environnement spécifique sans pour autant que celui-ci ne soit précisément formulé.

Bruitages et sons

Outre la parole et les mots, les bruitages et autres sons peuvent aussi être pour les comédiens des ressources permettant d'apporter de nouvelles informations sur l'environnement dramatique dans lequel évoluent les différents personnages. Cette activité requiert une certaine clarté afin que l'élément proposé soit interprété correctement par les autres improvisateurs et le public. La séquence suivante intervient, par exemple dans la continuité de l'improvisation sur les vignobles dont nous avons présenté un extrait précédemment. Dans cette séquence, seuls les comédiens A et B sont sur scène, le comédien D est positionné en dehors de celle-ci.

Séquence – extrait du Match d'improvisation Lip vs Brique³⁸⁵

1. Com A :	<i>(se parlant à elle-même en monologue face au public)</i> peut-être que si je lui faisais mal [ça créerait quelque chose entre nous comme lui et elle
Com D :	<i>[(il claque des doigts de façon rapide, l'action se poursuit jusqu'à la fin de la séquence et est amplifiée ensuite par d'autres comédiens restés en dehors de scène)</i>
2. Com B :	[ah il commence à pleuvoir <i>[(il croise les bras)</i>
3. Com A :	c'est une bonne chose pour le vin
4. Com B :	mais ça veut dire qu'il faut s'abriter <u>il faudrait s'abriter au château de margot/</u>

Dans cet extrait, au cours du court monologue de la comédienne A au tour 1, un comédien resté en dehors de la scène se met à claquer des doigts de façon rapide. Le bruit produit par le claquement de doigts est interprété et nommé directement par le comédien B au tour suivant : « ah il commence à pleuvoir » (T.2), perspective amplifiée par le croisement de bras montrant que le personnage semble avoir froid et veut se protéger. Le bruitage de pluie lancé par le comédien D (et qui sera ensuite au cours de la séquence amplifié par les autres comédiens restés en dehors de scène) est une proposition de jeu qui communique une information supplémentaire sur l'environnement dramatique qui entoure les personnages présents sur scène. Une fois définie par le comédien B, la pluie deviendra un objet de discussion et un moteur de jeu pour la suite de la saynète. Le bruitage et autres sons pouvant être produits sont donc une ressource pour les comédiens et comédiennes pour faire apparaître un

³⁸⁵Voir captation vidéo de 12min08 à 12min20 : <https://www.youtube.com/watch?v=D4HqUcDPLxI&t=12s>

environnement spatial. Remarquons, comme nous l'avons noté dans le chapitre précédent, que ces effets peuvent aussi être produits par la régie sonore qui peut venir ponctuer une scène afin de faire transparaître une atmosphère particulière.

b) Se repérer dans l'espace imaginaire : la deixis à l'imaginaire comme ressource d'action

La deixis à l'imaginaire

L'analyse des différentes séquences sélectionnées nous a également conduit à tourner notre regard vers l'utilisation des déictiques qui, traditionnellement, sont corrélées au travail de repérage dans l'espace. Une expression déictique « permet de repérer un élément précis du contexte car elle spécifie de façon conventionnelle la relation entre le terme déictique et un élément du contexte. Le rôle sémantique d'une expression déictique est de pointer vers un élément particulier du contexte. »³⁸⁶ Les déictiques regroupent en linguistique, des termes tels que les pronoms personnels, adverbes de lieu (ici, maintenant, hier etc.) ou encore les déterminants ou pronoms possessifs (ceci, cela, cette, ce etc.) qui ne prennent sens qu'au sein de la situation d'énonciation. Ils regroupent aussi l'ensemble des gestes de pointage permettant de faire référence au contexte direct d'énonciation. Le champ déictique révèle, de façon plus globale, l'importance du contexte sur lequel les locuteurs prennent appui pour produire du sens. A cet égard, Karl Bühler, psychologue et théoricien du langage, dissocie trois types de deixis : la deixis *ad oculos*, la deixis anaphorique et la deixis à l'imaginaire. La deixis *ad oculo*, renvoie à la façon de se situer dans l'espace, dans le cas où les acteurs de l'interaction sociale sont engagés dans un même champ perceptif direct et vont faire référence par des gestes de pointage, à cet environnement situé dans l'espace. Par exemple, deux personnes sont à table et l'une demande à l'autre de lui passer le sel. Cette requête va pouvoir être soutenue par un geste de pointage en direction de la salière, renvoyant ainsi à un lieu et objet situés dans l'espace perceptif des deux personnes. La deixis anaphorique permet de faire référence « à quelque chose qui ne doit pas être recherché et découvert dans des lieux perceptifs, mais dans des lieux situés dans l'ensemble du discours »³⁸⁷. Dans un cadre interactionnel, cette deixis permet de situer des objets qui sont apparus dans les tours précédents l'énonciation de l'objet en question. Comme le précise Bühler : « Dans le premier cas [la deixis *ad oculos*], un ordre dans l'espace et des positions dans cet espace, et ici [la deixis anaphorique] un ordre dans le déroulement du discours, et des lieux dans ce dernier ou des fragments du discours, auxquels on renvoie afin d'atteindre ce que

³⁸⁶ Michel de Fornel, « Indexicalité, dépendance contextuelle des situations », dans *La Logique des situations*, op.cit, p. 121.

³⁸⁷ Karl Bühler, *Théorie du langage*, Marseille, Agone, 2009, p. 226.

l'on veut dire. »³⁸⁸ Cet emploi présuppose que l'émetteur et le récepteur, dans notre cas les interlocuteurs, aient « devant eux *l'énoncé déroulé dans sa totalité*, de sorte qu'ils puissent saisir les parties, que ce soient en revenant en arrière ou par anticipation »³⁸⁹. Enfin, le troisième type de deixis relève de ce que Bühler nomme la deixis à l'imaginaire. Cet usage déictique permet de renvoyer à un objet purement mental non présent dans la situation d'énonciation mais qui n'implique pas nécessairement que l'objet soit inexistant. « Il apparaît que cette orientation intervient *in toto* et joue un rôle dans l'« espace imaginaire » où elle est transférée, dans le royaume du *quelque part* de la pure imagination et dans le royaume du *en ce temps-là* du souvenir »³⁹⁰. Il s'agit pour les interlocuteurs de s'orienter dans une situation non plus immédiate mais médiata, « c'est-à-dire des *souvenirs* achevés et de *l'imagination* constructive »³⁹¹.

Comme l'exprime Karl Bühler dans le cadre de l'exercice théâtral, la deixis à l'imaginaire devient une ressource primordiale afin de « rendre présent quelque chose d'absent et au spectateur du jeu d'interpréter ce qui est présent sur la scène comme une mimesis de quelque chose d'absent »³⁹². Chaque fois qu'il s'agit de montrer en imaginant, cela implique, « un jeu de déplacements extrêmement subtil et que les adultes que nous sommes ne remarquent quasiment plus »³⁹³. Ce mode représente une certaine façon de se déplacer dans la mesure où « chaque être déplacé “emporte”, pour parler métaphoriquement, son image corporelle tactile présente »³⁹⁴. Bühler dissocie cependant trois modes de déplacements à l'imaginaire singuliers. Dans le premier cas, la personne localise à l'imaginaire un objet au sein de l'espace réel dans lequel il se trouve : « Bien souvent l'objet qu'on se représente, notamment lorsqu'il s'agit d'objets mobiles comme des hommes, vient à nous, c'est-à-dire qu'il entre dans l'ordre de perception fourni, à l'intérieur duquel, à défaut de le « voir » véritablement, on peut du moins le localiser. »³⁹⁵ Il évoque en exemple, la capacité à imaginer la position d'un meuble à un endroit de la pièce où il ne se trouve pas en projetant les dimensions du meuble dans l'espace réel. Dans ce cadre, la déictique à l'imaginaire se fonde dans l'orientation perceptive de la personne, impliquant d'intégrer à l'espace perceptif des éléments non présents visuellement et matériellement. Dans le deuxième cas, Bühler fait remarquer qu'il est aussi possible d'avoir le cheminement inverse, où « l'on se retrouve transporter à l'intérieur de la représentation mentale, à l'emplacement géographique de l'objet représenté »³⁹⁶. Dans ce cadre, la deixis à l'imaginaire ne s'intègre pas à l'espace perceptif direct, mais

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 227.

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 231.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 229.

³⁹² *Ibid.*, p. 231.

³⁹³ *Ibid.*, p. 245.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 244.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 241.

³⁹⁶ *Ibid.*

permet de se projeter à l'imaginaire dans un espace différent. Par exemple, lorsque l'on se replonge dans un souvenir, on se déplace dans un espace fictionnel qui se détache de notre environnement perceptif immédiat. Ou encore, lorsqu'on se plonge dans un roman, l'auteur transporte le lecteur dans un espace différent, le lecteur peut alors se localiser et se projeter dans un environnement détaché du lieu de lecture. Dans le dernier cas, Bühler évoque un cas intermédiaire « entre rester ici et aller là-bas »³⁹⁷, présupposant une superposition des deux premiers cas. Il n'est alors question ni d'une logique intégrative ni d'un déplacement à l'imaginaire : « On le reconnaît au fait que celui qui fait cette expérience est en mesure d'indiquer avec le doigt la direction dans laquelle l'objet absent est vu avec les yeux de l'esprit. »³⁹⁸ Bühler prend notamment l'exemple du promeneur capable d'indiquer la localisation d'une gare n'étant pourtant pas dans son champ de vision. Dans ce cas, le promeneur ne se déplace pas dans un espace imaginaire hors de son environnement immédiat et ne transpose pas l'objet (la gare) dans son espace perceptif. La gare et le promeneur restent bien là où ils sont, ils « restent tous les deux à leur place »³⁹⁹.

L'usage de la deixis à l'imaginaire sur une scène improvisée

Même s'il n'analyse pas spécifiquement le cas théâtral, pour Karl Bühler la deixis à l'imaginaire est nécessairement une ressource fondamentale pour le jeu scénique. Elle prend une tournure d'autant plus spécifique dans le cadre du théâtre d'improvisation, dans la mesure où les décors sont généralement absents. Afin d'analyser la deixis à l'imaginaire telle qu'elle est employée pour mettre en place un environnement spatial sur une scène improvisée, nous nous proposons de revenir sur la séquence du télescope présentée précédemment. Dans cette transcription, nous avons ajouté des images afin de mieux visualiser l'activité de pointage à l'imaginaire impliquant une référence à l'environnement dramatique en train de se développer.

*Séquence – extrait de La mémoire des choses*⁴⁰⁰

- | | |
|------------|--|
| 1. Com A : | (<i>entrant sur scène le dos courbé en zozotant</i>) professeur professeur |
| 2. Com B : | (<i>il entre en scène bras croisés en souriant</i>) oui cindy/ |
| 3. Com A : | et bien euh z'ai vu [que vous zaviez sorti le microscope |

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 242.

³⁹⁸ *Ibid.*

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ Voir captation vidéo de 15 min 15 à 15min 48 : https://www.youtube.com/watch?v=kGVCEWvzu_4

[(elle pointe en haut à gauche) $\alpha(1)$]

4. Com B : le microscope oui/ (1.0)
5. Com A : enfin [ze veux dire le euh::=
[(*pointant en haut à gauche*)
6. Com B : =tu es mignonne (*en souriant*) [(1.0) tu es la meilleure stagiaire de troisième que j'ai jamais eu
[(*rire du public*)
7. Com B : (*se tournant vers le coin gauche de la scène*)
regarde [tchictchictchic (.) ça [s'appelle un télescope
[(*il fait mine de tourner une manivelle*)
[(*pointant le coin gauche*) $\alpha(2)$]
8. Com B : voilà c'est ça/ (*souriant*)

$\alpha(1)$



$\alpha(2)$



Dans cette séquence, les comédiens A et B placent, au cours de la saynète, la présence d'un objet, un microscope, qui deviendra finalement un télescope (voir analyse précédente). Ce qui nous intéresse ici est d'observer que le personnage A ne se contente pas de nommer l'objet (T.3) mais évoque précisément l'objet en le pointant vers le coin gauche de la scène ($\alpha(1)$). Le geste de pointage se dirigeant vers le haut laisse par ailleurs entendre que le personnage A se trompe en disant qu'il s'agit d'un microscope. L'usage déictique est ici le vecteur de création indexicale dans la mesure où il introduit dans le champ perceptif imaginaire un nouvel élément. Il communique une information supplémentaire au cadre dramatique en cours en matérialisant à l'imaginaire sur scène un objet physique. Une fois établi scéniquement, l'objet est repris par le comédien B qui prend en compte cette information. Afin de corriger l'erreur du personnage A, ce dernier se déplace vers l'objet imaginaire pointé dans le tour précédent par la comédienne A. Il s'avance vers le coin gauche, fait mine d'activer une manivelle avant de pointer de nouveau l'objet et de le définir comme un télescope : « ça [s'appelle un télescope » (T. 7). Le personnage B emploie de nouveau un geste de pointage ($\alpha(2)$) soutenant la nomination de l'objet. Pointant au même endroit que le personnage A dans les tours précédents, le personnage B s'appuie et cristallise le contexte dramatique de la scène.

La deixis à l'imaginaire employée dans cette scène, et de façon plus générale dans les scènes de théâtre d'improvisation, permet « à l'acteur sur scène de rendre présent quelque chose d'absent et au spectateur du jeu d'interpréter ce qui est présent sur la scène comme une mimesis de quelque chose d'absent »⁴⁰¹. Cependant, le cas spécifique de la scène théâtrale semble offrir un mode de deixis à l'imaginaire qui n'est pas entièrement décrit par Bülher. En effet, la deixis à l'imaginaire implique dans le cas de la scène théâtrale, non seulement d'intégrer à l'environnement perceptif direct un objet imaginaire mais aussi de déplacer le public comme les improvisateurs dans un espace imaginaire qui se détache du monde réel. Contrairement au troisième cas décrit par Bülher, on est ici dans un cas mixte inverse, où à la fois l'objet et la personne ne restent pas à leur place, mais se déplacent l'un vers l'autre en quelque sorte. Les participants, public comme comédiens, déplacent, en ce sens, leur orientation perceptive dans l'environnement dramatique qu'ils construisent tout en l'intégrant à l'espace perceptif immédiat. A travers les gestes de pointage, les improvisateurs et improvisatrices font émerger des représentations mentales permettant de matérialiser imaginairement un contexte, des objets etc. Ces représentations, qui se caractérisent par un déplacement et une intégration, n'impliquent pas seulement l'acteur mais aussi l'ensemble des participants. Les éléments scéniques ainsi introduits spatialement dans le cours de l'action se cristallisent dans un cadre dramatique collectivement partagé impliquant parfois des négociations comme nous venons de l'observer à propos du microscope et du télescope. Les expressions et gestes déictiques faisant appel au contexte imaginaire permettent de singulariser et de définir les éléments présents dans l'espace dramatique des protagonistes. La deixis à l'imaginaire devient ainsi une ressource permettant d'orienter l'attention collective des participants sur la spatialité en train d'émerger et d'éprouver une appréhension commune du cadre. L'activité de pointage est en ce sens, régulièrement présente au cours d'une improvisation comme vecteur d'enrichissement de l'expérience. Elle a vocation à faire appel à un espace à l'imaginaire qui devient accessible aux comédiens et participe donc à modaliser le cadre dramatique.

Par ailleurs, la séquence précédente met aussi en lumière la façon dont la deixis à l'imaginaire s'appuie sur une deixis de type anaphorique, permettant de cristalliser dans le temps l'espace imaginaire qui se dessine. Dans un premier temps, la deixis à l'imaginaire permet de créer indexicalement un objet en le plaçant dans l'espace imaginaire commun (T.3). Le personnage A pointe l'objet et le nomme, créant ainsi une nouvelle information sur le cadre de jeu dans lequel les deux personnages opèrent. Dans un second temps, la deixis à l'imaginaire permet, non pas d'introduire un nouvel élément, mais de faire à nouveau référence à un objet déjà introduit et spatialisé dans les tours précédents : le comédien B vient

⁴⁰¹ K. Bülher, *Théorie du langage*, op.cit., pp. 174-255.

ainsi pointer le télescope introduit spatialement par la comédienne A dans les tours précédents, prenant appui sur des éléments ayant émergé dans le cours d'action. Le geste de pointage prend donc, non seulement un caractère imaginaire mais aussi anaphorique en faisant référence à un élément du discours déjà introduit précédemment.

Afin de bien saisir ces deux fonctions, prenons un autre exemple tiré d'une improvisation effectuée lors d'un match d'improvisation entre la *LILI* et *Herocorps*⁴⁰². Cette première séquence intervient au tout début de l'improvisation après une quinzaine de secondes.

Séquence partie 1 – extrait Match d'improvisation Lili vs Herocorps – 1min03 à 1min08

- | | |
|------------|--|
| 1. Com B : | c'est aujourd'hui quoi (.) quelle heure il est/ |
| 2. Com A : | (prend une voix aigüe) [il est dix huit heures vingt huit=
[(geste de pointage en haut à droite de la scène) ∩(1)] |
| 3. Com B : | =et bien voilà dix-huit heures vingt-huit deux minutes dans deux minutes[(.) <u>whoua hahaha</u>
[(il claque dans ses mains)] |

∩(1)



Ce qui nous intéresse ici, c'est la façon dont la comédienne A introduit une horloge au tour 2. En effet, suite à la question du personnage B concernant l'heure (T.1), le personnage A se tourne vers la droite et vient pointer (∩(1)) en hauteur tout en donnant l'heure « il est dix-huit heures vingt-huit » (T.2). Ce simple geste de pointage implique de façon explicite la présence d'une horloge sur laquelle le personnage A semble lire l'heure. La comédienne A introduit ainsi un objet imaginaire dans l'espace scénique et crée indexicalement une information nouvelle sur le lieu dans lequel évoluent les deux personnages. L'introduction de cet objet sera réutilisée par les comédiens dans la suite de l'improvisation, environ 1min30 plus tard.

⁴⁰²Voir captation vidéo de 1min 03 à 1min 08 : <https://www.youtube.com/watch?v=iNkpp603S58&t=7s>

- | | |
|------------|--|
| 1. Com A : | je compte avoir euh:: des relations et aussi= |
| 2. Com B : | =ouais alors attends t'as huit ans attends tends tends t'as huit ans (.) les relations- qu'est-ce que tu veux dire par relations euh amicales euh sexuelles/ |
| 3. Com A : | euh [moi je compte me trouver un partenaire pour la vie |
| Com B : | [(regarde en haut à droite de la scène) ϩ(1) |
| 4. Com B : | euh sexuel/ |
| 5. Com A : | euh:: je sais- (.) un quoi/ |
| 6. Com B : | [heu:: bon tu verras ça plus tard (.) ça dépend de l'âge de ton copain il a quel âge/
[(regarde en haut à droite de la scène) ϩ(2) |

ϩ(1)



ϩ(2)



Après plusieurs tours de parole où le personnage B a fait part au personnage A qu'il était pressé et qu'il allait bientôt partir, ce dernier va alors de nouveau faire référence à l'horloge introduite en début d'improvisation. Dans cette séquence, à deux reprises, (ϩ1 et ϩ2), le personnage B lance un regard oblique en haut à droite, précisément là où l'horloge avait été introduite dans la séquence précédemment analysée. Ce geste déictique indique l'élément « horloge » introduit spatialement dans l'environnement imaginaire allocentrique de la scène lors des tours de parole précédents. On retrouve ici la dynamique suivante : dans un premier mouvement des éléments spatiaux sont introduits à l'imaginaire relevant d'une dynamique de création indexicale ; dans un deuxième mouvement, les comédiens peuvent prendre appui sur l'environnement imaginaire pour faire référence au contexte dramatique cristallisé dans les tours précédents. Le repérage dans l'espace présuppose ainsi un champ déictique à l'imaginaire, dont nous avons vu qu'il était spécifique par rapport aux modes décrits par Karl Bühler, sur lequel les comédiens et comédiennes peuvent prendre appui de façon anaphorique pour faire référence à la spatialité et aux objets indexés au cadre dramatique. Nous reviendrons de façon plus spécifique sur ces dynamiques d'introduction et de cristallisation lorsque nous nous intéresserons plus spécifiquement aux dynamiques interactionnelles participant à l'émergence du cadre dramatique.

⁴⁰³Ibid, - voir de 2min 24 à 2min 46.

c) Le corps et la pantomime

Le travail du corps représente également un pan très important de l'exercice scénique. La pantomime définit un panel de techniques théâtrales utilisant des expressions corporelles multiples (mimes, mimiques, attitudes, mouvements) autres que la parole. Ces techniques peuvent accompagner, renforcer ou remplacer le langage parlé et font partie intégrante de l'improvisation. Jean-Louis Barrault la définit comme « la représentation de vie tout entière par le moyen du corps humain »⁴⁰⁴. L'art de la pantomime fait référence au jeu physiologique par lequel le comédien va pouvoir mimer un décor scénique invisible. Par le geste et le mouvement, l'acteur développe un panel de techniques permettant de créer sur scène une atmosphère, des objets, de la distance, autrement dit de créer un environnement dramatique à l'action en cours. Au théâtre d'improvisation, où quasiment aucun décor ou objet n'est mis à la disposition du comédien, la pantomime représente une ressource fondamentale pour faire naître l'espace dramatique et faire apparaître des objets à l'imaginaire. Le corps devient un outil de production d'un imaginaire qui se dévoile au public. Il ne sert pas seulement à incarner un personnage mais aussi à créer un espace dramatique allocentrique. Indubitablement, en opérant le dévoilement d'un environnement dramatique, les comédiens et comédiennes créent un contexte indexical d'occurrence. La pantomime devient dès lors une ressource essentielle permettant à l'improvisateur de communiquer des informations sur la spatialité de la scène. De l'espace nu se dévoile dès lors tout un univers perceptif commun.

La séquence suivante intervient lors du spectacle *La mémoire des choses*, joué en juin 2019, que nous avons présenté précédemment. En amont de cette séquence, les comédiens A et B sont entrés sur scène en jouant deux amants discutant sur une plage pendant que leur enfant se baigne au loin. Alors que les deux personnages sont en train de discuter, deux autres comédiens entrent sur scène. Pour cette transcription, nous nous sommes permis d'être déjà dans un certain degré d'interprétation des gestes et actions effectués par les comédiens C et D afin de faciliter la lecture et la compréhension de la séquence.

Séquence – extrait de *La mémoire des choses*⁴⁰⁵

- | | |
|------------|--|
| 1. Com A : | (s'adressant à Com B) [tu as besoin [d'amour/ (.) ben [il est là ton amour
[(Com C et D entrent en scène) □(1)
[(Com C plante quelque chose □(2))
[(pointe en regardant au loin) |
| 2. Com B : | [(elle se met à pleurer et à sangloter) |

⁴⁰⁴Jean-Louis Barrault, « De l'Art et du Geste », *Cahiers Renaud-Barrault*, 1957, no. 20, p. 96.

⁴⁰⁵Voir captation vidéo de 13min 47 à 14min 08 : https://www.youtube.com/watch?v=kGVCEWvzu_4

[(Com A sort de scène)

[(Com C et D semble installer quelque chose) ⚭(3)

3. Com C : (regardant Com B) oh (il fait mine de se glisser sous un tissu ⚭(4) , regarde un objectif ⚭(5) donne quelque chose à Com D puis [fait mine de tirer sur quelque chose)

[tchic/

4. Com B : [non/

[(en tendant le bras vers l'avant)

⚭(1)



⚭(2)



(Dans l'ordre de gauche à droite : Com B, Com A, Com D, Com C.)

⚭(3)



⚭(4)



⚭(5)



⚭(6)



Dans cette séquence, les comédiens C et D entrent sur scène sans formuler aucune parole. A travers les différents gestes et déplacements effectués, ils font apparaître devant les yeux du public à la fois un objet et des personnages. En observant la séquence, l'entrée des deux comédiens n'est pas totalement claire sur ce qu'ils sont en train de faire : ils semblent porter quelque chose ⚭(1). Le comédien C plante ensuite dans le sol l'objet qu'il porte (⚭(2)) et le comédien D place par-dessus une sorte de boîte (⚭(3)). Finalement, ce n'est qu'ensuite, lorsque le comédien semble soulever un tissu pour se glisser dessous (⚭(4)) et regarder à travers l'objectif (⚭(5)), que l'on comprend qu'il s'agit là d'un ancien appareil photo à trépied. Dans cette séquence, sans parole, les deux comédiens font ainsi comprendre qu'ils incarnent

un photographe et son assistant. A travers la pantomime et l'expressivité des gestes, ils font apparaître sur scène un objet de façon claire et précise. La réplique de la comédienne B au tour 4 signifiant que le personnage ne souhaite pas se faire photographier, montre que la proposition de jeu et que l'appareil photo est bien apparu dans l'espace perceptif. En effet, les objets créés deviennent des éléments indexicaux avec lesquels les comédiens doivent jouer et sur lesquels ils vont s'appuyer pour développer l'intrigue.

Par ailleurs, la pantomime n'est pas seulement une ressource permettant de créer indexicalement un nouvel élément. Le corps, les gestes et les mimes permettent aussi d'apporter des informations supplémentaires à des éléments introduits au préalable. La pantomime vient, dans ce cadre, matérialiser de façon plus spécifique l'objet à l'imaginaire déjà présent virtuellement sur scène. Les deux séquences suivantes interviennent au cours d'une même improvisation lors d'un match entre *HeroCorps* et *la Lily*. Au cours de cette improvisation les deux comédiens jouent deux espions loufoques ayant pour objectif de trouver un microfilm. Après avoir marché sur un pont, l'un des personnages évoque la nécessité d'atteindre un coffre situé virtuellement à l'autre extrémité de la scène.

Séquence partie 1 – extrait Match HeroCorps vs Lily⁴⁰⁶ – 2min37 à 2min48

- | | |
|------------|--|
| 1. Com A : | vois-tu [le coffre là-bas/
[(il pointe l'extrémité droite de la scène $\varpi(1)$) |
| 2. Com B : | oh oui je vois ça qu'il y a un coffre |
| 3. Com A : | il faut que tu l'atteignes d'un seul bond |

$\varpi(1)$



Le coffre est établi indexicalement à travers un geste de pointage (T.1 $\varpi(1)$) accompagné de la dénomination de l'objet « le coffre là-bas ». La deixis à l'imaginaire est ici employée afin de placer dans l'espace dramatique l'objet en question. Le coffre n'est cependant à ce stade pas spécifié ; il peut tout autant s'agir d'un coffre en bois nécessitant une clé, un coffre à chiffres ou à empreintes digitales. En d'autres termes, la nature du coffre reste relativement indéterminé. Après plusieurs péripéties, les

⁴⁰⁶Voir captation vidéo de 2min 37 à 2min 48 : <https://www.youtube.com/watch?v=MvjKPajcZ7E>

deux protagonistes vont s'en approcher et le manipuler, précisant ainsi la nature de celui-ci.

Séquence partie 2 – extrait du Match HeroCorps vs Lily⁴⁰⁷

- | | |
|-----------------|---|
| 1. Com A et B : | (ils se rapprochent tous les deux du coffre et s'accroupissent) |
| 2. Com B : | (fait mine de mettre un casque sur sa tête) |
| 3. Com A : | [tututtutut
[(fait un geste de taper un code $\varpi(1)$) |
| 4. Com B : | (geste de tourner quelque chose $\varpi(2)$) |

$\varpi(1)$



$\varpi(2)$



La pantomime vient dans ce cadre, spécifier la nature du coffre placé indexicalement dans l'espace dramatique lors de la séquence précédente. Les deux comédiens se sont déplacés à l'endroit pointé par le comédien A. En faisant mine de taper un code et en accompagnant le geste de bruitages caractéristiques, la nature du coffre se précise comme étant un coffre moderne avec un code numérique $\varpi(2)$. Les actions effectuées par les comédiens matérialisent ainsi une image corporelle plus précise de l'objet en question. Dans ce cadre, la précision et la qualité des gestes sont primordiales afin de rendre concret et perceptible l'objet imaginaire. On retrouve ici la dynamique présentée dans la partie précédente qui consiste à créer d'abord un objet dans l'espace dramatique avant de prendre appui sur ce dernier pour poursuivre la scène, et spécifier l'objet en question dans le même temps.

3. Personnages et Relations

a) Faire émerger des personnages – un jeu de catégorisation *in situ*

Dans le chapitre précédent, nous avons souligné que le triptyque conceptuel développé par Jan Mukarovsky : personnage ; comédien ; figure du comédien se développait d'une façon spécifique du fait de la nature immédiate et spontanée de la scène théâtrale improvisée, la figure du comédien se développant dans le même temps que le personnage. Cependant, cette perspective ne doit pas nous détourner du fait qu'il existe, comme dans le théâtre à texte, un jeu de construction des personnages à

⁴⁰⁷ Voir captation vidéo de 4min 47 à 4min 55 : <https://www.youtube.com/watch?v=MvjKPaicZ7E>

travers les figures qui se déplacent sur scène. En effet, il n'en reste pas moins que le comédien improvisateur sur scène se pare de masques sur lesquels il s'appuie pour construire un personnage et l'animer. N'usant ni de décor ni de costume, l'improvisateur doit faire appel à des ressources verbales et/ou physiologiques afin que ce masque soit suffisamment explicite, pour « *lui donner corps* »⁴⁰⁸. Cette strate corporelle est prééminente en improvisation. Comme nous l'expliquait l'un des improvisateurs interrogés : « *Quand on rentre sur scène, on rentre avec un corps il faut l'assumer, si un personnage est modifié, il faut qu'il soit modifié par l'histoire sinon c'est un abandon du comédien.* »⁴⁰⁹ Le comédien se doit ainsi d'être pleinement en corps avec le personnage qui se dévoile. L'improvisation étant soumise à l'injonction de l'éphémère et du rebond, « *il faut savoir très rapidement ce que ça te fait* » en tant que personnage. Ainsi la découverte du personnage n'est pas seulement un mouvement textuel permettant de comprendre ce qui est en train de se passer, mais relève aussi d'une pulsion organique touchant le comédien. La découverte du personnage demande à l'acteur de percevoir ses propres possibilités d'action et l'environnement en intégrant métaphoriquement le corps d'un autre. Le dédoublement est une transformation subjective du sujet dans la mesure où incarner un personnage, c'est accepter de vivre une expérience profonde et esthétique amenant les cadres perceptifs individuels à être altérés. Cette construction du personnage implique de mettre en jeu différents éléments : âge, fonction, statut social, caractère, émotion etc. qui viendront cristalliser l'entité se présentant sur scène.

En ce sens, le comédien use d'éléments reconnaissables et partagés par une communauté lui permettant de faire émerger un ou des personnages. Il incarne des catégories signifiantes. Par exemple, si le personnage envisagé est un homme âgé, il sera nécessaire de faire comprendre au public le masque « *vieux monsieur* » dont le comédien se pare. Cet élan métamorphique n'émerge pas de nulle part dans la mesure où les personnages se caractérisent toujours par des éléments stéréotypés s'inspirant du monde social. Les traits saillants du personnage, son rôle, son nom, sa fonction, son corps, deviennent des repères sur lesquels le sens des actions va pouvoir rebondir. Autrement dit, en montant sur scène pour improviser, le comédien accepte qu'il va découvrir dans le temps de l'action son masque de personnage, en jouant avec les représentations symboliques et sociales qui lui sont associées. L'improvisateur flâne constamment à travers les images collectives et son propre vécu afin de créer des personnages cohérents, ayant du sens pour lui-même, ses partenaires et le public. Comme le témoignait l'une des comédiennes interrogées : « *Par exemple, je veux jouer une cheffe d'entreprise, c'est l'image que j'ai d'une cheffe d'entreprise qui va me permettre d'incarner ce rôle sur scène.* »⁴¹⁰ En s'appuyant sur une culture ambiante, le visage du personnage devient un rebond de la signification, un prisme

⁴⁰⁸ Entretien avec Julie Bruni Tajan.

⁴⁰⁹ Entretien avec Alban Valembois.

⁴¹⁰ Entretien avec Julie Bruni Tajan.

d'interprétation qui s'indexe sur les conventions partagées entre l'improvisateur, les spectateurs et ses partenaires sur scène. Le personnage animé s'intègre dès lors dans des catégories collectivement partagées qui permettent, d'une part de se repérer et d'autre part de tisser un réseau relationnel entre les personnages/comédiens sur scène.

Cette enquête identitaire à laquelle assiste le public en direct relève d'un jeu de catégorisation. En s'accordant sur une perception du monde social, les comédiens s'engagent dans la création d'un espace référentiel commun. Dans cette logique, les participants d'une interaction ont la nécessité de faire converger leurs catégorisations respectives afin de s'entendre sur un espace interactionnel commun et compréhensible par tous. Comme l'évoque le linguiste Gilles Fauconnier, les interactions relèvent d'une « construction mentale permanente, relativement abstraite, d'espaces, d'éléments de rôles et de relations à l'intérieur de ces espaces, de correspondance entre eux et de stratégies pour les construire à partir d'indices tantôt grammaticaux et tantôt pragmatiques »⁴¹¹. Ainsi, loin d'être une activité propre à la scène théâtrale, la catégorisation, comme le relèvent les travaux d'analyse conversationnelle, est en réalité une activité triviale prenant racine dans toutes conversations ordinaires. Ces catégories se construisent au cours de l'activité conversationnelle et représentent, comme le souligne Harvey Sacks, une machine centrale de l'organisation sociale. Elles ne sont pas nécessairement nommées explicitement et agissent de façon diffuse, permettant de savoir, dans une conversation, à quel interlocuteur on s'adresse et dans quelle relation s'inscrit la discussion en cours. Elles sont liées au mode de connaissance pratique des participants et présupposent l'idée d'un savoir de sens commun relatif à un contexte social spécifique qui se dévoile dans et par les activités pratiques ordinaires. Le processus de catégorisation est donc une action indexicale et située qui permet la production et l'interprétation des séquences d'actions. Les catégories utilisées prennent sens dans un contexte, mais dans le même temps, participent à donner sens à une situation dans laquelle elles sont énoncées. Personnages et catégorisation fonctionnent en tandem et représentent un maillage primordial pour la construction d'un ordre interactionnel signifiant. Afin de comprendre la façon dont des personnages émergent au cours d'une improvisation théâtrale, on se propose ici d'analyser la mise en place de ce jeu de catégorisation.

⁴¹¹ Francis Gandon, « Gilles Fauconnier Espaces mentaux », *Communication et langages*, 1986, no. 67, p. 124.

b) Modalisation des personnages dans le cadre d'une scène improvisée : auto et hétéro-initiation

L'observation des différentes séquences scéniques sélectionnées nous a permis de constater que la construction du personnage, qui émerge dans le temps même de la scène, relève principalement de deux dynamiques complémentaires : soit les éléments composant le personnage sont auto-initiés, soit ils sont hétéro-initiés par les partenaires de jeu. L'auto-initiation et l'hétéro-initiation permettent ainsi de communiquer des informations sur les différents personnages présents sur scène. Ces informations viennent combler le retard de savoirs dont nous parlions dans le chapitre précédent et permettent de construire les figures scéniques dans le temps même de l'action dramatique. Nous parlons toujours d'initiation, car aucun élément scénique n'est adopté pleinement sans l'accord implicite des autres comédiens, « *c'est toujours l'autre qui construit ton personnage* »⁴¹² comme nous le précisait l'un des comédiens interrogés.

L'auto-initiation

La dynamique d'auto-initiation implique que les éléments caractérisant le personnage sont initiés par la figure scénique correspondante. L'acteur est alors responsable des informations données sur son personnage. Cette dynamique peut autant faire référence aux attitudes et postures prises par le comédien qu'aux énoncés décrivant explicitement son personnage. La séquence suivante est extraite d'un spectacle de la *Page Blanche*. Préalablement, la comédienne B s'est assise sur une chaise en imitant le fait de manger du pop-corn. Le comédien A rentre sur scène et s'installe sur l'une des chaises vides, il tente alors de s'adresser au personnage B qui fait semblant de ne pas le remarquer. Le personnage A persiste et relance la conversation :

Séquence – extrait du spectacle de la *Page Blanche* au festival *Impro en Sein* 2019⁴¹³

- | | |
|------------|--|
| 1. Com A : | (se tourne vers Com B) hey pchit (.) j'te reconnais/ |
| 2. Com B : | (l'air gêné) (1.0) ah bah oui [euh t'es:: euh (1.0)
[(elle regarde Com A dans les yeux) |
| 3. Com A : | jérôme j'suis jérôme (1.0) [toi t'es magalie (.) première ES
[(pointant Com B) |
| 4. Com B : | ah ouais euh |

⁴¹² Entretien avec Aymeric Desjardin.

⁴¹³ Voir captation vidéo de 11min 37 à 11min 45 : <https://www.youtube.com/watch?v=h8lmrYvtVrE&t=826s>

Au tour 3 de cette séquence, le comédien A énonce lui-même le prénom de son personnage « Jérôme j'suis Jérôme » (T.3), révélant une information au public et à sa partenaire de jeu sur son propre personnage. L'information est alors ici auto-initiée puisque le comédien A communique une information sur le personnage qu'il est en train d'incarner. Remarquons que dans cet exemple, l'auto-initiation est marquée par la parole. Cependant, cette dynamique d'auto-initiation peut aussi se manifester à travers la posture ou les gestes venant potentiellement informer et caractériser la nature du personnage (son âge, son statut social etc.).

L'hétéro-initiation

Dans cette même séquence, le comédien A donne également des indications, des indices de cadrage sur le personnage incarné par la comédienne B. Il la nomme et la présente comme étant une lycéenne « toi t'es Magalie (.) première ES » (T.3). Dans ce cadre, la proposition de jeu est hétéro-initiée dans la mesure où le comédien sur scène introduit des éléments de description d'un personnage autre que le sien. Le personnage incarné par la comédienne B se dévoile ainsi à travers les paroles du personnage A. Afin d'illustrer cette dynamique, on se propose d'observer une autre séquence extraite d'une improvisation au cours de laquelle le personnage incarné par la comédienne A va énoncer en scène la description de son amant.

Séquence – extrait du Match d'improvisation Lili vs Herocorps

1. Com A :	c'est un c'est euh (.) c'est un [vieux monsieur euh un genre de pygmalion [(elle mime une longue barbe)
2. Com B :	ben très bien il s'occupera de toi/
3. Com A :	il est professeur de philosophie à l'université c'est pour ça que je pensais que tu le prendrais bien

Le personnage joué par la comédienne A décrit son amant comme étant « un vieux monsieur », possédant une longue barbe, « professeur de philosophie à l'université » (T.3). Dans ce cadre, la comédienne A initie des informations sur un personnage autre que le sien. La composition du personnage est ainsi hétéro-initiée. Ces éléments descriptifs seront déterminants lorsque le comédien D entrera en scène quelques minutes plus tard pour incarner l'amant du personnage A. Il précisera d'ailleurs « je suis professeur de philosophie », reprenant les informations initiées par la comédienne A.

c) Dispositif catégoriel et tissage relationnel

Lors d'une improvisation, il ne s'agit pas seulement de savoir qui on incarne, il est aussi nécessaire de « clarifier la relation »⁴¹⁴, de tisser un réseau relationnel entre les personnages ; « qui on est et quel est le lien ? »⁴¹⁵. La relation est primordiale, elle est peut-être ce qui est « le plus important »⁴¹⁶ nous disait même l'un des comédiens interrogés. Les acteurs ont ainsi la responsabilité de définir non seulement leur personnage, mais aussi la nature des relations qui lient les différents protagonistes de l'intrigue. L'exercice de catégorisation est pris dans un double rapport, un rapport interne à son propre personnage (qui je suis ?) et un rapport externe à son partenaire (qui sommes-nous l'un pour l'autre ? dans quelle relation sommes-nous engagés ?). Or, une improvisation est toujours en quelque sorte une ouverture par le milieu, dans la mesure où chaque scène est censée présenter une partie de la vie de tel ou tel personnage : « sur une impro de 5 min c'est comme si on choisissait de montrer ces 5 min là de la vie des personnages »⁴¹⁷. En ce sens, les personnages que l'on découvre sont censés avoir une histoire propre qui dépasse le cadre de ce qui est montré. Autrement dit, ils ont un vécu, un passé et entretiennent généralement déjà une relation au moment où démarre l'action scénique. Au cours de l'échange qui s'engage, il s'agit donc rapidement de saisir ce qui lie les deux personnages. Il s'opère donc un exercice de catégorisation dans la mesure où les tours de parole ne sont pas seulement attribués à des locuteurs mais sont rapportés à des énonciateurs catégorisés.

Cette dynamique a notamment été soulignée par le sociolinguiste Harvey Sacks qui a largement étudié la façon dont l'exercice de catégorisation relève d'une activité triviale de toutes conversations ordinaires. Selon lui, l'enjeu des *dispositifs de catégorisation* (« membership categorization devices ») implique une articulation de collections de catégories. Par exemple, « famille » comporte à la fois les catégories « parent » et « enfant ». Il existe des catégories d'appartenance appariées par couple, telles que enfant/parent, ami(e)/ami(e) ou encore médecin/patient. En situation, les acteurs sélectionnent ainsi des dispositifs de catégorisation en adéquation avec le contexte, qui mettent en jeu un ensemble de conventions, de droits et de devoirs propres aux dispositifs catégoriels engagés par les membres de l'interaction. Harvey Sacks insiste sur la nécessité de saisir ce jeu catégoriel comme une activité située permettant de rendre disponibles certaines actions afin de traiter justement une situation sociale. La scène théâtrale improvisée ne fait pas exception. En incarnant des personnages, afin de savoir qui ils sont l'un pour l'autre dans le cadre dramatique, les improvisateurs vont s'appuyer sur des dispositifs catégoriels. On se propose ici de revenir sur la séquence du professeur et du télescope, présentée

⁴¹⁴Entretien Aymeric Desjardin.

⁴¹⁵*Ibid.*

⁴¹⁶*Ibid.*

⁴¹⁷Entretien Julie Bruni Tajan.

précédemment. Pour rappel cette séquence intervient au tout début d'une nouvelle improvisation. La comédienne A entre la première suivie immédiatement par le comédien B.

Séquence – extrait de *La mémoire des choses*⁴¹⁸

1. Com A :	(<i>entrant sur scène le dos courbé en zozotant</i>) professeur professeur
2. Com B :	(<i>il entre en scène bras croisés en souriant</i>) oui cindy/
3. Com A :	et bien euh z'ai vu [que vous zaviez sorti le microscope [(<i>elle pointe en haut à gauche</i>) $\square(1)$
4. Com B :	le microscope oui/ (1.0)
5. Com A :	enfin [ze veux dire le euh::= [(<i>pointant en haut à gauche</i>)
6. Com B :	=tu es mignonne (<i>en souriant</i>) [(1.0) tu es la meilleure stagiaire de troisième que j'ai jamais eu [(<i>rire du public</i>)
7. Com B :	(<i>se tournant vers le coin gauche de la scène</i>) regarde [tchictchictchic (.) ça [s'appelle un télescope [(<i>il fait mine de tourner une manivelle</i>) [(<i>pointant le coin gauche</i>) $\square(2)$
8. Com B :	voilà c'est cha/ (<i>souriant</i>)

$\square(1)$



$\square(2)$



Dans cette séquence, la comédienne A entre en scène en auto-initiant des informations sur son personnage (dos voûté et en zozotant) et en hétéro-initiant des informations sur le personnage B : « professeur professeur » (T.1). En catégorisant ainsi le personnage B, la comédienne A introduit explicitement une relation catégorisée entre les deux locuteurs. Le dispositif catégoriel n'est cependant pas encore clairement défini et identifiable au tour 1 (s'agit-il de deux collègues de travail ? du professeur et de son assistante ? du professeur et de son élève ?). Bien qu'initié, le dispositif catégoriel reste à ce stade relativement ouvert. Les erreurs du personnage A laissent pour autant entendre une

⁴¹⁸Voir captation vidéo de 15min 15 à 15min 48 : https://www.youtube.com/watch?v=kGVCEWvzu_4

certaine incompetence, faisant penser dès le début de la saynète que les deux personnages sont liés par une relation professeur-élève. Ce dispositif relationnel est ensuite confirmé explicitement par le comédien B au tour 6 : « tu es mignonne (*en souriant*) [(1.0) tu es la meilleure stagiaire de troisième que j'ai jamais eu ». En hétéro-initiant, dans le courant de la scène, des informations sur le personnage A, le comédien B clarifie dans le même temps la relation qui unit les deux personnages, cristallisant ainsi le dispositif catégoriel en jeu. Ce tissage relationnel sera d'ailleurs au cœur de la scène et deviendra un ressort dramatique qui impulsera le développement de l'intrigue.

Dans le cadre d'une improvisation théâtrale, on repère ainsi la mise en place de paires relationnelles standardisées permettant aux comédiens de situer rapidement leurs personnages les uns par rapport aux autres et de se positionner de manière catégorielle. Le processus de catégorisation doit s'entendre comme une ressource utilisée pour permettre aux énoncés de prendre sens en contexte et permettre aux participants de savoir à quoi ils jouent et par quel dispositif catégoriel ils sont liés. Comme l'exprime Jean Widmer : « Les catégorisations de l'énonciation permettent de concevoir les relations entre un énonciateur (manifesté de telle ou telle manière dans le langage au cours des tours de parole), un destinataire (spécifié par le langage et parfois contraint par l'action du tour de parole), le monde énoncé ainsi que ses liens avec le monde énonçant. »⁴¹⁹ Observables explicitement dans les séquences conversationnelles, les dispositifs catégoriels sont activés au cours de la scène. Ils indiquent la mise en place d'un tissage relationnel qui unit les personnages. Ces relations sont souvent des enjeux importants et peuvent être remises en cause, bouleversées ou sujettes à controverse au cours de l'improvisation. L'élaboration, dans le cours d'action scénique, d'une relation entre les personnages relève d'une création indexicale dans la mesure où elle communique une information nouvelle au cadre dramatique en cours. Une fois définis, ces dispositifs jouent un rôle fondamental dans l'orientation et l'interprétation des séquences d'action.

Cependant, la mise en place d'une paire relationnelle n'implique pas nécessairement la formulation explicite de cette dernière. Les catégories ne sont généralement pas nommées et apparaissent de manière diffuse. Elles sont liées au mode de connaissance pratique des participants. Par conséquent, selon la maxime du spectateur introduite par Harvey Sacks, si l'on observe une personne en train de réaliser une activité et que celle-ci est associée à une catégorie, l'on va immédiatement percevoir la personne accomplissant l'activité comme occupant cette catégorie. Il s'agit d'une règle de pertinence qui permet non seulement aux spectateurs et spectatrices d'un spectacle d'improvisation de saisir les relations entre les personnages sans que celles-ci soient formulées clairement mais elle permet aussi

⁴¹⁹Jean Widmer, « Catégorisations, tours de parole et sociologie », dans *L'ethnométhodologie*, La Découverte « Recherches », 2001 p. 223.

aux comédiens et comédiennes d'enclencher des dispositifs catégoriels entre personnages sur scène sans énonciation formelle. La séquence suivante, par exemple, intervient au début d'une nouvelle improvisation lors du spectacle de *la Page Blanche* au festival *Impro en Seine* évoqué précédemment.

Séquence – extrait de *La Page Blanche* au festival *Impro en Seine* en 2019⁴²⁰

	(Com A est assis sur une chaise ☐(1))	
	(Com B entre sur scène, fait mine de tenir quelque chose dans son dos et dans sa main ☐(2))	
1. Com B :	(regarde sa main droite, tourne la tête cherchant quelque chose) hum excusez-moi ben euh c'est ma place [apparemment euh (.) j'suis place cinquante-six euh [(regarde sa main gauche)	
2. Com A :	(.) c'est moi aussi	
3. Com B :	ah bah non ça c'est pas possible non parce que euh [c'est moi regardez c'est marqué [(lui montre sa main ☐(3))	
4. Com A :	(.) c'est pas ma place (.) ma [place elle est là-bas [mais euh [(pointe vers sa droite)	
5. Com B :	[ah oui et est-ce [que du coup vous pouvez [euh [(pointe vers sa droite)	
6. Com A :	[non (.) non non je la sens pas honnête cette place :: je préfère m'asseoir ici si ça vous dérange pas	

☐(1)



☐(2)



☐(3)



(de gauche à droite : Com B, Com A)

Dans cet extrait, sans formulation explicite, on perçoit rapidement la nature de la relation entre les deux personnages. L'intonation, les gestes (☐(2) ; ☐(3)) ainsi que le vocabulaire thématique employé (« ma place ») ne laissent aucun doute sur le fait qu'il s'agit de deux inconnus se rencontrant dans un train. Le dispositif catégoriel est ici extrêmement explicite sans être nécessairement verbalisé. C'est au contraire la situation déployée à travers les différentes ressources multimodales qui permet ici de comprendre et de saisir que les deux personnages ne se connaissent pas et se rencontrent a priori pour la première fois

⁴²⁰Voir captation vidéo de 30min à 30min 06 : <https://www.youtube.com/watch?v=h8lmrYytVrE&t=609s>

dans ce train. Dans ce cadre, le jeu scénique multimodal impliquant gestes, paroles et pantomimes, permet rapidement au public et aux comédiens de se catégoriser comme étant deux passagers d'un train ne se connaissant pas. Les deux comédiens jouent d'ailleurs spécifiquement sur une situation bien connue où l'un des passagers s'est assis à la place d'un autre, donnant régulièrement lieu à des échanges étranges et comiques. Dans le cadre de cette saynète, on observe que le dispositif catégoriel est détourné par le comédien A afin de créer un effet de décalage comique. Ce genre de situation implique en effet normalement, que le passager s'étant trompé de place, présente ses excuses et rejoigne le siège qui lui était attribué. Dans cette scène, le personnage A, reconnaissant parfaitement son erreur : « c'est pas ma place (.) ma [place elle est là-bas » (T.4), ne se déplace pourtant pas. Il affirme au contraire son envie de rester à la place du personnage B : « je la sens pas honnête cette place:: je préfère m'asseoir ici si ça vous dérange pas » (T.6). Le comédien A détourne ainsi les conventions généralement associées à ce type de situation pour apporter un effet comique.

d) Personnages et Status

En dernier lieu, il est important de noter que la relation entre personnages ne se joue pas seulement au niveau de la catégorisation sociale. En tant que processus dramatique, la scène d'improvisation nécessite généralement de saisir les tensions entre les personnages, de les définir pour ensuite mieux les déséquilibrer et en faire des moteurs de l'action dramatique. Cette perspective est notamment enseignée à la suite du travail de Keith Johnstone⁴²¹ autour de la notion de *status*. Comme l'exprime ce dernier, en s'exerçant à improviser « nous avons compris que toute inflexion de la voix et tout mouvement impliquent un status, et qu'aucune action n'est due au hasard, c'est-à-dire n'est véritablement “sans motivation” »⁴²². Le terme de *status* employé dans ce cadre se détache du terme de « statut social », un personnage pouvant avoir un statut social haut mais un status scénique bas dans la relation aux autres personnages. Le status doit être dès lors, saisi comme relevant des enjeux de pouvoir, de domination et de soumission qui s'instaurent entre les personnages (et par ailleurs aussi dans la vie réelle). Pour illustrer cette dynamique, Keith Johnstone, livre dans un de ces ouvrages une anecdote relevée durant un atelier qu'il menait :

« Je demande à un étudiant de baisser son status pendant une scène. Il entre et demande :

A : Qu'est-ce que tu lis ?

B : Guerre et paix.

⁴²¹Voir Chapitre 1.

⁴²²K. Johnstone, *Impro, op. cit.*, p. 48.

A : Ah ! C'est mon livre préféré !

La classe éclate de rire et A s'arrête surpris. Je lui avais demandé de baisser son status pendant la scène, et il ne voit pas ce qui cloche. Je lui demande de recommencer et je suggère un autre dialogue.

A : Qu'est-ce que tu lis ?

B : Guerre et paix.

A : J'ai toujours voulu le lire.

A sent maintenant la différence et réalise qu'il revendiquait au départ une « supériorité culturelle », en suggérant qu'il avait déjà lu cette immense œuvre de nombreuses fois. S'il avait compris cela, il aurait pu corriger l'erreur.

A : Ah ! C'est mon livre préféré !

B : vraiment ?

C : Oh oui. Bien sûr, je ne regarde que les images ...

Assez vite, nous avons aussi découvert qu'il n'existe aucun moyen d'être neutre. Un « bonjour » peut être perçu comme condescendant par un directeur, ou bien il peut être vécu comme une flatterie par un employé de banque. Les messages sont modifiés par ceux qui les reçoivent. »⁴²³

Dans cet exemple, Keith Jonhstone illustre la façon dont la relation s'agence, non seulement à travers le dispositif catégoriel mais aussi à travers le rapport de force qui s'établit entre les deux personnages. Ce jeu de *status* émerge à travers les ressources multimodales employées par les comédiens et comédiennes ; la parole, les gestes et les corps vont être vecteurs de ce jeu de status. En définissant les status en cours, les comédiens et comédiennes vont pouvoir jouer sur cette situation initiale en faisant bouger les lignes de la relation, ce que Keith Jonhstone appelle « transaction de status »⁴²⁴, un personnage avec un status haut pouvant au fur et à mesure de la scène tomber de son piédestal. Une large gamme de relations de status est envisageable, deux personnages au status très haut, deux au status très bas, un personnage au statut haut et l'autre au statut bas (et ce avec plus ou moins de degrés) etc. Pour illustrer ce phénomène, revenons sur la dernière séquence analysée.

Séquence – extrait de *La Page Blanche* au festival *Impro en Seine* en 2019⁴²⁵

(Com A est assis sur une chaise □(1))

(Com B entre sur scène, fait mine de tenir quelque chose dans son dos et dans sa main □(2))

1. Com B : (regarde sa main droite, tourne la tête cherchant quelque chose) hum excusez-moi ben euh c'est ma place [apparemment euh (.) j'suis place cinquante-six euh

[(regarde sa main gauche)

⁴²³Keith Jonhstone, *Impro*, op. cit. p. 53.

⁴²⁴Keith Jonhstone, *Impro*, op.cit., p. 54

⁴²⁵Voir captation vidéo de 30min à 30min06 : <https://www.youtube.com/watch?v=h8lmrYytVrE&t=609s>

2. Com A : (.) c'est moi aussi
3. Com B : ah bah non ça c'est pas possible non parce que euh [c'est moi regardez c'est marqué
[(*lui montre sa main* □(3))
4. Com A : (.) c'est pas ma place (.) ma [place elle est là-bas [mais euh
[(*pointe vers sa droite*)
5. Com B : [ah oui et est-ce [que du coup vous pouvez [euh
[(*pointe vers sa droite*)
6. Com A : [non (.)
non non je la sens pas honnête cette place :: je préfère m'asseoir ici si ça vous dérange pas

□(1)



□(2)



□(3)



(de gauche à droite : Com B, Com A)

Dès le premier tour de parole, le personnage B avoue de façon explicite qu'il est assis sur le siège réservé par le personnage A : « (.) c'est pas ma place (.) ma [place elle est là-bas » (T. 4). Cette situation sociale inconfortable place nécessairement le personnage A dans un status bas dans la mesure il se trouve coincé par le personnage B qui n'accepte pas de bouger tout en reconnaissant son erreur de placement. Ce jeu de status est accentué par les postures et la façon de parler des deux personnages. Là où le personnage A semble être gêné par cette situation comme le montrent ses hésitations dès l'entrée en contact avec l'autre personnage : « hum excusez-moi ben euh c'est ma place [apparemment euh (.) j'suis place cinquante-six euh » (T.1), au contraire, le personnage B, bien ancré sur son siège semble très détendu et ne semble aucunement gêné. Plutôt que de s'excuser du mal-entendu, il assume au contraire son choix : « non (.) non non je la sens pas honnête cette place:: je préfère m'asseoir ici si ça vous dérange pas » (T. 6) confirmant le status haut établi. Dans ce cadre, on saisit bien en quoi le status se détache du statut social. Dans cette scène, aucun indice n'est donné quant aux statuts sociaux de deux personnages. Pour autant, il se définit et se dégage explicitement un rapport de force particulier impliquant un rapport dissymétrique entre les deux personnages. Dès le début de l'improvisation se tisse ainsi, non seulement un jeu de catégorisation, mais aussi un jeu de status laissant entrevoir un personnage au status haut et un autre au status bas.

4. L'enjeu ou les enjeux comme moteur de l'action dramatique

a) Définition de la notion d'enjeu

Au cours d'une scène improvisée, les comédiens et comédiennes doivent rapidement « repérer l'enjeu de cette histoire et qu'il n'y en est pas quinze mille »⁴²⁶. L'enjeu représente l'orientation globale de l'intrigue qui se construit mutuellement et crée la dynamique d'une improvisation. « On a décidé de la même chose ensemble donc allons-y là-dessus. »⁴²⁷ Il s'agit souvent d'un élément significatif qui suscite une résolution ou un dénouement ; il peut tout autant être question d'un défi, d'un pari, d'une rupture, d'une révélation ou encore d'une compétition : « Pour moi ce n'est pas que l'enjeu doit être extraordinaire mais il doit appuyer au bon endroit pour qu'une situation banale soit d'un seul coup dramatiquement intéressant, dans le sens de la progression de l'histoire. [...] Les enjeux sont importants pour mettre une tension dramatique. S'il n'y a pas de tension, il n'y a pas de scène au théâtre. (...) Il faut qu'il y ait une tension, quelque chose qui se joue. »⁴²⁸ Une scène d'improvisation est en ce sens, une situation qui, une fois nouée, engage dans l'avenir certains dénouements. L'introduction d'un enjeu, dans le cas où il est ratifié par l'ensemble des comédiens, est une motivation qui fait avancer l'histoire, ou du moins une mise en direction, une cristallisation des éléments introduits préalablement (figures, relations, décors) vers quelque chose à résoudre. On dira de l'enjeu qu'il se définit comme un projet dramatique et interactionnel pour les improvisateurs et improvisatrices en train de jouer. Il ouvre une ou des séquences d'action qui amènent une réorganisation potentielle des figures scéniques, du décor, de la situation initialement posée. L'enjeu représente le topique général, il est ce vers quoi la scène dramatique s'élance, permettant à la machine dramatique de ne pas se gripper. « Les enjeux font que, d'une part le public on le tient, et d'autre part, ce qui pour moi est encore plus important passe avant le plan du public, c'est le comédien lui-même s'investit dans l'histoire. Sinon avant ça, je pense qu'on peut avoir du mal à défendre quelque chose. C'est un moteur pour moi. On peut même ne pas donner les enjeux. » témoignait Aurelia Hascoat, improvisatrice et comédienne professionnelle. L'enjeu est aussi ce qui permet de capter l'attention du public et de le tenir en haleine. Il représente « ce switch qui nous fait comprendre qu'on est en train de vivre quelque chose d'exceptionnel »⁴²⁹. Afin de saisir cette notion, on se propose de revenir sur l'une des séquences analysées extraite d'un match d'improvisation entre *la Lily* et *Herocorps*, intervenant au début d'une improvisation ayant pour thème : *cascade ou question*.

⁴²⁶Entretien avec Julie Bruni Tajan.

⁴²⁷*Ibid.*

⁴²⁸Entretien avec Aurelia Hascoat.

⁴²⁹Entretien avec Aymeric Desjardin.

- | | |
|------------|--|
| 1. Com A : | je pense que tu le peux à <u>ta</u> manière à <u>ta</u> façon avec <u>tes</u> capacités/ |
| 2. Com B : | avec[mon propre corps/
[(il se pointe lui-même du doigt) |
| 3. Com A : | (1.0) l'a::venir le dira (1.0) il faut que tu récupères le microfilm |
| 4. Com B : | je le sais ça mais pourquoi le faire en faisant des galipettes/ |
| 5. Com A : | parce que si tu ne le fais pas de galipettes le micro- [(.) film se détruira
[(il effectue une roulade arrière) |

Dans cet extrait, un enjeu apparaît de façon claire aux tours 3 et 5. Il est verbalisé explicitement par le personnage A qui rappelle au personnage B la mission qui est la sienne : « il faut que tu récupères le microfilm » (T.3). L'enjeu ainsi lancé est accepté par le personnage B au tour suivant puis précisé par le comédien A au tour 5 expliquant à l'autre personnage la nécessité d'effectuer des « galipettes » afin de ne pas détruire le microfilm. Dans ce cas, la récupération du « microfilm » se cristallise comme l'enjeu principal de la saynète. Il deviendra dans la suite de l'improvisation le fil conducteur de l'intrigue devenant, de ce fait, le macro-thème et l'objectif principal de la saynète. L'enjeu unit ainsi les deux personnages autour de cet objectif et l'ensemble des actions effectuées par la suite auront ce moteur de jeu comme fond. Une fois établi entre les deux comédiens, l'enjeu devient ainsi une force d'action, une motivation et une toile de fond pour les actions se déroulant au cours de la saynète.

En posant ainsi la définition de l'enjeu dans le cadre du théâtre d'improvisation, on peut largement entrevoir que ce sujet se rapproche à bien des égards d'un objet bien connu de l'analyse conversationnelle, la notion de thème⁴³¹. Domaine d'étude particulier de l'analyse conversationnelle, la thématization vise à analyser le maintien d'une orientation commune autour d'un thème. Cela suppose de s'intéresser à la fois à l'organisation générale de la conversation et à l'organisation locale des tours de parole, en structure fondamentale et dynamique. Au sein d'une conversation, le thème n'appartient pas à un seul locuteur mais à l'ensemble des personnes ratifiées dans l'interaction en cours, procédant ainsi selon une dynamique de co-énonciation et de co-participation. Par ailleurs un thème conversationnel n'est jamais fixé que temporairement et peut être soumis à des thèmes concurrents ou dérivés. S'agencant au sein d'une logique séquentielle, le *topic* est pris dans des procédures d'ouverture

⁴³⁰ Voir captation vidéo de *1min 34 à 2min00* : <https://www.youtube.com/watch?v=MvjKPajcZ7E>

⁴³¹ Remarquons (afin d'éviter toute confusion) qu'en improvisation théâtrale, le terme de « thème » est aussi utilisé afin de désigner les éléments donnés avant l'improvisation aux comédiens et comédiennes. Il peut s'agir d'un titre, d'un lieu, d'un imaginaire etc. Dans ce cadre, le terme de « thème » est considéré comme un élément extérieur à la saynète en tant que telle. Même si son influence peut être importante sur le déroulement de l'action scénique, le thème ne fixe pas d'orientation précise, il impulse des potentialités et des imaginaires. Il n'est ainsi pas quelque chose à jouer mais quelque chose sur lequel prendre appui. *De facto*, si un thème est introduit explicitement, pour autant, l'enjeu de la saynète (au sens pragmatique d'analyse conversationnelle) émerge lui dans le cours d'action.

et de fermeture et s'observe comme un accomplissement progressif et collectif⁴³². Ces observations rejoignent très clairement certaines dynamiques attachées à la notion d'enjeu dans le théâtre d'improvisation. D'une part, l'initiation d'un enjeu est de manière préférentielle repérable au sein d'un tour de parole. Si le thème entraîne un ensemble de séquences conversationnelles, l'enjeu enclenche une suite actionnelle (qui peut à la fois être repérable dans des séquences proprement linguistiques mais aussi actionnelles). L'enjeu représente ainsi un thème au statut particulier ou du moins qui prend une valeur particulière dans la mesure où il cristallise une tension au sein d'un cadre d'interaction. Il doit être ratifié implicitement ou explicitement par les différents protagonistes sur scène et va se constituer comme un macro-thème dramatique ouvrant des voies narratives. Il est donc négocié par les comédiens/personnages dans le temps de l'interaction, relevant donc d'un jeu d'écriture dramatique dans l'instant.

Pour autant, la mise en relation de ces deux notions, laisse aussi entrevoir certaines limites qu'il convient de souligner avant de nous lancer dans une analyse plus précise du phénomène qui nous intéresse ici. En effet, en utilisant les outils de l'analyse conversationnelle, à savoir les prises de données et les transcriptions multimodales, il apparaît que le repérage explicite des enjeux au cours des scènes n'est pas toujours aussi net que l'exemple proposé ci-dessus. Un souci réside souvent dans la variabilité de la lisibilité de ou des enjeux. En effet, s'il est régulièrement verbalisé explicitement, il est parfois bien plus diffus et moins repérable tout en étant cependant parfaitement compréhensible (notamment lorsqu'il s'agit d'enjeu relatif à la relation entre les personnages ou propre à un personnage). En d'autres termes, si l'enjeu est explicite lorsque l'on assiste à la performance scénique, il l'est parfois bien moins lorsqu'on prend pour médium la transcription de la séquence en question. Par ailleurs, s'il arrive que l'enjeu se profile comme un thème au sein de l'interaction scénique, cela n'est pas nécessairement le cas. Ce sont avant tout, le ou les thèmes avec leurs enchaînements conversationnels propres (transitions, introductions et clôtures) qui servent à cristalliser un enjeu qui se situe au-delà du contenu sémantique de la parole ; en quelque sorte l'enjeu se construit entre les mailles du langage pour s'ancrer ensuite comme un pivot pour les actions qui suivent. La notion d'enjeu qui nous intéresse se place donc au-delà de la question linguistique à proprement parler. Alors que le thème en analyse conversationnelle s'apparente à comprendre *ce dont on parle*, la notion d'enjeu qui nous intéresse se situe à un autre niveau, à savoir à *quoi l'on joue quand on parle*. Dans ce cadre, tout élan thématique s'inaugurant entre les personnages sur scène a avant tout pour objectif de nourrir l'enjeu dramatique qui s'est cristallisé. On ne parle pas pour parler, on discute sur scène pour donner à voir une histoire qui en vaille la peine, trouver un projet interactionnel et dramatique que les différents personnages, actions et dialogues vont

⁴³² Voir : Michel De Fornel, *Le sens de la conversation. Éléments de pragmatique cognitive* (manuscrit inédit), 2001.

nourrir et résoudre. Après avoir défini et circonscrit le phénomène que nous souhaitons analyser, il s'agit désormais d'analyser le processus tel qu'il s'inaugure au cours d'une scène d'improvisation théâtrale. De quelle façon un enjeu émerge-t-il ? Existe-t-il différents types d'enjeux ?

b) Introduction, cristallisation et gestion d'un ou des enjeux dramatiques

Comme nous avons pu l'observer dans la séquence prise comme exemple, l'enjeu, c'est-à-dire la macro-motivation de la machine dramatique, émerge au cours de l'improvisation à travers les actions successives des différents comédiens et comédiennes. De la même façon que les personnages ou le décor, l'enjeu implique toujours une co-construction relevant de la logique séquentielle de l'interaction scénique. Autrement dit, les improvisateurs et improvisatrices négocient dans le temps même de l'action à quel jeu ils sont en train de jouer. De façon préférentielle, un premier enjeu est généralement introduit au cours de la scène après plusieurs tours d'action et de parole au cours desquels un pré-cadre interactionnel commence à se formaliser. Le terme de *pré-cadre* que nous employons ici, vise à décrire le moment de flottement où les relations, les personnages et le décor ne sont pas encore totalement fixés à proprement parler mais se dessinent déjà. En d'autres termes, dès les premiers tours de parole, la plate-forme s'élanche et se forme, on l'aperçoit telle une route encore entourée de brouillard. Le sens, les figures sont en quelque sorte en processus de cristallisation (nous reviendrons sur cet aspect dans la partie suivante). Les premiers tours de parole sonnent ainsi comme des pré-séquences (pour reprendre un vocabulaire conversationnaliste) à l'introduction de l'enjeu dans la mesure où personnages, relations et décors vont eux-mêmes servir de points d'appui à sa mise en place. Dans ce cadre, c'est non seulement l'enchaînement verbal qui est primordial mais aussi les enchaînements gestuels et corporels. Afin de mieux saisir ce phénomène, on se propose de revenir sur les premiers tours d'une improvisation extraite d'un match d'improvisation entre *Herocorps* et *la Lily*.

Séquence – extrait du match *Hero-corps vs Lily*⁴³³

- | | |
|------------|---|
| 1. Com A : | (elle fait mine de se passer quelque chose sur les lèvres □(1)) |
| Com B : | (il s'étire) |
| 2. Com B : | [salut/ (.) oh putain/ (.) [au nom de dieu (.) ah putain j'suis content (.) hahaha
[(en gigotant ses bras) [(se prend la tête dans les mains)
c'est aujourd'hui quoi (.) quelle heure il est/ |
| 3. Com A : | (elle prend une voix aiguë qu'elle gardera tout au long de la saynète)
[il est dix huit heures vingt-huit= |

⁴³³Voir captation vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=iNkpp603S58&t=7s>

[(*geste de pointage en haut à droite de la scène*)

4. Com B : =et bien voilà dix-huit heures vingt-huit deux minutes dans deux minutes
[(.) whoua hahaha ah j'en ai plein le cul
[(*il claqué dans ses mains*)
5. Com A : papa t'as remarqué que j'me suis maquillée/
6. Com B : écoute vas-y tu peux m'en parler pendant deux minutes après franchement (.) °rien à foutre°

⊠(1)



Au tour 5 de ce début d'improvisation, la comédienne A introduit verbalement un enjeu : « papa t'as remarqué que j'me suis maquillée/ » (T.5). En effet, cette phrase apparemment anodine dénote en réalité un important changement pour le personnage A. Elle prend ici valeur d'enjeu au sein du cadre interactionnel qui se dessine progressivement et deviendra par la suite l'un des moteurs de l'action dramatique de cette saynète. En effet, en amont du tour 5, la comédienne a introduit à travers sa gestuelle et son expression, des pistes sur son personnage. En faisant mine de se mettre du rouge à lèvres (T.1, ⊠(1)) puis en prenant une voix aigüe (T.3), elle laisse entrevoir un personnage de petite fille en train de se maquiller, statut qui sera confirmé lorsqu'elle s'adressera au personnage B en le nommant « papa » (T.5). Les éléments introduits précédemment servent ainsi de points d'appui à l'énoncé du tour 5, qui prend dès lors une valeur particulière du fait que s'instaure une relation fille/père. L'initiation de l'enjeu découle ainsi de la fixation (plus ou moins précise, plus ou moins thématifiée) de certains éléments (décors, personnages, relations etc.) qui permettent de saisir la valeur d'enjeu que va prendre un énoncé spécifique.

Par ailleurs, il arrive aussi que l'introduction d'un enjeu amène à préciser les autres éléments du cadre dramatique (personnages, relations, décors). A cet égard, la première séquence présentée dans cette partie apparaît ici intéressante.

- | | |
|-------------|---|
| 1. Com A : | <i>(il rentre à reculons sur scène)</i> |
| Com B : | <i>(il se place en arrière de scène)</i> |
| 2. Com B : | kssss |
| 3. Com A : | <i>(il effectue une roulade)</i> |
| 4. Com B : | (2.0) [pourquoi/
[<i>(en levant le bras)</i> |
| 5. Public : | <i>(rires et applaudissements)</i> |
| 6. Com A : | pour que tu poses cette question (.) je suis formé ainsi je suis formaté ainsi je n'ai pas le choix je dois
<i>(il effectue une roulade)</i> mais [je ne sais pas pourquoi
[<i>(s'accoude à la patinoire d'un air désespéré)</i> |
| 7. Com B : | comment tu survis/ |
| 8. Com A : | tant bien que mal |
| 9. Com B : | et tu crois que je suis capable de le faire aussi/ |
| 10. Com A : | [je pense que tu le peux à <u>ta</u> manière à <u>ta</u> façon avec <u>tes</u> capacités/
[<i>(s'avançant vers Com B)</i> |
| 11. Com B : | avec [mon propre corps/
[<i>(il se pointe lui-même du doigt)</i> |
| 12. Com A : | (1.0) l'a::venir le dira (1.0) il faut que tu récupères le microfilm |
| 13. Com B : | je le sais ça mais pourquoi le faire en faisant des galipettes/ |
| 14. Com A : | parce que si tu ne le fais pas de galipettes le micro [(.) film se détruira
[<i>(il effectue une roulade arrière)</i> |

Dans cet extrait qui reprend les premières actions de l'improvisation, on remarque que l'enjeu « il faut que tu récupères le microfilm » (T.12) est initié après plusieurs tours au cours desquels ni personnages, ni univers ne sont clairement et réellement définis. L'improvisation reste à ce stade, extrêmement indéterminée et il est impossible de savoir ce que la saynète raconte. Dans ce cas, c'est bien l'initiation de l'enjeu par le comédien A qui vient thématiquer l'ensemble de l'interaction. En effet, l'usage lexical du « microfilm » ainsi que la formule « il faut que » énonçant un ordre, engage d'une part une relation entre les personnages (impliquant un rapport de subordination, maître-élève, ou employé-employeur) ainsi qu'un univers scénique particulier, celui de l'espionnage, du banditisme et du film d'action. Ainsi, la verbalisation de l'enjeu vient par la même occasion thématiquer le cadre interactionnel et la plateforme en cours.

⁴³⁴Voir captation vidéo de 1min 34 à 2min 00 : <https://www.youtube.com/watch?v=MvjKPajcZ7E>

On fera aussi remarquer, en dernier lieu, que l'introduction d'un enjeu est aussi dépendante du format dans lequel s'agence l'improvisation. En effet, dans le cadre d'improvisation longue, d'une durée d'au moins trente minutes, l'établissement d'un enjeu intervient généralement dans un temps plus long, et parfois après plusieurs scènes. Le temps étant plus élargi, les improvisateurs et improvisatrices peuvent se permettre de prendre plus de temps afin d'établir la plate-forme en laissant émerger la structure narrative au cours de plusieurs scènes. L'introduction de l'enjeu, contrairement aux saynètes courtes sur lesquelles nous nous sommes appuyé précédemment, est décalée et repoussée.

Par ailleurs, la gestion de l'enjeu n'implique pas nécessairement qu'il soit unique. Plusieurs enjeux peuvent émerger au cours d'une improvisation, que celle-ci soit courte ou longue. Il arrive notamment que des enjeux émergent de façon simultanée. Dans ce cadre, la machine dramatique sera portée par plusieurs motivations. En reprenant la séquence sur la petite fille en train de se maquiller, on peut observer la façon dont deux enjeux vont être introduits dès le début de l'improvisation.

Séquence - match Hero-corps vs Lily⁴³⁵ :

1. Com A :	<i>(elle fait mine de se passer quelque chose sur les lèvres □(1))</i>
Com B :	<i>(il s'étire)</i>
2. Com B :	<i>[salut/ (.) au putain/ (.) [au nom de dieu (.) ah putain j'suis content (.) hahaha [(en gigotant ses bras) [(se prend la tête dans les mains) c'est aujourd'hui quoi (.) quelle heure il est/</i>
3. Com A :	<i>(elle prend une voix aiguë qu'elle gardera tout au long de la saynète) [il est dix-huit heures vingt-huit= [(geste de pointage en haut à droite de la scène)</i>
4. Com B :	<i>=et bien voilà dix-huit heures vingt-huit deux minutes dans deux minutes [(.)whoua hahaha ah j'en ai plein le cul [(il claque dans ses mains)</i>
5. Com A :	<i>papa t'as remarqué que j'me suis maquillée/</i>
6. Com B :	<i>écoute vas-y tu peux m'en parler pendant deux minutes après franchement (.)°rien à foutre°</i>

En effet, outre l'enjeu du maquillage que nous avons souligné précédemment, le comédien B introduit un autre enjeu important : « c'est aujourd'hui quoi (.) » (T.2), supposant l'arrivée d'un événement imminent particulièrement important. Cet enjeu est par la suite précisé lorsqu'après avoir demandé l'heure au personnage A, le personnage B précise que l'événement est censé se produire dans « deux

⁴³⁵ Voir captation vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=iNkpp603S58&t=7s>

minutes dans deux minutes » (T.4). Deux enjeux principaux sont ainsi introduits dès le début de l'improvisation, d'un côté la petite fille fait remarquer à son père qu'elle vient de se maquiller supposant un changement important, et d'autre part un événement est censé arriver dans deux minutes ayant *a priori* d'importantes conséquences pour le personnage B. Les deux enjeux sont ainsi traités dans le même élan, l'un prenant parfois la focale pour ensuite laisser place à l'autre. Les deux enjeux repérés dans cette séquence se cristallisent ainsi en tant que motivations de la machine dramatique en train d'émerger. Au cours de cette improvisation les deux enjeux vont d'ailleurs se rejoindre. A la fin de l'improvisation, le personnage A part avec le personnage C (entré en scène pour jouer l'amante de A) tandis que le personnage B reste avec son propre amant le comédien D (entré aussi en cours de jeu). Ces deux clôtures découlent des deux enjeux introduits dès le début de l'improvisation.

Il peut également arriver que les enjeux se succèdent. Dans ce cas, après avoir clôturé un premier enjeu, les protagonistes établissent un nouvel enjeu afin de relancer la machine dramatique. La séquence suivante, intervenant au début d'une improvisation filmée dans le cadre d'un match d'improvisation théâtrale entre deux troupes étudiantes amatrices bordelaises, illustre bien cette dynamique.

Séquence – extrait d'un match Mandiboul's vs Taz

1. Com A :	<i>(il fait mine de couper quelque chose et poursuit son action)</i>
Com B :	[coin (4.0) coin (4.0) <i>[(elle entre sur scène avec les bras recroquevillés et se place à côté du Com B)</i>
2. Com A :	[zzzzz [zzzzz <i>[(il fait mine d'aiguiser un couteau puis le regarde en souriant)</i>
Com B :	<i>[(expression de peur sur son visage et remue les bras) coin</i>
3. Com A :	[alors ce canard du sud-ouest/ <i>[(il place le couteau imaginaire au-dessus de la tête de Com B)</i>
4. Com B :	<u>[coin/ coin/ coin/ coin/</u> <i>[(expression de panique sur le visage et remuant les bras très vite)</i>
5. Com A :	le stress c'est mauvais pour la viande (1.0) écoute je vais te chanter une chanson (.) [au paradis des canards [ils y avait euh (1.0) <i>[(il se met à chanter)</i>
Com B :	<i>[(elle se laisse tomber par terre)</i>
6. Public :	<i>(rires)</i>
7. Com A :	<i>(se penche vers Com B resté au sol) ah sa mort n'en sera que plus douce (.) ah j'y prends presque goût (.) [fssstt</i> <i>[(il fait mine de lui couper le cou)</i>
8. Com C :	<i>(il est en dehors de scène)[dring dring dring dring dring dring=</i>

Com B :	[(il fait mine d'essuyer son couteau, s'avance à gauche de la scène puis fait mine de décrocher un téléphone, la main faisant office de téléphone)
9. Com B :	oui allô/
10. Com C :	bonjour euh j'aimerais commander huit faisans huit faisans pour la veille de Noël s'il vous plaît
11. Com B :	huit faisans euh huit faisans euh la viande bien euf bien saignante ou euh

En ce début d'improvisation, un premier enjeu apparaît clairement entre les deux personnages montés sur scène, qui consiste pour le comédien A à tuer le canard, joué par la comédienne B (T.1 à T.4). Cependant, ce premier enjeu a à peine le temps d'émerger qu'il se conclut aussitôt. Au tour 7, le personnage A tue effectivement le personnage B et achève l'enjeu par la même occasion. La machine dramatique s'essouffle alors et il faut l'intervention d'un comédien extérieur pour introduire un nouvel enjeu : « bonjour euh j'aimerais commander huit faisans huit faisans pour la veille de Noël s'il vous plaît » (T. 10). Cette commande de faisans deviendra dans la suite de l'improvisation le moteur principal de la saynète. Dans cette séquence, on observe bien la façon dont un enjeu peut succéder à un autre. Remarquons cependant que la recherche d'un enjeu est souvent plus problématique pour des improvisateurs amateurs et peu expérimentés (comme c'est le cas dans cet exemple), qui ont logiquement une maîtrise de l'écriture dramatique improvisée moins poussée.

Par ailleurs, il est aussi important de noter que lorsque plusieurs enjeux sont introduits, tous n'ont pas nécessairement le même statut. Ainsi, un enjeu principal peut potentiellement engendrer des enjeux secondaires. Cette gestion de la question de l'enjeu s'observe bien entendu de façon privilégiée au sein des longs formats lors desquels, sur plus de quarante minutes, la structure narrative peut devenir plus complexe avec des enjeux principaux et secondaires. Ainsi, dans le long format, *huis presque clos*⁴³⁶ que nous avons présenté dans le chapitre précédent, on peut ainsi déceler au sein de l'imbroglio familial qui est joué, différents enjeux relationnels entre la femme et son mari, les enfants et leurs parents, les enfants entre eux, chacun des enjeux motivant la pièce et ses différents rebondissements. La gestion des enjeux représente un pan fondamental de l'activité scénique improvisée. En observant des improvisateurs et improvisatrices débutants, on remarque régulièrement une difficulté à mettre en place ces enjeux impliquant une tendance « à tourner en rond ou parler pour ne rien faire »⁴³⁷, comme nous le résumait une improvisatrice interrogée.

⁴³⁶ Voir captation vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=la2ezxvbwpo&t=15s>

⁴³⁷ Entretien avec Aurelia Hascoat.

c) Différents types d'enjeux ?

En nous focalisant sur cette notion d'enjeu, l'observation des séquences nous a permis de repérer différents types d'enjeux pouvant émerger au cours d'une improvisation théâtrale. Cette typologie ne se veut pas exhaustive, car il existe autant d'enjeux qu'il y a de scènes théâtrales, cette catégorisation nous apparaît cependant intéressante, afin de saisir avec plus de justesse la façon dont une tension dramatique peut s'établir.

Dans un premier temps, les différentes séquences observées nous ont permis de déceler des enjeux de type relationnel. Dans ce cas, l'enjeu se cristallise autour de la relation entre les personnages : conflit, collaboration, incompréhension, amitié, amour, subordination, etc. La relation va devenir l'objet central de la pièce et/ ou de la saynète, en d'autres termes, ce sur quoi va se cristalliser la tension dramatique. Typiquement, au cours de la première scène du spectacle *La mémoire des choses*⁴³⁸ dont nous avons analysé un extrait dans une partie précédente⁴³⁹, c'est bien la relation entre la femme jouée par la comédienne B et son amant joué par le comédien A qui ne veut pas d'elle, qui est au cœur de la première scène et qui tient le public en haleine. Dans un second temps, les différentes scènes observées nous ont permis de cerner des enjeux de type actionnel qui se cristallisent autour d'une action à effectuer. Celle-ci peut revêtir des natures très différentes, par exemple, trouver un trésor, demander un autre personnage en mariage, retirer une épine du pied d'un autre personnage, etc. La focale de l'intrigue sera alors portée sur la réalisation de cette action spécifique. Par exemple, dans une des improvisations analysées précédemment, il s'agissait explicitement « d'aller récupérer le microfilm »⁴⁴⁰. Le moteur de l'action dramatique s'est ainsi fixé autour de la récupération de l'objet en question, enjeu qui a amené dans la suite de l'improvisation un ensemble de péripéties. Dans un troisième temps, nous avons pu observer des enjeux de type événementiel qui engagent la machine dramatique vers la mise en place et la réalisation d'un événement (repas de Noël, bataille, fête, pot de départ etc). L'événement donne un cap et une tension à la structure de l'histoire qui émerge dans le cours d'action. Par exemple, dans l'extrait suivant qui retranscrit le début d'une scène lors d'un match d'improvisation, on observe que les premiers tours de parole engagent immédiatement les comédiens dans la mise en place et la réalisation d'un événement, à savoir la mise en place d'une levée de fonds pour une fondation.

⁴³⁸ Voir captation vidéo de 9min 30 à 15min05 : https://www.youtube.com/watch?v=kGVCEWvzu_4

⁴³⁹ Voir - Séquence – extrait de la *La mémoire des choses* – 13min 47 à 14min 08

⁴⁴⁰ Voir - Séquence – extrait du match *Lily / Herocorps* – 1min 34 à 2min 00

1. Com A : (il se place accroupi en avant-scène, fait tourner quelque chose et prolonge ce geste tout au long de la séquence)
Com B : (elle se place en arrière scène debout avec une posture maniérée) ☐(1)
2. Com A : hummm/
3. Com B : (prenant un ton bourgeois) hum nous allons rapporter beau::coup d'ar::gent
4. Com A : (1.0) je suis ravi que tu m'aides à lever des fonds pour cette fondation
5. Com B : Georges il est temps que notre famille soit enfin reconnue pour sa générosité nous qui avons tellement pris aux pau::vres
6. Com A : bien sûr/ (.) [je suis en train de piquer des bouts de viande sur des piques à brochettes (.) c'est
(il imite le fait de faire des brochettes)
extraordinaire ce travail manuel (.) je m'adonne à des choses qu'il y a encore quelques années je n'aurais jamais faites/

☐(1)



Ces différents types d'enjeu (relationnel, actionnel ou événementiel) représentent des facettes sur lesquelles les motivations de la machine dramatique vont pouvoir s'appuyer. Bien entendu l'enjeu initial déborde toujours de sa nature première pour en entraîner d'autres. Par exemple, l'initiation de l'enjeu concernant la mise de la levée de fonds dans l'exemple ci-dessus engendrera des enjeux relationnels entre les personnages et l'établissement d'actions à réaliser dans le cadre de cette levée de fonds. Si l'enjeu principal peut être catégorisé dans une facette spécifique, il arrive quasiment systématiquement qu'il se développe ensuite à travers lui d'autres types d'enjeux afin de nourrir la construction de l'histoire et la tension dramatique mise en jeu.

5. Retour sur le cadre dramatique à l'épreuve de l'improvisation

Afin de conclure cette partie, il semble important de préciser que notre analyse segmentée du cadre dramatique (entre personnages, décors et enjeux) n'a pas vocation à figer notre objet d'étude en une

⁴⁴¹ Voir captation vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=HscvV-ImjX0>

analyse textuelle. L'étude de ces différents éléments nous est apparue primordiale afin de saisir avec précision les différentes facettes du cadre dramatique. Pour autant, avant d'aborder dans la partie suivante le cheminement génératif du cadre dramatique, nous souhaitons insister sur la vision dynamiciste dans laquelle s'inscrit ce phénomène. Contrairement à une vision mécaniciste, « la conception dynamiciste, en revanche, met au premier plan les capacités de croissance, d'autorégulation, et d'adaptation des êtres vivants. Elle souligne qu'un "système" vivant délimite lui-même le domaine où il s'inscrit, et renouvelle constamment son propre matériau ; qu'il se crée en partie son milieu, et fixe les conditions de son propre équilibre. »⁴⁴² La notion de cadre dramatique, que nous avons étudiée préalablement, doit à notre sens s'inscrire dans cette vision en tant qu'il émerge comme un milieu dramatique particulier, éphémère et spontané dont les conditions de son équilibre se nouent au cours de la scène. Le cadre dramatique, avec la fixation de ses personnages, de son décor, de ses enjeux, émerge dès lors en tant que micro-système sémiotique qui s'agence dans le temps de la scène, par négociations intersubjectives, évaluation et attention conjointe des comédiens et comédiennes. Ainsi, si nous avons séparé par souci d'analyse, les différents éléments du cadre dramatique, il nous apparaît primordial de souligner le processus rhizomatique dans lequel il prend corps. Celui-ci opère, et nous l'avons entrevu tout au long des séquences analysées précédemment, plus par jeux de rebond que par fixation et planification. Autrement dit, les questions - qui, quoi, quand et où - ne sont pas séparées mais se construisent mutuellement dans le cours d'action et agissent en rhizomes interconnectés et non en éléments séparés. En appréhendant le cadre dramatique sous cet angle, il s'agit d'insister sur la façon dont il s'agence dans une dynamique gestaltiste, dans le sens où le tout et les parties émergent dans un même élan. Le cadre dramatique se dessine dès lors comme un système dynamique et complexe mettant en jeu une multitude d'éléments participant à la constitution du sens.

Le cadre dramatique est une forme qui se cristallise autour de points d'ancrage fonctionnant comme pivots pour les signes produits sur scène. Ces points d'ancrage sont les figures qui peuplent l'espace scénique : personnages, décors, enjeux. Chacun de ces éléments, qu'il soit statique, mouvant, amorphe, vivant, physique, physiologique, imaginaire ou réel, prend valeur avant tout dans la relation d'ensemble de telle sorte qu'il y a détermination réciproque des parties et du cadre, « les structures d'ensemble se donnant tout aussi immédiatement que les parties qui s'y articulent »⁴⁴³. Ainsi, un enjeu, un personnage ou un élément du décor est toujours perçu et mis en jeu dans la relation qu'il opère vis-à-vis de l'ensemble du cadre dramatique. Par ailleurs, si nous avons insisté sur la notion de plate-forme comme forme à définir dans le cours d'action, il n'en reste pas moins que la plate-forme, et par la même occasion le cadre, se fixe pour ensuite être déséquilibrée et offrir des possibilités de jeu aux comédiens et

⁴⁴² Victor Rosenthal, Yves-Marie Visetti, *Köhler*, Les Belles Lettres, 2003, p. 107.

⁴⁴³ *Ibid*, p. 65.

comédiennes. La définition progressive du cadre lors d'une scène improvisée n'est donc en soit qu'une fixation temporaire toujours soumise à la variation.

Dès lors, les indices de cadrage analysés précédemment fonctionnent d'une part dans une résonance permanente avec l'ensemble dont ils participent à l'agencement, d'autre part sont toujours en prise avec une certaine variabilité. Autrement dit, ces éléments indexicaux (personnages, relations, décors, enjeux etc.), sont des facteurs d'organisation de l'expérience jouée et perçue qui établissent le cadre dramatique général. Par ailleurs, ils participent dans le même élan à la mise en action du moteur dramatique et deviennent les motifs de la séquentialité dramatique qui s'inaugure sur scène. En ce sens, et nous le verrons plus précisément par la suite, les éléments fixés ouvrent des portes sur la suite de la narration, deviennent des champs de possibles en ouvrant des potentialités d'action et de perception aux comédiens en train de jouer et au public en train d'observer. Il ne s'agit pas ici de relancer une perspective programmatique de l'action, mais bien de saisir la façon dont chaque élément engagé dans la constitution du cadre fonctionne comme ressource, non fixiste, pour le jeu dramatique. Chaque élément devient un motif du cadre dramatique dans la mesure où il impulse des possibilités et nourrit le jeu des comédiens et comédiennes.

II — CONSTRUCTION ET EMERGENCE SEQUENTIELLE DU CADRE DRAMATIQUE

L'analyse du phénomène improvisé nous a conduit dans la partie précédente à localiser, repérer et analyser les indices de cadrage émergeant au cours du jeu scénique. En définissant dans le cours d'action une plate-forme (qui – quoi – quand – où), les improvisateurs et improvisatrices s'engagent collectivement dans une co-construction du cadre dramatique. Poursuivant la vision dynamisciste présentée précédemment, nous souhaitons désormais approfondir l'étude de l'émergence du cadre dramatique. Si nous avons repéré et souligné les éléments sur lesquels se base l'enquête interactionnelle du jeu scénique, il s'agit désormais de nous pencher sur la façon dont ce jeu de cristallisation et de négociation s'opère entre comédiens et comédiennes sur scène. Cette partie est ainsi consacrée à l'analyse des ressources interactionnelles mises en jeu par les participants afin de faire émerger dans le temps de l'action un cadre dramatique cohérent. En focalisant notre attention sur la séquentielle du jeu improvisé, il s'agira d'analyser le parcours génératif d'une improvisation et les logiques de coopération et négociations mises en œuvre. L'objet de notre analyse s'oriente dès lors, sur les processus collectifs, collaboratifs et interactionnels qui s'inaugurent dans le temps de l'action dramatique.

1. La scène improvisée et sa dynamique séquentielle

a) Le dialogue théâtral improvisé : entre dialogue ordinaire et dialogue théâtral ?

L'improvisation théâtrale comme phénomène conversationnel ...

Phénomène généralement collectif⁴⁴⁴, une improvisation théâtrale, comme nous avons pu l'observer dans les séquences analysées précédemment, naît de l'interaction entre les comédiens et comédiennes sur scène. Une improvisation, à travers le développement *in situ* de son cadre dramatique, émerge à travers un processus de co-construction où les « participants [...] se rendent mutuellement intelligibles le sens de leurs actions et la compréhension de ce qui se passe »⁴⁴⁵. Afin de rendre compte de ce processus, l'une des comédiennes interrogées comparait le parcours génératif d'une improvisation à la construction d'un escalier : « *En fait, l'impro c'est comme si on construisait une marche pour construire le même escalier, (...) je pose le pied sur ma propre marche et je te mets une marche pour que tu montes.* » A travers l'échange de répliques et d'actions, les improvisateurs et improvisatrices négocient et créent le cadre dramatique de la saynète afin de « raconter une histoire avec quelqu'un qu'on ne connaît pas forcément »⁴⁴⁶. Le dialogue improvisé se détache dès lors du dialogue théâtral classique qui se définit en tant qu'objet conversationnel particulier à travers son caractère *pré-construit* soumis aux exigences d'un texte et d'un auteur. Les acteurs de théâtre classique sont en quelque sorte les ventriloques de répliques apprises et inscrites dans un objet textuel. A l'inverse, dans le cadre du théâtre d'improvisation, aucun auteur n'est sur scène pour se faire souffleur du texte à dire. Produisant la scène en même temps qu'ils la jouent, les protagonistes font naître le discours théâtral sur le moment, à travers les personnages joués et créés dans l'instant scénique. A cet égard, le jeu interactionnel qui se produit sur une scène d'improvisation théâtrale se rapproche largement des conversations ordinaires qui, comme le précise la linguiste française Catherine Kerbat-Orecchioni, se définissent précisément comme « des improvisations collectives, et se construisent pas à pas grâce à la mise en œuvre de processus « négociatifs », et d'ajustements permanents entre les interactants »⁴⁴⁷, là où le dialogue théâtralisé se formalise comme un objet pré-construit dont le jeu des répliques est déjà fixé.

⁴⁴⁴Il existe effectivement des improvisations en solo, que nous laissons ici de côté afin de focaliser notre analyse sur les improvisations à plusieurs.

⁴⁴⁵Michel de Fornel, Jacqueline Léon, « L'analyse de conversation, de l'ethnométhodologie à la linguistique », dans *Histoire Épistémologie Langage*, tome 22, fascicule 1, 2000. *Horizons de la grammaire alexandrine*, pp. 131-155.

⁴⁴⁶Entretien Julie Bruni Tajan.

⁴⁴⁷Catherine Kerbat-Orecchioni, « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires. », *Cahiers de praxématique*, 1996, no. 26, pp. 32-49.

Comme le note Keith Sawyer, la dynamique interactionnelle à l'œuvre sur une scène improvisée rejoint « la dynamique processuelle de la conversation »⁴⁴⁸, dans la mesure où elle prend forme à travers une organisation séquentielle. Basée sur un principe d'enchaînement de tours de parole, une improvisation progresse par les actions successives des comédiens sur scène. Les changements de locuteur se succèdent, répondant à des procédures d'allocation de tour permettant au détenteur de la parole (pris dans un sens multimodal) de sélectionner le prochain locuteur. Chaque tour est une réplique qui projette un point de complétion éventuel rendant possible une transition de locuteur. Cette structure représente, de la même façon que la conversation ordinaire, une machinerie extracontextuelle régissant la dynamique scénique par distributions successives de la parole. Comme nous avons pu l'observer dans les séquences analysées, l'improvisation se structure ainsi au fur et à mesure des actions successives réalisées sur scène. Elles s'enchaînent dans un jeu de rebonds, chacun renvoyant la balle à l'autre afin de co-construire l'intrigue dans le temps de la scène. Chaque réplique (au sens multimodal) devient donc une proposition de développement qui s'inscrit dans une intrigue en train de se construire. On insistera immédiatement sur le terme « proposition » au sens où une information est toujours une offre qui sera discutée implicitement dans la suite des séquences interactionnelles. Ainsi, pareillement à l'établissement d'une conversation ordinaire, une improvisation théâtrale se définit en premier lieu comme un jeu collaboratif et collectif où chacun des membres est engagé dans la construction du phénomène. On retrouve dès lors un double processus. D'un côté, le dialogue entre participants émerge de l'interaction scénique et du cadre dramatique et de l'autre, il participe à la construction et la production de ce même cadre. A la fois contextualisée et contextualisante, chaque réplique est vectrice de la modalisation du cadre interactionnel dans lequel elle évolue. Indexicale et réflexive, l'interaction improvisée est prise dans un contexte qui donne sens aux actions entreprises tout en participant à créer son propre cadre d'occurrence en faisant émerger un cadre dramatique. Le cadre dramatique est ainsi, par sa nature, un objet dynamique qui émane de l'échange des différents comédiens présents sur scène et en dehors.

... pas vraiment ordinaire.

Si le phénomène théâtral improvisé se rapproche de la conversation ordinaire du fait de son caractère *in situ*, négocié et collaboratif, il semble important de préciser que notre objet d'étude n'est cependant pas un objet conversationnel ordinaire. L'organisation séquentielle régissant l'interaction scénique est en effet, soumise à des contraintes propres au caractère performatif du phénomène social. Autrement

⁴⁴⁸R. Keith Sawyer, « La conversation comme phénomène d'émergence collaborative », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2010, no. 18, pp. 45-67.

dit, « la dynamique processuelle de la conversation »⁴⁴⁹ qui émerge sur scène, est régie de façon institutionnelle dans la mesure où l'interaction en cours est nécessairement affectée par *la frange* du cadre modalisé, c'est-à-dire « le statut de l'activité dans le monde réel »⁴⁵⁰. Le dispositif énonciatif et la nature artistique particulière du théâtre d'improvisation engendrent nécessairement certaines particularités par rapport à la conversation ordinaire qui rapproche le dialogue théâtral improvisé du dialogue théâtral classique.

Tout d'abord, comme le note Catherine Kerbat à propos des dialogues théâtraux, les interactions observables lors d'une improvisation théâtrale relèvent souvent de « conversations trop exemplaires »⁴⁵¹. A cet égard, la conversation théâtrale improvisée, comme sa consœur du théâtre classique, se caractérise généralement par très peu de chevauchements permettant aux improvisateurs d'être audibles et compréhensibles pour soi et pour le public. Bien que sensiblement plus présents qu'au théâtre classique du fait du caractère spontané et *in situ* de la performance scénique improvisée, les chevauchements restent souvent exceptionnels. Ils peuvent apparaître soit par erreur et dans ce cas l'un des deux comédiens s'empresse d'arrêter son élan verbal afin de laisser son partenaire terminer sa réplique ; soit de façon consciente et souhaitée, permettant de créer un effet dramatique voulu (par exemple une cacophonie dans une salle de restaurant ou encore deux personnages s'énervant l'un l'autre etc.). Au-delà des chevauchements, ce sont l'ensemble des procédures considérées comme des *ratés* qui sont, dans le cadre du théâtre et du théâtre d'improvisation, amenuisées ou alors utilisées consciemment : « On pourrait le montrer de tous ces phénomènes qui sont traditionnellement traités comme des « ratés » ou des « scories », mais dont l'analyse conversationnelle a montré qu'ils étaient en fait nécessaires au bon fonctionnement de ces improvisations collectives que sont les conversations (interruptions, chevauchements, bredouillements, marqueurs d'hésitation, constructions bancales, phrases inachevées, phatiques, régulateurs, rectifications, reprises en tous genres, etc.) : ces phénomènes massivement représentés dans les conversations ordinaires sont extrêmement rares dans les dialogues de théâtre – citons par exemple pour ce qui est des constructions inachevées, I. Vodoz (1986 : 101) : « Y a-t-il en définitive [au théâtre] des énoncés qui restent véritablement en l'air ? Je n'en ai pratiquement pas trouvé ; même dans les scènes de folie, d'ivresse ou de somnambulisme, les énoncés restent très généralement complets, même si le rythme est haché »⁴⁵². Cette remarque s'applique tout autant au théâtre d'improvisation, à l'exception près, comme nous l'avons indiqué précédemment, des *ratés* et des *scories* qui parsèment nécessairement la scène théâtrale improvisée du

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ E. Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit. p. 91.

⁴⁵¹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires. », *Cahiers de praxématique*, 1996, no. 26, pp. 32-49.

⁴⁵² *Ibid.*

fait de son caractère non-programmatique. Comme le note Hervé Charton dans son ouvrage sur Alain Knapp, la parole théâtrale se dégage de la parole ordinaire du fait qu'elle engage l'apprentissage « d'un état d'esprit dramaturgique »⁴⁵³. La nécessité dramaturgique et performative engage l'acte d'expression dans une certaine intention. Ainsi, la structure séquentielle de la conversation improvisée sur scène se trouve attachée, d'une part à la nécessité d'être audible pour le public et pour son ou ses partenaires et d'autre part au besoin de faire émerger, à partir de rien, une histoire dramatiquement intéressante.

Dans cette perspective, il est intéressant de noter que le cadre conversationnel qui s'établit sur scène ne met en jeu généralement pas plus de deux ou trois locuteurs. Même dans le cas d'un polylogue, la gestion de la conversation se limite généralement à une succession d'échanges duels, où chacun prend la parole à tour de rôle. Le dialogue théâtral improvisé apparaît en ce sens, beaucoup plus *discipliné* que la conversation ordinaire : « Dans les conversations naturelles au contraire, les groupes de plus de trois participants ont tendance à se scinder en sous-groupes menant en un même lieu des échanges superposés, ce qui pour un observateur extérieur produit un effet de cacophonie, contradictoire avec l'exigence d'audibilité qui caractérise la communication théâtrale : si le dialogue théâtral est beaucoup plus *discipliné* que les conversations ordinaires, c'est une fois de plus à cause de l'existence du public, qui est censé avoir accès à l'essentiel de ce qui se dit sur scène. »⁴⁵⁴ Cette exigence performative, c'est-à-dire dans le rapport au public, s'observe notamment dans la gestion des rires de l'audience. Lorsque les rires sont très présents, que la salle rit aux éclats, les comédiens attendent, s'arrêtent de parler avant de poursuivre la scène en cours. Ainsi, soumis aux contraintes communicationnelles de la scène, ils intègrent le rire (lorsque celui-ci est général et suffisamment puissant) dans l'organisation séquentielle de la conversation scénique en cours. Devant ce phénomène très présent au théâtre d'improvisation, nous avons d'ailleurs pris le parti d'insérer le rire comme tour de parole lorsque celui-ci était significatif.

Par ailleurs, l'intention dramatique et performative a aussi nécessairement des conséquences sur le contenu même des dialogues et des scènes de vie. Comme nous l'avons largement analysé dans la partie précédente, l'improvisation est soumise à la nécessité de créer son propre terrain de jeu (personnages, décors, enjeux etc.). Les comédiens et comédiennes sont ainsi soumis à la nécessité d'être efficaces dramatiquement afin de rendre l'intrigue compréhensive et intéressante pour le public. On observe au théâtre d'improvisation ce que Catherine Kerbat-Orecchinoni a décrit pour le théâtre à texte, à savoir que la parole dramatique raréfie, de manière préférentielle, certains échanges rituels tels que les salutations : « Plus généralement, le dialogue théâtral a tendance à réduire à la portion congrue tout ce

⁴⁵³ H. Charton, *Alain Knapp et la liberté dans l'improvisation théâtrale*, op. cit., p. 374.

⁴⁵⁴ Catherine Kerbat-Orecchinoni, « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires. », *Cahiers de praxématique*, 1996, no. 26, pp. 32-49.

qui relève de la parole phatique, dont on sait pourtant la place qu'elle occupe dans les conversations quotidiennes. »⁴⁵⁵ Cette gestion de la parole a pour objectif « d'augmenter le taux d'informativité du dialogue théâtral qui se veut plus « nourri » et plus condensé que le dialogue quotidien »⁴⁵⁶. Nous verrons d'ailleurs que cette gestion dramatique de la conversation est explicitement formulée au cours du travail d'atelier où l'on demande aux improvisateurs d'évincer le discours phatique pour aller au cœur de l'action et de l'enjeu dramatique. Un improvisateur professionnel soulignait en ce sens, l'importance d'une certaine efficacité : « *Est-ce qu'on est ensemble ? Est-ce qu'on est frère et sœur ? Où on est ? Qu'est-ce qu'on fait ? Très rapidement il faut réussir à définir. C'est tellement plus facile de créer ensuite parce qu'on n'est pas dans le flou, on est tout de suite dans une situation. [...] Surlignons les trucs, je suis un policier je vais vous arrêter, presque à dire des fois trop, comme ça on est sur le même truc et là c'est parti.* »⁴⁵⁷

En dernier lieu, il est important de souligner que le théâtre d'improvisation, en tant que pratique théâtrale, vient aussi puiser des formes orales propres au théâtre telles que le monologue ou encore l'aparté. Nous rejoignons les propos de Catherine Kerbat-Orecchinoni lorsqu'elle évoque la spécificité théâtrale de ces artifices conversationnels :

« Le théâtre n'a certes pas l'exclusivité du monologue : il arrive que l'on soliloque aussi dans la vie. Mais un tel comportement doit rester exceptionnel ; il est soumis à des restrictions drastiques (les énoncés monologués doivent être brefs, faiblement structurés, produits sous la pression d'un état émotionnel intense, et en l'absence de tout témoin), et passe pour pathologique s'il se poursuit trop longtemps ou se répète trop souvent. Au théâtre au contraire, les personnages monologuent abondamment et très naturellement, sans pour autant passer pour fous : il s'agit là d'une « licence théâtrale », dont il n'est pas bien difficile de voir la justification. C'est qu'au théâtre, *rien n'existe que ce qui est dit, exprimé, proféré par le personnage*. Si je veux faire connaître au public la « pensée secrète » d'un personnage, laquelle ne « regarde » que lui, je ne dispose d'aucun autre moyen, en l'absence de tout narrateur (c'est là un point sur lequel le texte théâtral s'oppose fondamentalement au texte romanesque), que de le faire « parler tout seul ». Il existe diverses formes de monologue dramatique que nous n'envisagerons pas ici. Quelques mots seulement de « l'aparté » qui, dans son acception la plus étroite, désigne un discours non adressé alors que sont présents sur scène d'autres personnages que le locuteur cherche à exclure du circuit communicationnel (en baissant la voix, mettant sa main devant sa bouche ou par quelque autre procédé faisant « bruit »). Forme

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ Entretien avec Mathieu Lepage.

particulièrement retorse du monologue qui n'est guère attestée dans la vie courante - si l'on ne veut pas que ses voisins entendent ce que l'on dit, on préfère, dans la vie, tout bonnement se taire, au théâtre, pour pasticher une formule célèbre, *on ne peut pas ne pas parler*. Le cas limite de l'aparté illustre clairement cette vérité d'évidence : si cet « artifice » que constitue le monologue a pu se développer si massivement dans le théâtre classique, en dépit des exigences du « naturel » et de la « vraisemblance », et de ce souci constamment réaffirmé de reproduire mimétiquement la conversation ordinaire, c'est bien à cause de la présence d'une couche additionnelle de récepteurs, en la personne du public. »⁴⁵⁸

Ces outils conversationnels typiquement théâtraux sont aussi utilisés par les improvisateurs et improvisatrices. Il n'est pas rare d'observer des apartés ou des monologues au cours d'improvisations. Ces formes typiquement théâtrales viennent nourrir le flux conversationnel et la construction scénique. La scène théâtrale improvisée se positionne, en ce sens, comme un objet conversationnel spécifique. Le dialogue théâtral improvisé se situe, en effet, dans un entre-deux relevant à la fois de la conversation ordinaire - du fait de son émergence *in situ*, collective et spontanée - et du dialogue théâtral - du fait de l'intention dramatique et performative sous-jacente à l'activité scénique dont découlent certaines conséquences sur la structure conversationnelle à l'œuvre.

Mimétismes et formats conversationnels

Par ailleurs, afin de bien saisir le processus interactionnel et conversationnel à l'œuvre lors d'une improvisation théâtrale, il faut aussi souligner le caractère mimétique qui s'établit sur scène dans la strate profonde, « laquelle absorbe par exemple ceux qui participent à une activité dramatique »⁴⁵⁹. Comme nous l'avons souligné dans le chapitre précédent, la pratique théâtrale s'appuie en premier lieu sur la vie sociale, réelle et quotidienne. Les scènes théâtrales se présentent comme des espaces où l'on rejoue des scènes de la vie courante, à travers l'usage de *signes de signes* et de *signes de choses*. Cette dynamique mimétique prenant appui sur des situations existant *pour de vrai*, implique nécessairement l'usage de formats conversationnels typiques qui permettent d'établir des situations reconnaissables et compréhensibles. Les improvisateurs et improvisatrices réemploient dans le cadre dramatique, des logiques conversationnelles connues et socialement établies.

Par exemple, dans le cadre d'une situation d'évaluation, les travaux en analyse conversationnelle ont notamment mis en avant le modèle IRE (Interrogation Response Evaluation). Cette situation

⁴⁵⁸ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires. », *Cahiers de praxématique*, 1996, no. 26, pp. 32-49.

⁴⁵⁹ E. Goffman, *Les cadres de l'expérience*, *op. cit.*, p. 91.

d'évaluation a été définie comme étant une structure conversationnelle typique d'une situation pédagogique. Ce modèle implique que la personne en position d'évaluateur pose une question dont il connaît la réponse. À la suite de la réponse de l'interlocuteur, le locuteur à l'initiative de la séquence valide ou invalide le propos précédent. On retrouve ainsi la structure conversationnelle suivante :

A. Question (projection d'une évaluation de la connaissance de l'information demandée)

B. Réponse (tentative de donner l'information)

A : Assertion de la vérité de l'information donnée

Dans le cadre d'une improvisation théâtrale, ce type de structure évaluative va pouvoir être utilisé par les improvisateurs et les improvisatrices afin de faire référence à ce type de contexte. Dans la séquence suivante par exemple, le personnage B en quête d'un « microfilm » se retrouve face au personnage C qui lui lance une énigme pour passer une porte (T.1).

Séquence - extrait du Match HeroCorps vs Lily⁴⁶⁰

1. Com C :	où se trouve-t-il quand il n'est pas là et d'abord qui est-il/
2. Public :	(rires)
3. Com B :	il est partout mais je ne le vois pas je ne le vois pas donc ce n'est pas toi n'étant pas toi tu peux sortir
4. Com C :	rah/ (il sort de scène en baissant la tête)

Dans cette séquence, on retrouve le modèle IRE décrit précédent. En lançant l'énigme (T.1), le personnage C se place dans une posture d'évaluateur connaissant la réponse à sa question. Le personnage B répond de façon assurée à la question posée et au tour suivant (T.4) le personnage A valide cette dernière et sort de scène. Dans ce cas, la modalisation du cadre dramatique implique aussi des modalités de parole spécifiques. Ce format évaluatif pourra aussi se retrouver dans des scènes faisant intervenir par exemple un maître et son élève.

Selon la situation dramatique jouée, les improvisateurs et improvisatrices vont ainsi s'appuyer sur des formats conversationnels spécifiques afin de rendre une scène compréhensible et reconnaissable. En reprenant des modalités de construction de tour spécifiques communément et spontanément partagées, les comédiens et comédiennes, pour reprendre la terminologie goffmanienne, modalisent la vie réelle et l'amènent sur scène. Notre objectif n'est cependant pas ici de lister ou catégoriser les formes conversationnelles utilisées, ce qui nous paraît être un travail impossible à achever et à réaliser devant la pluralité des situations scéniques possibles. Nous focaliserons plus spécifiquement notre analyse,

⁴⁶⁰ Voir captation vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=MvjKPajcZ7E>

non sur ces formats spécifiques, mais sur la dynamique générative du travail scénique *in situ* en prenant le modèle conversationnel dans sa dynamique processuelle.

b) Émergence séquentielle et principe de coopération

Initiation d'une improvisation

Entendre l'improvisation théâtrale à travers la structure conversationnelle, c'est tenter d'analyser l'émergence, tour après tour, du cadre dramatique. Il s'agit d'apercevoir *la construction de l'escalier* qui se dessine progressivement à travers les marches posées au fur et à mesure par les différents participants. Comme nous avons pu l'entrevoir dans les séquences analysées précédemment, l'initiation d'une improvisation se fait toujours à tâtons et le dialogue ne se met en place qu'après quelques secondes de jeu. Cet instant est intéressant à observer car il s'agit souvent d'un moment de flottement et d'observation mutuelle des participants.

Séquence - extrait du spectacle de la Page Blanche au festival Impro en Sein 2019⁴⁶¹

(Com A et Com B rapprochent quatre chaises ensemble □(1))

(Com B se rapproche de la chaise laissée sur le côté)

(Com B met la chaise de profil en observant Com A □(2) toujours en train de rapprocher les autres chaises puis s'assoie sur la chaise les deux mains l'une sur l'autre)

(Com A observe Com B □(3) s'asseoir puis s'assoit sur la deuxième chaise du fond)

1. Com B : *(il est droit sur sa chaise) chantal où sont vos sœurs/*
2. Com A : *(2.0) elles ne viendront pas*
3. Com B : *(1.0) chantal (.) quand vous dites elles ne viendront pas=*
4. Com A : *=oui ben elles ne viendront pas quoi/ elles ne sont pas là et elles ne seront jamais là*
5. Com B : *(1.0) d'accord humm donc vous êtes en train de dire que sur ce dimanche là vos sœurs ont:: comme qui dirai::t esquivé le rendez-vous familial/*

□(1)



(de gauche à droite : Com B et Com A)

□(2)



⁴⁶¹ Voir la captation vidéo de 6min 45 à 7min 30 : <https://www.youtube.com/watch?v=h8lmrYytVrE&t=826s>

⊠(3)



Dans cet extrait, les deux improvisateurs se coordonnent pour placer les chaises présentes sur scène dans une certaine disposition. Au cours de ce début, où l'improvisation n'a pas encore explicitement démarré, on observe un jeu de regard entre les deux comédiens, du comédien B vers la comédienne A (⊠(2) et inversement (⊠(3)). Ces regards visent ici à prendre conscience des premières propositions de posture, de déplacement, et potentiellement de mime, engagées par le partenaire. Voyant le comédien B s'installer sur la chaise à l'extrémité, la comédienne vient se placer sur l'une des chaises du fond. Le comédien A élanche alors la première réplique qui marque explicitement le début de l'improvisation.

Comme on peut l'observer lors de cette séquence, l'initiation d'une improvisation implique de réussir à entrer en connexion avec son ou sa partenaire de jeu en étant attentif aux actions et postures engagées dès le début de la scène. L'enjeu est de prendre en compte rapidement les propositions corporelles et gestuelles de chacun afin de s'élancer rapidement dans la mise en place du cadre dramatique. Cette phase, comme nous le dévoilait un des improvisateurs interrogés, doit se faire avec « *le souci de respecter l'autre comédien tout en étant généreux* »⁴⁶². Elle n'excède généralement pas plus de quinze secondes et permet de faire « *le pont* » entre les comédiens sur scène, représentant ainsi ce moment latent qui précède la rencontre des deux personnages. Après avoir pris connaissance de leur partenaire, les comédiens entrent alors dans un dialogue où chacun se donne réciproquement la réplique afin de construire collectivement l'intrigue. La séquentialité et la dynamique processuelle de la conversation émergent ainsi de cette première phase où la rencontre n'en est encore qu'à un stade germinatif.

Emboîtements des séquences d'action

Une fois la rencontre réellement établie, les deux comédiens s'engagent dans un jeu à rebonds où chacun réagit aux propos de l'autre. En ce sens, une improvisation émerge à travers l'emboîtement des différentes séquences d'actions proposées tour après tour par les différents comédiens en jeu. Comme nous avons pu le voir dans les séquences observées jusqu'ici, les comédiens enchaînent successivement des séquences d'actions permettant de créer le cadre dramatique en définissant dans le cours d'action

⁴⁶² Entretien Alban Vallengeois.

des décors, des personnages et des enjeux. Le développement dynamique de ce cadre dramatique se fait ainsi progressivement à travers les différentes répliques et actions effectuées par les comédiens sur scène qui se répondent les uns aux autres afin de créer un univers commun.

Le jeu scénique s'appuie sur un phénomène bien connu et détaillé par l'analyse conversationnelle, la notion de paire adjacente. Ce concept décrit l'organisation de la conversation comme formant un emboîtement d'actions. Chaque tour est inclus dans une paire qui représente « une séquence de deux énoncés qui sont adjacents et produits par des locuteurs différents »⁴⁶³. La paire est ordonnée sous forme d'un premier membre et d'un second qui en découle. Généralement placés les uns à la suite des autres, les membres de paire définissent une structure idéal-type du phénomène conversationnel. Cependant, dans certaines situations, la seconde partie de paire peut être non-adjacente à la première. De même, dans un soliloque, on peut supposer que le locuteur est lui-même à l'initiative de deux membres de la paire adjacente. Outre ces considérations, la construction par paire adjacente sous-entend aussi un rapport de pertinence conditionnelle entre les deux membres. En effet, la première partie de paire engage un champ d'actions possibles pour la seconde. Par exemple, dans le cas d'une invitation, seules les réponses d'acceptation ou de rejet vont apparaître pertinentes pour l'interaction en cours.

La machinerie conversationnelle n'est donc pas seulement régie par une succession de locuteurs différents. Elle se construit aussi à travers l'emboîtement des différentes actions, tour après tour. Ainsi, « il ne fait pas de doute qu'un tour de parole subséquent renvoie à un tour de parole précédent et que par conséquent la compréhension est produite tour après tour »⁴⁶⁴. Cette dynamique nous intéresse tout particulièrement car elle permet de saisir la façon dont les improvisateurs construisent l'improvisation de façon collective et collaborative en rebondissant aux propositions des uns et des autres dans la durée de la performance scénique. Par ailleurs, il s'agit aussi de mettre en avant le parcours génératif du sens et donc du cadre dramatique, dans la mesure où une première partie de paire ne prend pleinement son sens qu'à travers la seconde qui l'accompagne. Dans le cadre d'une improvisation théâtrale, chaque réplique est ainsi initiée comme une proposition qui prendra telle ou telle tournure selon la réponse du locuteur. Comme le note Keith Sawyer : « un acteur ne peut connaître la signification de son propre tour tant que d'autres acteurs n'y ont pas répondu. »⁴⁶⁵ Pour reprendre la métaphore de l'escalier, la marche qu'on lance à son partenaire ne prend vraiment forme que lorsque celui-ci s'en est effectivement

⁴⁶³ Michel De Fornel, « L'analyse de conversation », dans *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 160.

⁴⁶⁴ Jean Widmer, « Goffman et Garfinkel : cadres et organisation de l'expérience », *Langage et société*, 1992, no.59, pp. 13-46.

⁴⁶⁵ R. Keith Sawyer, « La conversation comme phénomène d'émergence collaborative », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2010, no.18, pp. 45-67.

saisi. La rétro-activité du sens est ici intéressante pour comprendre « la logique chemin »⁴⁶⁶ qui se dessine en improvisation et qui présuppose que les improvisateurs et improvisatrices vont découvrir eux-mêmes, au fur et à mesure l'histoire, ce qu'ils sont en train de construire. En ce sens, la création indexicale, dont nous avons largement discuté dans la partie précédente, émerge progressivement par un jeu à la fois d'anticipation et de rétroaction des éléments du cadre scénique. Nous reviendrons de façon plus spécifique sur ces enjeux dans la suite du chapitre.

Principe de coopération et cohérence interactionnelle

En analysant l'émergence d'une improvisation selon la dynamique processuelle de la conversation impliquant à la fois des changements de locuteur et l'emboîtement de séquences d'actions, il est important d'entrevoir la façon dont l'interaction scénique est aux prises avec un principe de coopération. Loin d'établir une connotation bienveillante, ce principe vise, au contraire, à mettre en avant la façon dont les comédiens vont tenter de jouer le même jeu afin de construire ensemble une histoire. Ce principe de coopération a notamment été théorisé par Grice dans le cadre de la conversation, qu'il formule en ces termes : « que votre contribution conversationnelle corresponde à ce qui est exigé de vous, au stade atteint par celle-ci, par le but ou la direction acceptés de l'échange parlé dans lequel vous êtes engagé »⁴⁶⁷. Souvent jugé comme naïf, le principe de coopération tente en réalité de définir ce qui est à l'origine de l'échange conversationnel, à savoir le besoin de produire des actions adéquates vis-à-vis de l'orientation de la conversation en cours. Grice explique ce processus en évoquant une certaine logique de la conversation : « Nos échanges de paroles ne se réduisent pas en temps normal à une suite de remarques décousues et ne seraient pas rationnels si tel était le cas. Ils sont le résultat, jusqu'à un certain point au moins, d'efforts de coopération. [...] À chaque stade certaines manœuvres conversationnelles possibles seraient en fait rejetées comme inappropriées du point de vue conversationnel. »⁴⁶⁸ L'analyse conversationnelle a repris l'idée de la pragmatique gricéenne en observant empiriquement ce phénomène dans la structure conversationnelle. Celle-ci prend la forme d'une préférence pour l'enchaînement confirmatif et plus largement pour l'affiliation⁴⁶⁹. Ce concept indique un biais cognitif qui définit une préférence pour répondre de manière positive au projet interactionnel mis en jeu par la première partie de paire et « constitue le principe organisateur des attentes et des anticipations réciproques qui régissent les contributions des interlocuteurs »⁴⁷⁰. Le principe de référence est un élément très important pour saisir la construction de sens dans une

⁴⁶⁶ Nabla Leviste, *Improvisation théâtrale, une fabuleuse science de l'imprévu*, Paris, L'Harmattan, 2108.

⁴⁶⁷ Herbert, *Studies in the Way of Words*, Harvard University Press, Cambridge, 1989.

⁴⁶⁸ Paul Grice Herbert, « Logique et conversation », *Communications*, 1979, vol. 30, p. 61.

⁴⁶⁹ Voir : Michel De Fornel, *Le sens de la conversation. Eléments de pragmatique cognitive* (manuscrit inédit), 2001.

⁴⁷⁰ Michel De Fornel, Jacqueline Léon, « L'analyse de conversation, de l'ethnométhodologie à la linguistique », dans *Histoire Épistémologie Langage*, tome 22, fascicule 1, *Horizons de la grammaire alexandrine*, 2000, pp. 131-155.

interaction. Ainsi : « Une conversation se constitue et s'auto-organise de façon dynamique par une coopération continue tant au niveau de la chaîne des actions conversationnelles successives, de l'organisation thématique que de la construction de la référence et de la catégorisation. »⁴⁷¹

Ce principe résonne clairement avec les enjeux techniques et interactionnels d'une scène d'improvisation théâtrale. En effet, l'improvisation théâtrale engage les participants à prendre conscience de ce travail de coopération, à la fois par une *écoute active* de ce qui se produit et par *l'acceptation* des propositions d'autrui. L'acceptation consiste spécifiquement à développer une capacité à recevoir les propositions de son ou ses partenaire(s) dans la mesure où « *ce qui compte c'est le partenaire* »⁴⁷². Ce principe d'acceptation est visible dans la séquentialité de la conversation et dans la capacité des comédiens à rebondir sur les propositions du partenaire afin d'établir une intrigue compréhensible et reconnaissable. Comme le note Hervé Charton à la suite des travaux de Clément Canonne sur l'improvisation musicale libre : « en tant que l'improvisation est collective, elle implique de prendre en compte non ses propres intérêts, mais l'intérêt de l'ensemble, c'est-à-dire de raisonner avec ce qu'il appelle un *esprit d'équipe* »⁴⁷³. Ce principe de coopération est ainsi ouvertement discuté et travaillé par les improvisateurs et improvisatrices en tant que moteur de jeu fondamental. Cependant, et nous allons l'explorer plus précisément ci-dessous, ce principe de coopération (et d'acceptation selon la terminologie employée dans le théâtre d'improvisation), n'implique pas une acceptation automatique de chaque proposition du partenaire de jeu. Comme l'exprime l'un des comédiens interrogés « *on peut dire non si on dit oui à l'histoire* ». Le principe d'acceptation et de coopération qui se joue sur scène pourrait donc se définir de la façon suivante : que chaque contribution aille dans le sens du projet interactionnel et narratif en cours. La pratique de l'improvisation théâtrale n'invente donc pas une pratique originale de l'interaction verbale mais s'appuie au contraire, sur des mécanismes conversationnels de la vie ordinaire. Dans cette perspective, nous souhaitons à présent approfondir la compréhension de ce principe de coopération en nous intéressant de façon plus spécifique aux logiques de coordination et négociation à l'œuvre dans une improvisation théâtrale.

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² Entretien avec Julie Bruni Tajan.

⁴⁷³ H.Charton, *Alain Knapp et la liberté dans l'improvisation théâtrale*, op. cit., p. 379.

2. Coordination et négociation : l'émergence métapragmatique du cadre dramatique

a) Construction du cadre dramatique et activité métapragmatique implicite

Retour sur les deux niveaux de jeu

Le cadre dramatique ainsi que l'activité de création indexicale analysés dans la partie précédente se tissent progressivement à travers la coopération des différents participants. Il émerge tour après tour de la collaboration et de la négociation implicite entretenue par les comédiens et comédiennes à travers leurs personnages respectifs. Robert Gravel, le père de l'improvisation théâtrale québécoise, exprimait à propos de la rencontre scénique : « Ils ne se quitteront plus ni des yeux ni des oreilles (ni du cœur ?). [...] Le dialogue est engagé : à la surface et sous la surface. C'est-à-dire au-dessus et en dessous de l'improvisation. »⁴⁷⁴ Le jeu théâtral ne s'entend donc qu'en saisissant l'agencement permanent de deux niveaux interactionnels fonctionnant en tandem.

D'un côté, dans la strate profonde du cadre modalisé, pour reprendre les termes de Goffman, les personnages interagissent et parlent comme dans une scène de la vie ordinaire. Le cadre dramatique paraît, non pas se construire, mais se dévoiler. Les personnages animés par les comédiens et les comédiennes agissent de manière à tendre vers une fluidité interactionnelle. Par conséquent, quand un personnage entre sur scène, il a déjà une histoire, une vie, un passé, et celui-ci ne peut être surpris ou bloqué en apprenant son prénom ou sa profession (excepté si l'intrigue implique que le personnage est amnésique bien entendu). La réussite de la modalisation du cadre réside bien dans cette illusion scénique où chacun joue le jeu en prétendant agir de façon *naturelle*. En nous inspirant du lexique développé par le linguiste et anthropologue Michael Silverstein, nous définissons ce niveau comme le niveau dénotatif de l'action scénique. Il s'agit de la strate directement extractible de la scène, « the “what we say” »⁴⁷⁵, *ce que l'on est en train de dire*. Cette strate est celle que nous avons longuement étudiée précédemment en nous intéressant aux éléments du cadre dramatique et en analysant la façon dont ils se dévoilent à travers l'interaction des personnages déjà en jeu en s'appuyant sur différentes ressources (catégorisation, status, gestes, paroles etc.).

Par ailleurs, comme l'exprime Michael Silverstein, « the what we say » est toujours relié au « what we do ». Toute interaction discursive prend donc sens dans la formulation d'un texte interactionnel qui

⁴⁷⁴ Robert Gravel, Jean-Marc Lavergne, *Impro : Réflexions et Analyses*, Montréal, Lemeac, 1987 p. 26.

⁴⁷⁵ Michael Silverstein, « Metapragmatic Discourse and Metapragmatic Function » dans *Reflexive language. Reported Speech and Metapragmatics*, Cambridge, CUP, 1993, pp. 33-58.

représente une structure cohérente ordonnant l'orientation mutuelle de la compréhension. Un parallèle peut être ici établi entre le texte interactionnel et notre définition du cadre dramatique, dans la mesure où ce dernier détermine l'interprétation de ce qui se passe dans une situation de communication spécifique – en l'occurrence, l'improvisation en cours. Émergeant de la dynamique processuelle du « what we say », le texte interactionnel désigne un phénomène collaboratif et collectif qui implique implicitement une négociation allocentrique des représentations du cadre en jeu. Cependant, comme le fait justement remarquer Keith Sayer, les comédiens ne sortent pas de la scène pour en discuter, « à la place, les acteurs doivent négocier leur intersubjectivité tout en jouant la scène en cours »⁴⁷⁶. Chaque tour activé est ainsi à la fois une continuité du cadre dans lequel il s'insère et la proposition d'un nouvel élément ou d'une transformation d'un élément – par un phénomène de création indexicale. Toute nouvelle formulation du cadre est prise dans un *devenir indexical*. Proposition et non affirmation, chaque élément suppose une négociation implicite, même si le principe d'acceptation mis en avant dans les principes de l'improvisation sous-entend une grande préférence pour l'affiliation à l'élément proposé. « *Quand c'est bien fait, quand on est d'accord sur ce qu'on est en train de jouer, c'est implicite bien sûr* ». Le cadre dramatique est dès lors, le résultat *in situ* d'une activité métapragmatique implicite qui s'inaugure dans et au travers l'interaction discursive et gestuelle. Par métapragmatique, nous entendons l'effet pragmatique qui contribue à définir la nature de l'interaction en cours. La modalisation du cadre dramatique relève d'une métacommunication qui correspond à l'ensemble des indices relatifs au cadrage de l'interaction en cours. Reprenant la pensée de l'anthropologue Gumperz, Maud Verdier précise en ce sens : « Le processus d'interprétation d'un énoncé en contexte repose sur un ensemble de signes métapragmatiques, les indices de contextualisation, associant la structure du message et le contexte de l'énoncé. Ces indices servent à relier ce qui est dit à un moment donné de l'interaction à un savoir acquis au fil des expériences passées. »⁴⁷⁷

Si le jeu dénotatif correspond à la strate profonde du cadre dramatique modalisé, le jeu métapragmatique constitue, lui, la frange du cadre dramatique, dans la mesure où le texte interactionnel est relatif au statut de ce qui est en train de se jouer. Les improvisateurs et improvisatrices se mettent ainsi d'accord sur la nature de l'intrigue qui se dévoile. Cependant, comme le fait remarquer Silverstein, le texte interactionnel n'est ni de l'ordre de l'objectivité ni de l'intersubjectivité totale. Deux personnes peuvent ainsi entretenir une interaction discursive tout en ayant une perspective différente du cadre. Pour autant, toute improvisation tend à une homogénéisation des représentations afin de construire un texte interactionnel mutuel à valeur allocentrique. L'activité métapragmatique liée à la négociation

⁴⁷⁶ R. Keith Sawyer, « La conversation comme phénomène d'émergence collaborative », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2010, no. 18, pp. 45-67.

⁴⁷⁷ Pensée de Gumperz repris dans : Maud Verdier, « La constitution de l'idéologie linguistique des chateaux margachophones dans les cybercafés de Tananarive », *Langage et société*, 2013, vol. 1, no. 143, pp. 87-107.

implicite du cadre dramatique s'apparente à ce que Goffman appelle « l'épuration du cadre » qu'il définit en ces termes : « Par cadre épuré j'entendrai une configuration dans laquelle la relation au cadre de tous les participants à une activité claire, en distinguant le fait de clarifier son propre rapport au cadre et le fait de participer à un cadre clairement défini. Dire qu'un cadre est clair, ce n'est pas seulement dire que chaque participant a une manière correcte de voir ce qui se passe, mais aussi qu'il y a une manière correcte de voir le point de vue des autres, ce qui inclut leur manière de voir ce point de vue. »⁴⁷⁸ Remarquons que cette double strate de l'exercice théâtral improvisé est intuitivement perçue par les improvisateurs. Les trois casquettes de l'improvisateur « *écrire, jouer et mettre en scène et toujours avec l'autre* » définissent bien la dissociation et l'entremêlement des différentes réalités qui se jouent dans l'instant scénique et mettent en avant ce jeu d'élaboration d'un texte interactionnel s'écrivant à quatre mains et plus, car comme nous l'exprimait un improvisateur « *improviser c'est jouer un texte que l'on écrit au moment même où on le joue* »⁴⁷⁹.

Négociation métapragmatique : un jeu d'offres et de réponses

Afin de bien saisir le caractère négocié et allocentrique du cadre interactionnel émergent, il nous faut revenir sur la construction séquentielle de l'improvisation, c'est-à-dire sur la dynamique processuelle de la conversation. La production de chaque comédien sur scène doit participer « *au sens de l'histoire* » en contribuant à l'évolution de l'intrigue et en respectant la séquentialité de l'action. Autrement dit, « *je pose le pied sur ma propre marche et je te mets une marche pour que tu montes* ». En amplifiant cette métaphore, on pourrait affirmer que la succession des marches de l'escalier se couple au dévoilement progressif, dynamique mais non linéaire des fondations qui les supportent. Ainsi, « chaque offre doit répondre à l'offre faite par le locuteur précédent, et chacune doit être cohérente avec le cadre, faute de quoi le dialogue se désintègre et ne peut se poursuivre »⁴⁸⁰. Toute introduction d'un nouvel élément représente une proposition de développement impliquant que le statut de l'offre se détermine à travers la réponse de l'autre comédien. Lorsqu'un comédien propose une marche à son partenaire, ce dernier a le pouvoir de la monter et d'en proposer une nouvelle, répondant implicitement à l'offre de fondation. La structure métapragmatique de l'activité scénique s'établit ainsi à travers un jeu d'offres et de réponses. Comme l'explique Keith Sawyer, trois processus entrent alors en jeu : l'élaboration du texte interactionnel tour après tour, l'émergence du cadre dramatique et la causalité descendante exercée par le cadre⁴⁸¹.

⁴⁷⁸ E. Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 331.

⁴⁷⁹ Entretien avec Alban Valembois.

⁴⁸⁰ R. Keith Sawyer, « La conversation comme phénomène d'émergence collaborative », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2010, no. 18, pp. 45-67.

⁴⁸¹ Nous reviendrons sur ce point par la suite.

Effectuer une proposition

Une offre est un ajout incrémental au cadre dramatique émergent. A travers, les gestes, la posture, la parole, le mime, etc., les improvisatrices et improvisateurs vont proposer d'indexer au cadre dramatique un nouvel élément, qu'il s'agisse d'une relation entre les personnages, d'un élément de décor, ou encore d'un enjeu. En effectuant une proposition de jeu, les improvisateurs tentent de cristalliser et de dévoiler le cadre dramatique émergent. Cependant, toute offre est une proposition prise dans un *devenir métapragmatique*, c'est-à-dire qu'elle n'entreprend réellement une fonction métapragmatique que si l'information est ratifiée et acceptée par l'interlocuteur.

Séquence – *La mémoire des choses* – 15 min 15 à 15min48⁴⁸²

- | | |
|------------|---|
| 1. Com A : | (<i>entrant sur scène le dos courbé</i> □(1) <i>en zozotant</i>) professeur professeur |
| 2. Com B : | (<i>il entre en scène bras croisés en souriant</i> □(2)) oui Cindy/ |
| 3. Com A : | et bien euh z'ai vu [que vous zaviez sorti le microscope
[(<i>elle pointe en haut à gauche</i>) |
| 4. Com B : | (<i>prenant un ton légèrement ironique</i>) le microscope oui/ (1.0) |
| 5. Com A : | enfin [ze veux dire le euh::=
[(<i>pointant en haut à gauche</i>) |
| 6. Com B : | =tu es mignonne (<i>en souriant</i>) [(1.0) tu es la meilleure stagiaire de troisième que j'ai jamais eu
[(<i>rire du public</i>) |
| 7. Com B : | (<i>se tournant vers le coin gauche de la scène</i>)
regarde [tchictchictchictchic (.) ça [s'appelle un télescope
[(<i>il fait mine de tourner une manivelle</i>)
[(<i>pointant le coin gauche</i>) □(2) |
| 8. Com A : | voilà c'est cha/ (<i>souriant</i>) |

□(1)



□(2)



⁴⁸² Voir captation vidéo de 15min 15 à 15min 48 : https://www.youtube.com/watch?v=kGVCEWvzu_4

Dans cette séquence (que nous avons analysée dans la partie précédente), se joue une négociation implicite entre les deux comédiens qui, au fur et à mesure des tours de parole, engagent des propositions métapragmatiques. Dès l'entrée en scène, la comédienne A, à travers sa posture et sa façon de parler, engage une proposition d'un personnage excité mais peu rassuré et un peu enfantin. Par ailleurs, dès le tour 1, la comédienne A lance une proposition sur la nature de la relation entre les deux personnages et le statut du personnage B : « professeur professeur » (T.1). Il s'agit bien d'une offre visant à donner de façon incrémentale un élément de compréhension de la nature du cadre dramatique qui est en train de se jouer. Ces propositions de jeu seront par la suite saisies par le comédien B qui la catégorisera explicitement comme étant « la meilleure stagiaire de troisième » (T.6) allant à la fois dans le sens du personnage et de la relation proposée par la comédienne A dans les tours précédents. Le personnage B accepte donc explicitement les propositions de jeu engagées. Il les appuie et entre dans le jeu en nommant le personnage A par son prénom : « oui cindy/ » (T.2), laissant ainsi entendre que les deux personnages se connaissent déjà et que la scène est une situation habituelle.

D'un point de vue interactionnel, la scène se joue ainsi sur deux niveaux de jeu. Au niveau joué, « the what we say », les personnages discutent et parlent comme s'ils se connaissaient, leur relation est établie et fluide. Le personnage A interpelle son professeur pour lui faire part d'une remarque concernant le télescope. Au niveau métapragmatique, « the what we do », se joue en revanche une négociation sous-jacente venant incrémenter et cristalliser des éléments du cadre dramatique. La comédienne propose un type de relation et la catégorisation du personnage B. En retour, le comédien B accepte pleinement cette proposition et poursuit l'interaction, d'une part en ne remettant pas en cause les informations données et d'autre part en s'appuyant précisément sur la relation déterminée dès les deux premiers tours de parole. Le cadre interactionnel est ainsi négocié implicitement à travers la succession des tours de parole qui représentent des offres indexicales permettant de tisser la cohérence dramatique à l'activité scénique en cours.

Répondre à la proposition

La réponse de l'interlocuteur a pour fonction de déterminer le statut de l'offre produite dans les tours précédents. La signification métapragmatique d'une offre (entendue comme définition d'un élément du cadre dramatique) ne peut être saisie qu'à travers les tours produits dans la continuité de l'action. Tout élément du cadre est sujet à la négociation dans la mesure où aucun de ces éléments n'est prédéterminé en amont. Par conséquent, les acteurs participent collaborativement à la cristallisation du cadre dramatique. Trois types de réponse sont alors envisageables : refus de la proposition ; acceptation de la proposition ; refus ou acceptation partielle.

- *Accepter une proposition*

Dans ce cas, la réponse induit l'acceptation de la proposition. Les tours suivants et le cadre dramatique se développeront en prenant en compte l'offre acceptée. C'est notamment le cas dans la séquence précédente, où une relation professeur-stagiaire est établie à travers les premiers tours de parole. La relation et la catégorisation des personnages se cristallisent et deviendront des éléments du cadre dramatique sur lesquels l'intrigue se développera. Prenant une valeur allocentrique, ces éléments définissent le terrain de jeu commun des différents participants. Néanmoins, comme nous l'avons souligné précédemment, le fait d'accepter une proposition ne signifie pas que le personnage en tant que tel ne puisse pas, lui, s'opposer à l'interaction dramatique en cours. Comme l'exprimait l'un des comédiens interrogés : « *on peut dire non si on dit oui à l'histoire* »⁴⁸³. Afin de bien saisir ce propos, observons sous un angle nouveau une séquence retranscrivant une improvisation de *la Page Blanche* étudiée préalablement.

*Séquence – extrait de La Page Blanche au festival Impro en Seine en 2019*⁴⁸⁴

	(Com A est assis sur une chaise □(1))
	(Com B entre sur scène, fait mine de tenir quelque chose dans son dos et dans sa main □(2))
1. Com B :	(regarde sa main droite, tourne la tête cherchant quelque chose) hum excusez-moi ben euh c'est ma place [apparemment euh (.) j'suis place cinquante-six euh [(regarde sa main gauche)
2. Com A :	(.) c'est moi aussi
3. Com B :	ah bah non ça c'est pas possible non parce que euh [c'est moi regardez c'est marqué [(lui montre sa main □(3))
4. Com A :	(.) c'est pas ma place (.) ma [place elle est là-bas [mais euh [(pointe vers sa droite)
5. Com B :	[ah oui et est-ce [que du coup vous pouvez [euh [(pointe vers sa droite)
6. Com A :	[non (.) non non je la sens pas honnête cette place :: je préfère m'asseoir ici si ça vous dérange pas

⁴⁸³ Entretien Aymeric Desjardin.

⁴⁸⁴ Voir captation vidéo de 30min à 30min 06 : <https://www.youtube.com/watch?v=h8lmrYtVrE&t=609s>

α(1)



α(2)



α(3)



Dans cette séquence déjà entrevue, les deux personnages se trouvent dans un imbroglio interactionnel où, bien qu'il reconnaisse pleinement son erreur, le personnage A refuse explicitement de laisser sa place au personnage B. Dans la strate jouée, le personnage B refuse le projet interactionnel socialement acceptable qui impliquerait que le personnage A s'excuse et change de place. Cependant, dans la strate métapragmatique, les deux comédiens se mettent ici d'accord sur le jeu qu'ils sont en train de jouer en acceptant la proposition de jouer spécifiquement une situation relevant d'un problème interactionnel. Ainsi, si le personnage A dit non à la demande du personnage B, les comédiens se placent eux, dans une logique d'acceptation métapragmatique en s'accordant mutuellement sur ce qu'ils sont en train de jouer.

Par ailleurs, l'acceptation d'une proposition n'est pas nécessairement produite dans le tour de parole qui suit immédiatement la proposition initiale. En effet, tout comme une paire adjacente, la seconde partie de paire métapragmatique peut apparaître avec un certain décalage et après plusieurs tours de parole. Dans ce cadre, la proposition reste en suspens et ne se cristallise comme élément du cadre dramatique que plus tard dans la saynète. Ainsi, plusieurs tours de parole peuvent parfois être produits avant que n'émerge clairement la signification métapragmatique d'une proposition.

Séquence partie 1 – extrait du match Hero-corps vs Lily⁴⁸⁵ :

1. Com A :	<i>(elle fait mine de se passer quelque chose sur les lèvres α(1))</i>
Com B :	<i>(il s'étire)</i>
2. Com B :	[salut/ (.) au putain/ (.) [au nom de dieu (.) ah putain j'suis content (.) hahaha [<i>(en gigotant ses bras)</i>] [<i>(se prend la tête dans les mains)</i>] c'est aujourd'hui quoi (.) quelle heure il est /
3. Com A :	<i>(elle prend une voix aigüe qu'elle gardera tout au long de la saynète)</i> [il est dix-huit heures vingt-huit= [<i>(geste de pointage en haut à droite de la scène)</i>

⁴⁸⁵ Voir captation vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=iNkpp603S58&t=7s>

4. Com B : =et bien voilà dix-huit heures vingt-huit deux minutes dans deux minutes
[(.) whoua hahaha ah j'en ai plein le cul
[(il claque dans ses mains)
5. Com A : papa t'as remarqué que j'me suis maquillée/
6. Com B : écoute vas-y tu peux m'en parler pendant deux minutes après franchement (.) °rien à foutre°
7. Public : (rires)
8. Com B : [oh làlà à dix-huit heures trente je me casse/
[(il se prend la tête entre les mains et se met en position d'aparté face au public)
9. Public : (rires)
10. Com A : papa [(1.0) j'me suis maquillée parce que j'ai décidé d'être prépubère
Com B : [ouais°
11. Com B : euh alors là donc là j'ai moins de deux minutes pour t'expliquer un truc (.) donc alors attends euh :::
12. Com A : où tu vas dans deux minutes papa/
13. Com B : hein/
14. Com A : où tu vas dans deux minutes papa/

□(1)



Dans la séquence ci-dessous extraite d'une improvisation précédemment analysée, la comédienne introduit explicitement un enjeu important pour son personnage en expliquant au tour 5 : « papa t'as remarqué que j'me suis maquillée/ » qui est ensuite précisé au tour 10 : « j'me suis maquillée parce que j'ai décidé d'être prépubère ». En termes métapragmatiques, la comédienne A lance une information capitale et primordiale sur son personnage et projette par la même occasion un potentiel enjeu. Pour autant, comme on peut l'observer dans les tours de parole suivants, cet élément n'est pas totalement ratifié par le comédien B et la saynète s'engage de nouveau sur l'enjeu de l'événement à venir introduit au tour 2. Cet enjeu ne sera en réalité ratifié et cristallisé que plusieurs tours de parole plus tard, lorsque le comédien B relancera cet enjeu :

- | | |
|------------|---|
| 1. Com B : | Y aura pas d'hamster y aura pas d'animaux y aura plus grand chose y aura vraiment (.) enfin pour moi il va y avoir plein de choses (.) pour toi je sais pas moi vraiment euh je sais pas (.) euh enfin bref (.) tu m'as parlé de prépuberté (.) qu'est-ce que tu entends par là/ <u>vite</u> dépêche-toi/ |
| 2. Com A : | ah ba parce que je suis une femme maintenant |
| 3. Com B : | okay très bien:: qu'est-ce que tu comptes faire en tant que femme/ |
| 4. Com A : | j'compte avoir euh:: euh des relations et aussi= |

La proposition d'enjeu n'est ainsi exploitée que plusieurs tours de parole plus tard, lorsque le comédien B revient explicitement sur la situation du personnage A : « tu m'as parlé de prépuberté (.) qu'est-ce que tu entends par là/ vite dépêche-toi/ » (T.1). L'enjeu engagé par la comédienne A au début de l'improvisation est alors ratifié par le comédien B et deviendra dès lors un moteur dramatique important pour la suite de la saynète. Ainsi, ce qui pouvait s'apparenter à un refus du fait que la proposition ne soit pas entièrement exploitée et ratifiée, est en réalité une acceptation différée. Dans ce cadre, la seconde partie de paire à l'échelle métapragmatique n'apparaît pas nécessairement dans une continuité directe avec l'initiation de la proposition. Certaines propositions peuvent donc se trouver en suspens et le statut métapragmatique n'être pleinement fixé, non pas dans une succession directe, mais dans un temps plus différé.

- *Refuser une proposition*

Le cas du refus reste minoritaire du fait du principe de coopération évoqué dans les parties précédentes. Cependant, il arrive qu'un improvisateur ou une improvisatrice soit amené(e) à refuser la proposition de jeu de son ou sa partenaire, c'est-à-dire à écarter la possibilité que l'élément proposé soit cristallisé au sein du cadre dramatique. Observons l'extrait suivant qui retranscrit, les débuts d'une improvisation lors d'un match entre deux équipes étudiantes de Bordeaux.

Séquence – Match d'improvisation entre deux équipes étudiantes de Bordeaux

- | | |
|-------------|---|
| | (Com A entre sur scène et se place en arrière-scène à droite) |
| | (Com B entre sur scène et se place en avant-scène à gauche) |
| 1. Com A : | [vous là (.) les <u>taxes</u> /
[(pointant Com B) |
| 2. Com B : | vous osez m'adresser la parole <u>gueux</u> / |
| 3. Public : | (rires) |

- | | |
|------------|---|
| 4. Com A : | j'ai mal entendu (.) [<u>les taxes</u> /
[(pointant le sol du doigt) |
| 5. Com B : | [j'vous reconnais vous vous êtes de mon service du linge qu'est-ce que vous faites
[(s'avançant vers Com A)
dans l'aile droite de la vallée/ |
| 6. Com A : | (1.0) je collecte <u>les taxes</u> / (.) maintenant vous me devez votre dû |

Dans cette séquence, on observe une certaine incompréhension entre les deux comédiens rendue visible par la façon dont ils se font des refus successifs. En traitant le personnage A de gueux au tour 2, le comédien B effectue une proposition de relation entre les personnages, l'un (personnage B) étant un seigneur ou une personnalité de la haute société et l'autre (personnage A), un gueux issu d'une classe prolétaire. La proposition forte formulée de façon sous-jacente n'est cependant pas reçue par le comédien A qui ne ratifie pas et ne réagit pas aux paroles du personnage B. Le comédien B maintient sa position sans prendre en compte ce qu'a dit réellement le personnage A au tour précédent. Le comédien reste sur sa proposition initiale en se présentant comme collecteur de taxes : « j'ai mal entendu (.) [les taxes/ ». En omettant, la proposition du comédien B, le comédien A effectue un refus dans la mesure où la proposition de relation n'est ici pas validée et cristallisée par le partenaire de jeu. Le comédien A va cependant poursuivre sa proposition, comblant ainsi le refus et justifiant par la même occasion son statut social : « j'vous reconnais vous vous êtes de mon service du linge qu'est-ce que vous faites dans l'aile droite de la vallée/ » (T.5). A nouveau le fait que le personnage B travaille au service du personnage A ne sera pas non plus prise en compte au tour suivant par le comédien B qui restera sur sa position : « je collecte les taxes/ (.) maintenant vous me devez votre dû » (T.6). Dans ce cadre, on a un exemple clair de refus où le comédien A ne prend en considération les propositions métapragmatiques du comédien B. Les refus de jeu successifs du comédien A demandent alors beaucoup d'efforts au comédien B pour proposer de nouvelles informations et donner de la cohérence à l'interaction scénique.

Le refus ⁴⁸⁶ de jeu peut être volontaire ou involontaire. Dans le cadre d'un refus involontaire, l'improvisateur manque la proposition effectuée par l'autre comédien sans faire attention. Cette situation arrive régulièrement chez des improvisateurs et des improvisatrices débutants (ce qui est le cas dans la séquence précédente) qui maîtrisent avec maladresse le jeu d'écriture sous-jacent à l'activité scénique. Dans le cas d'un refus volontaire, l'improvisateur refuse la proposition de jeu en connaissance de cause. Autrement dit, il décide consciemment que la proposition n'est pas suffisamment intéressante pour l'histoire en cours. On fera remarquer qu'à travers la transcription, il est souvent difficile de

⁴⁸⁶ Le refus de jeu est d'ailleurs une faute de jeu explicite dans les règles du match d'improvisation.

déterminer s'il s'agit d'un refus volontaire ou involontaire.

- *Refuser ou accepter partiellement des propositions de jeu*

Une troisième alternative a été aussi observée lors de l'analyse des différentes séquences sélectionnées, celle du refus ou de l'acceptation partielle. Dans ce cas, la réponse amène à rejeter ou accepter partiellement l'offre émise au tour précédent, ce qui correspond schématiquement à une réponse métapragmatique de type « oui mais » ou « non mais ». Le refus ou l'acceptation est immédiatement détourné vers une autre proposition tout en prenant en compte certaines dimensions de la proposition précédente. A cet égard, les deux premiers tours de parole de la séquence précédente sont intéressants.

Séquence – Match d'improvisation entre deux équipes étudiantes de Bordeaux

	(Com A entre sur scène et se place en arrière-scène à droite)
	(Com B entre sur scène et se place en avant-scène à gauche)
1. Com A :	[vous là (.) les <u>taxes</u> / [(pointant Com B)
2. Com B :	vous osez m'adresser la parole <u>gueux</u> /

Au tour 1, le comédien A engage une proposition de jeu. Il se place dans un *status* haut en réclamant une taxe qui doit être apparemment payée. En effectuant cette requête, il propose un certain univers qui peut laisser penser que la saynète se passe à une époque médiévale. A travers sa réponse au tour 2, le comédien B semble à première vue refuser le jeu de *status* proposé par le comédien A au tour précédent et joue, au contraire, un seigneur outré par la requête présentée par ce dernier. Cependant, le comédien B ne remet pas en cause l'univers médiéval induit au tour 1 par le comédien A. Au contraire, en le qualifiant de « gueux » (T.2), il rentre dans l'univers proposé en se positionnant lui-même en tant que seigneur ou du moins un personnage ayant un statut social élevé. Sa réponse, si elle vient refuser la proposition de relation et de *status*, vient cristalliser l'univers général de la saynète dans le sens proposé. On peut alors parler d'acceptation partielle ou de refus partiel, dans la mesure où la réponse vient métapragmatiquement écarter une certaine proposition tout en proposant une autre et cristalliser une certaine dimension de la proposition initiale (l'univers en cours).

- *Cas ambigu*

L'observation des séquences nous a cependant confronté dans certains cas à des dynamiques relativement ambiguës, les rendant difficilement catégorisables. La séquence concernant la scène du

professeur d'astronomie et de sa stagiaire est à cet égard, intéressante à analyser.

Séquence – extrait de *La mémoire des choses*⁴⁸⁷

1. Com A :	(<i>entrant sur scène le dos courbé</i> ∩(1) <i>en zozotant</i>) professeur professeur
2. Com B :	(<i>il entre en scène bras croisés en souriant</i> ∩(2)) oui cindy/
3. Com A :	et bien euh z'ai vu [que vous zaviez sorti le microscope [(<i>elle pointe en haut à gauche</i>)
4. Com B :	(<i>prenant un ton légèrement ironique</i>) le microscope oui/ (1.0)
5. Com A :	enfin [ze veux dire le euh::= [(<i>pointant en haut à gauche</i>)
6. Com B :	=tu es mignonne (<i>en souriant</i>) [(1.0) tu es la meilleure stagiaire de troisième que j'ai jamais eu [(<i>rire du public</i>)
7. Com B :	(<i>se tournant vers le coin gauche de la scène</i>) regarde[tchictchictchictchic (.) ça [s'appelle un télescope [(<i>il fait mine de tourner une manivelle</i>) [(<i>pointant le coin gauche</i>)
8. Com A :	voilà c'est cha/ (<i>souriant</i>)

Dans cette séquence, la comédienne A, à travers les propos de son personnage, engage le fait qu'il y a dans la pièce un microscope : « bien euh z'ai vu [que vous zaviez sorti le microscope » (T.3), élément immédiatement remis en cause par le comédien B au tour suivant. Ce dernier questionne sur un ton ironique « le microscope oui/ » (T.4) avant de nommer l'objet comme étant « un télescope » (T. 7). A première vue, cette réponse métapragmatique a tout l'air d'un refus. Le comédien B semble bien avoir réfuté partiellement la proposition de jeu de la comédienne A et avoir engendré une contre-proposition concernant la nature de l'objet en question (et donc aussi de son métier, la présence d'un microscope ou d'un télescope changeant la perspective et le métier du professeur en question). Cependant, afin de bien saisir ce qui se joue ici, il nous faut remettre la saynète dans son contexte plus général. En effet, celle-ci intervient au cours d'un format hybride où la première partie du spectacle était consacrée à des monologues au cours desquels le comédien B (ici dans cette séquence) avait joué et s'était défini comme un astrologue ayant découvert une étoile particulière. On peut donc présupposer que la comédienne A jouant un personnage un peu mal assuré s'est volontairement trompée sur la nature de l'objet. Dans ce cas, l'apparent refus du comédien B est en réalité une acceptation de proposition de jeu. Le refus entre dans une logique de cohérence avec le monologue effectué en début de spectacle, il est fait consciemment et sert la narration. En effet, en remettant les propos du personnage A, le comédien B

⁴⁸⁷ Voir captation vidéo de 15min 15 à 15min 48 : https://www.youtube.com/watch?v=kGVCEWvzu_4

ancre le personnage A dans son rôle de « stagiaire de troisième » (T.6) qui, de ce fait, est en droit de faire des erreurs. La réponse métapragmatique peut ainsi, dans ce cas, être interprétée de deux façons, soit comme un refus partiel soit comme une acceptation *a maxima* de la proposition de la comédienne A (dans le cas où elle a effectué l'erreur initiale en connaissance de cause en espérant que le comédien B s'en saisisse).

b) Complexification et émergence du cadre dramatique

Émergence et structuration du cadre

Le phénomène de création indexicale, que nous avons analysé dans la partie une de ce chapitre, émerge directement de cette dynamique séquentielle et de la cristallisation progressive de ces éléments à travers la négociation métapragmatique implicite des comédiens et comédiennes sur scène. Sans cesse en train de se faire et de se défaire, les informations relatives au cadre d'interaction sont en perpétuelle négociation dans l'échange même entre comédiens/personnages. Cet exercice implique une attention permanente aux élaborations successives afin d'être certain de la construction intersubjective et allocentrique du cadre dramatique. La construction progressive du cadre ancre ainsi l'orientation mutuelle des participants autour d'un cadre spatial, relationnel et motivationnel commun. Comme l'exprime Keith Sawyer : « Les orientations partagées vers le cadre interactionnel émergent de l'interaction signifiante et incluent les compréhensions mutuelles des rôles joués par les participants et des règles en fonction desquelles ils interagissent. »⁴⁸⁸

Or, il faut remarquer que plus l'interaction scénique avance dans le temps, plus les éléments intervenant au sein du cadre dramatique deviennent nombreux et complexes. En effet, en avançant dans la durée, les participants vont découvrir de plus de plus d'éléments sur leurs personnages, l'environnement dans lequel ils évoluent, la complexité de leurs relations, leur passé, etc. La négociation du cadre dramatique à travers l'enchaînement séquentiel est un mouvement continu. Il est constamment défini et redéfini par les participants et ce, jusqu'à la fin de la saynète ou de la pièce. Le cadre dramatique peut ainsi être considéré à la fois comme exponentiel et cumulatif. Remarquons d'ailleurs que, dans le cadre du match d'improvisation, le système de fautes⁴⁸⁹ régissant la conduite des comédiens et comédiennes, implique spécifiquement le respect de l'intrigue en train de se développer et des éléments instaurés

⁴⁸⁸ R. Keith Sawyer, « La conversation comme phénomène d'émergence collaborative », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2010, no. 18., p. 45-67.

⁴⁸⁹Voir Chapitre 1- Partie 2.

progressivement. Les fautes de décrochage, de confusion, de refus de personnage ou encore de manque d'écoute qui sanctionnent, par exemple, un joueur qui ne se souvient plus ou qui n'a pas saisi une information importante clairement signifiée, vont toutes dans ce sens et assurent la création d'une improvisation cohérente. Ces règles de jeu viennent donc encadrer le bon déroulement des improvisations et mettent en lumière cette dynamique de construction collective et progressive du cadre dramatique.

En établissant le constat que le cadre dramatique se complexifie à travers l'accumulation des éléments (relationnels, motivationnels, environnementaux) cristallisés au cours de l'interaction scénique, une double dynamique se dévoile. D'un côté, le cadre dramatique et les éléments déterminés à travers la négociation métapragmatique contraignent l'action dramatique en orientant collectivement les participants. Par exemple, si une relation professeur-stagiaire est posée et fixée d'entrée de jeu, cet élément contraint les participants dans ces rôles. Les comédiens et comédiennes ne pourront en faire fi à moins de l'expliquer dramatiquement (par exemple, la scène était en réalité une soirée déguisée et les deux personnages jouaient eux-mêmes des rôles). Le cadre dramatique opère ainsi avec une force de fixation, de contrôle et de contrainte qui est négociée et cristallisée par les participants eux-mêmes au cours de l'interaction scénique. Parallèlement, la cristallisation du cadre dramatique est ce qui rend possible l'action dramatique en élaborant un contexte indexical d'occurrence. En d'autres termes, en déterminant à quoi ils jouent, les improvisateurs et improvisatrices peuvent se mettre à jouer au même jeu : « *Est-ce qu'on est ensemble ? Est-ce qu'on est frère et sœur ? Où on est ? Qu'est-ce qu'on fait ? Très rapidement il faut réussir à définir. C'est tellement plus facile de créer ensuite, parce qu'on n'est pas dans le flou, on est tout de suite dans une situation. [...] Surlignons les trucs, je suis un policier je vais vous arrêter, presque à dire des fois trop, comme ça on est sur le même truc et là c'est parti !* »⁴⁹⁰ La puissance de contrainte exercée par le cadre est dans le même temps une force créatrice d'ouverture et de jeu pour les participants. Ici, la possibilité même de l'action dramatique telle qu'elle se joue réside spécifiquement dans la capacité des participants à saisir, dans l'immédiateté et la spontanéité de son émergence, les propriétés du cadre dramatique modalisé et à en faire une ressource de jeu et de développement narratif. Comme l'exprime Keith Sawyer, « ces deux processus sont toujours simultanés et inséparables. Chaque tour nourrit un processus continu d'émergence collaborative qui est simultanément contraint par le cadre émergent que partagent les acteurs au moment où ce tour est pris. »⁴⁹¹.

⁴⁹⁰ Entretien avec Mathieu Lepage.

⁴⁹¹ R. Keith Sawyer, « La conversation comme phénomène d'émergence collaborative », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2010, no. 18., p. 45-67.

Cas d'étude

Afin de saisir le maillage progressif du cadre dramatique dans son ensemble, nous nous proposons ici d'analyser la scène mettant en jeu le professeur d'astronomie et de sa stagiaire dans une perspective plus large⁴⁹². Pour rappel, cette scène fait suite à un monologue initial du comédien B au cours duquel il s'est lui-même présenté comme étant « Gustave Simon » le découvreur de la planète Alpha Vega Centorin.

Séquence – extrait de La mémoire des choses

1. Com A :	(<i>entrant sur scène le dos courbé en zozotant</i>) professeur professeur
2. Com B :	(<i>il entre en scène bras croisés en souriant</i>) oui Cindy/
3. Com A :	et bien euh z'ai vu [que vous zaviez sorti le microscope [(<i>elle pointe en haut à gauche</i>)
4. Com B :	(<i>prenant un ton légèrement ironique</i>) le microscope oui/ (1.0)
5. Com A :	enfin [ze veux dire le euh::= [(<i>pointant en haut à gauche</i>)
6. Com B :	=tu es mignonne (<i>en souriant</i>) [(1.0) tu es la meilleure stagiaire de troisième que j'ai jamais eu [(<i>rire du public</i>)
7. Com B :	(<i>se tournant vers le coin gauche de la scène</i>) regarde [tchictchictchictchic (.) ça[s'appelle un télescope [(<i>il fait mine de tourner une manivelle</i>) [(<i>pointant le coin gauche</i>)
8. Com A :	voilà c'est cha / (<i>souriant</i>) (.) [vous chavez plus tard je voudrais être comme vous un ach::tronome/ Com B : [(<i>il fait mine de regarder à travers le télescope</i>)
9. Com B :	(<i>il se relève de son activité et regarde Com A</i>) (.) [merci [(<i>en souriant</i>)
10. Com A :	ch'est le bon mot hein/
11. Com B :	c'est le bon mot oui [(<i>se remet à regarder par le télescope</i>) Com C : [(<i>elle entre sur scène en faisant mine de tenir quelque chose dans les mains</i>)

Au début de la scène, la comédienne A entre la première en appelant « professeur professeur » (T.1). Le comédien B entre alors à son tour et s'adresse à la comédienne en la nommant « Cindy » (T.2). Comme nous l'avons noté précédemment, les deux comédiens vont rapidement établir leur relation et leur rôle respectif. D'un côté, suite aux propos de la comédienne A et la mise en place du télescope

⁴⁹² Voir captation vidéo de 15min 15 à 22min 15 : https://www.youtube.com/watch?v=kGVCEWvzu_4

dans l'espace scénique (T.7), le comédien B se définit rapidement comme étant un professeur d'astronomie qui étudie les étoiles (dès lors le public suppose qu'il s'agit de Gustave Simon, introduit lors du monologue en début de spectacle). De l'autre, à travers ses erreurs et les propos du comédien B, la comédienne A se définit comme « stagiaire de troisième » (T.6). La première partie de l'improvisation (tours 1 à 11) permet ainsi d'observer sur le plan métapragmatique la façon dont différents éléments du cadre dramatique vont se cristalliser, que ce soient les personnages et leur relation ou le lieu dans lequel ils évoluent (qui laisse à penser qu'ils sont dans l'atelier du professeur).

Séquence (suite) - extrait de La mémoire des choses

12. Com C :	chéri j'apporte des sandwichs:: (.) (<i>elle regarde com A</i>) oh:: elle est encore là (<i>s'adressant à Com A</i>) comment vas-tu/ (<i>elles se font la bises</i>) (.) j'ai fait assez de sandwichs pour deux (.)[si vous y passez toute la nuit:: <i>[(elle fait mine de poser son plateau sur une table)</i>
13. Com A :	(<i>se tourne vers Com B</i>) oh oui on va voir des étoiles filantes qui brillent et estch qu'on [va voir >la grande ourse et la petite ourse et cassiopée et la voile lactée et [()-<
Com C :	<i>[(elle fait mine prendre l'un des sandwichs du plateau pour le tendre vers Com A)</i>
[...]	[...]
22. Com B :	[ce qui est sûr c'est que nous allons faire une découverte(.)[tchtchtchtch <i>[(se déplaçant vers la gauche)</i> <i>[(il déroule quelque-chose)</i>
23. Com A :	comment vous pouvez être chur qu'on va faire une découverte/ parce que moi j'croisais que les découvertes et ben on pouvait pas les prévoir que ch'était aléatoire que ch'étais (.) la <u>sérendipité</u>
24. Public :	(<i>rires</i>)
25. Com B :	tu connais des mots compliqués (.) [et des mots simples [tu ne les connais pas <i>[(Com C rentre de nouveau sur scène)</i>
26 : Com C :	<i>[atten::tion (1.0) j'ai même [trouvé du jus</i> <i>[(elle fait mine</i> <i>de poser quelque chose sur la table imaginaire)</i> de raisin
27. Com B :	(<i>s'adressant à Com A</i>) ce soir je le sens (<i>regarde en l'air</i>) c'est ma bonne étoile (.) [tu vois elle est là <i>[(il vient pointer quelque chose et mime de nouveau le fait de regarder à travers le télescope)</i>
28. Com C :	[tu dis ça tous les soirs et tous les soirs c'est la même chose <i>[(en faisant mine de remplir des verres de jus de raisin)</i>
29. Com B :	mais ce soir c'est vrai::
30. Com C :	[ahh d'accord d'accord <i>[(en faisant mine de remplir des verres de jus de raisin)</i>

Au tour 12, la comédienne C entre sur scène et se catégorise immédiatement comme étant la femme du professeur. Avec l'apparition de ce nouveau personnage, le personnage du comédien B se complexifie dans la mesure où l'on apprend d'autres informations à son sujet. Grâce à l'entrée en jeu de la comédienne C, on apprend que le professeur et sa stagiaire risquent de « passer toute la nuit » (T.12) à observer les étoiles. Cette perspective semble enchanter le personnage A qui, en mangeant un sandwich, fait part de son excitation : « oh oui on va voir des étoiles filantes qui brillent et estch qu'on [va voir >la grande ourse et la petite ourse et cassiopée et la voile lactée et » (T.13). Dans le prolongement, le comédien B annonce que lors de leur observation, ils vont « faire une découverte » (T.22), expliquant quelques tours après « ce soir je le sens (*regarde en l'air*) c'est ma bonne étoile » (T.27). A ce propos, la comédienne C nous apprend que le professeur cherche cette découverte depuis longtemps « tu dis ça tous les soirs et tous les soirs c'est la même chose » (T.28). Ces informations viennent enrichir le cadre dramatique, le personnage du professeur se complexifie et l'enjeu de la scène se précise, « la découverte » annoncée se cristallise comme un élément central pour la suite de l'histoire. En rebondissant réciproquement sur les propositions des uns et des autres, le maillage du cadre se fait de plus en plus complexe par accumulation et précision des éléments (personnages, relations, lieux, enjeux) établis en début de scène. La comédienne initie en ce sens, une information sur son personnage en expliquant à son mari dans la séquence suivante : « mais tu sais [très bien que ça ne m'intéresse pas je préfère faire des mots croisés » (T.34). Elle se présente ainsi, non comme collaboratrice mais comme soutien de son mari.

Séquence (suite)- extrait de La mémoire des choses

34. Com C :	oui mais tu sais [très bien que ça ne m'intéresse pas je préfère faire des mots croisés [(<i>elle s'écarte de Com B, va vers la table puis se sert un verre</i>)
35. Com A :	[(<i>s'adressant à Com C</i>) moi aussi j'aime beaucoup les mots croisés mais j' préfère les mots fléchés
Com B :	[(<i>Com B regarde à travers le télescope</i>) ch'est plus fache les mots fléchés parce que les définitions elles sont déjà dans les cases alors que sur les mots croisés il faut aller chercher la définition en trouvant la bonne ligne et la bonne colonne et alors vu que moi je confonds les chiffres et les lettres alors du coup ch'arrive [pas à-
36. Com B :	[(<i>se retourne vers Com C et Com A</i>) oh mon dieu/(<i>s'adressant à Com A</i>) note bien ces coordonnées (<i>regarde de nouveau à travers le télescope</i>)
37. Com A :	[(<i>elle fait mine de prendre un cahier et un stylo</i>)
Com C :	[c'est un moment crucial j'ai l'impression
38. Com B :	(<i>en regardant par le télescope</i>) [quatorze cinq vingt-sept deux [(.) et.: quatre
Com A :	[(<i>elle fait mine d'écrire</i>)

Com C :	[très court
39. Com C :	<i>(s'adressant à Com B)</i> oh celle-ci n'a pas trouvé son binôme/
40. Com B :	non
41. Com A :	quatorze cinq vingt-sept deux quatre
42. Com B :	c'est ça (.) demain nous montrerons ces résultats de recherche
43. Com C :	à qui/
44. Com B :	<i>(soupir)</i> tu sais à ce mécène dont je t'avais parlé
45. Com C :	Han::: oh cet homme un peu euh caractériel/
46. Com B :	Un peu particulier oui il est particulier d'accord (.) il a beaucoup d'argent
47. Com C :	bon alors soit alors vive le ()
48. Com B :	<i>(en prenant les mains de Com C)</i> parce que tu sais ma chérie si jamais j'arrive à me faire financer mes recherches notre vie va changer (.) on mangera plus de sandwichs on mangera du steak[du fromage
Com C :	[du poulet
Com B :	/(.) du poulet oui [du homard/
Com C :	[(.) du homard oui

La suite de l'improvisation amène logiquement à la « découverte » annoncée par le comédien B. Observant à travers son télescope, le professeur précise avoir trouvé ce qu'il cherchait. Il demande au personnage A (sa stagiaire) de noter « les coordonnées » (T.36) et annonce que « demain nous montrerons ces résultats de recherche » (T.42). La résolution de la découverte amène donc un nouvel enjeu concernant la diffusion de cette découverte. Un nouveau personnage est introduit ici dans le discours des personnages, « le mécène » (T.44), « cet homme un peu euh caractériel » (T.45), qui potentiellement peut transformer la vie du professeur et de sa femme. Le cadre dramatique continue ainsi de se complexifier. Les tours 42 et 44 annonçant que le professeur présentera ses recherches au mécène le lendemain, ont ici une fonction d'appel et amèneront par la suite une transition de scène.

Séquence (suite) - extrait de La mémoire des choses

58. Com A :	on va rechter éveiller toute la nuit/ (.) peut-être qu'on va voir des étoiles filantes/
59. Com B :	<i>(regardant à travers son télescope)</i> c'est sûr qu'on en verra
60. Com D :	<i>(il entre sur scène et se place en avant-scène devant Com A et Com B)</i> [so :: it's a new star/ [<i>(pointant et regardant devant lui)</i>
61. Com B :	yes
62. Com A :	<i>(s'adressant à Com B)</i> ch'est le monsieur portugais/

63. Com B : oui c'est ça (.) mais il parle pas portugais il parle en anglais des fois il a des mots de portugais qui ressortent (*regarde à travers le télescope*)
(*regarde Com D*) ola/
64. Com D : ola/ but that is not portugese
65. Public : (*rires*)
66. Com B : o::lé/
67. Com D : (*il pointe quelque [chose devant lui]*) may be it's true (.) it's a new star but (.) there is
Com B : [as you can see-
there is just one way to know that (.) and we have the man (*il fait mine de prendre un talkie walkie en main*) [quechhh capitaine Jack/
[(*parlant dans le talkie-walkie*)

La transition est effectuée par l'entrée du comédien D qui vient se placer devant les comédiens déjà sur scène, face au public. Par un jeu de dynamique anaphorique, on peut rapidement présupposer qu'il s'agit bien du mecène venu voir la découverte du professeur, (annoncée par ce dernier dans les tours précédents). Par ailleurs, le comédien D précise d'entrée la nature de la découverte en confirmant qu'il s'agit d'une « new star » (T.60), il apporte ainsi un nouvel éclairage sur un élément qui avait été cristallisé précédemment. A travers les propos de la comédienne A, on apprend qu'il est portugais et qu'il souhaite confirmer qu'il s'agit bien d'une nouvelle étoile : « may be it's true (.) it's a new star but (.) there is here is just one way to know that (.) and we have the man (*il fait mine de prendre un talkiewalkie en main*) [quechhh capitaine Jack/ » (T.67). Le comédien D apporte donc une nouvelle dimension à l'enjeu de la découverte dans la mesure où il s'agit maintenant de mener une expédition spatiale afin d'en apprendre davantage sur l'étoile et fait un appel pour qu'un comédien joue le capitaine Jack. Le comédien E entre alors en scène au tour 68, en tant que capitaine Jacques (T.73).

Séquence (suite) - extrait de La mémoire des choses

68. Com E : (*il entre sur scène d'un coup*) (*s'adressant à Com D*) () colonel
69. Com D : colonel portugese
70. Public : (*rires*)
71. Com E et D : (*ils se font un check*)
72. Com B : (*s'adressant à Com E et lui serrant la main*) Gustave Simon
73. Com E : enchanté Gustave Simon je suis Jacques/
74. Com D : (*en pointant Com A*) euhh/
75. Com A : Julie
76. Com B : Julie c'est euh c'est mon apprentie stagiaire [°pour un stage de formation°

L'entrée en scène du personnage de Jacques va permettre d'apporter de nouveaux éclairages sur les personnages présents sur scène. D'une part, on apprend que le comédien D jouant le mécène s'avère être un colonel (T.68). D'autre part, le comédien B se présente à Jacques comme étant « Gustave Simon », précisant ainsi au public qu'il est bien le personnage du monologue initial. Enfin, la comédienne A se présente : « Julie » (T.75). En se nommant ainsi, la comédienne commet ici une erreur de cohérence puisqu'elle avait été explicitement nommée par le prénom Cindy au tour 2. Cette erreur n'est cependant pas relevée par les autres comédiens et c'est finalement le prénom Julie qui sera conservé par la suite. On fera remarquer qu'en tant que public, cette petite erreur n'empêche aucunement la compréhension de la scène. Dans le cas où le public se souvient du prénom du personnage A, il considérera cela comme une erreur, soit des comédiens, soit du personnage B, mais poursuivra l'observation de la scène comme si de rien n'était, sachant pertinemment que cela fait partie du risque de l'improvisation théâtrale. On observe à nouveau la façon dont, à travers l'enchaînement successif des tours de parole, les différents participants dévoilent, construisent et cristallisent le cadre dramatique en cours en s'appuyant sur les éléments introduits précédemment, pouvant dans certains cas entraîner des erreurs du fait de la spontanéité de l'activité scénique.

Séquence 6 (suite) - extrait de La mémoire des choses

- | | |
|-------------|--|
| 78. Com D : | oh but she knows too much |
| 79. Com E : | oh:: oui |
| 80. Com D : | oh may be okay (.) [she can go with you
[(pointant Com E) |
| 81. Com A : | [je chuis pas sûr- (.) moi >j'ai quand même l'impression que j'ai tout entendu et
qu'il a dit qu'il voulait m'éliminer parce que je connais trop de choses< |
| 82. Com B : | (s'adressant à Com D) no it's okay she signs an NDA |
| 83. Com D : | humm maybe she can [go with Jack
[(pointant Com E) |
| 84. Com E : | yes/ |
| 85. Com D : | to prove that this star exits/ |

Le personnage joué par la comédienne A va alors prendre une certaine centralité. En effet, le comédien D jouant le mécène/colonel, lance une information primordiale « she knows too much ». Il propose dans la foulée que le personnage A (Julie) parte avec le personnage E (Capitaine Jacques) à la recherche de cette étoile (T.80-83). Bien que le personnage A semble de prime abord réticent (T.81), cette

proposition de jeu n'est finalement pas refusée et engendre donc un nouvel élan pour le personnage A.

Séquence 7 (suite) - extrait de La mémoire des choses

86. Com E :	<i>(s'adressant à Com A)</i> comment tu t'appelles petite/
87. Com A :	Julie
88. Com E :	enchantée Julie <i>(il font un check)</i> moi c'est Jacques tu veux monter dans mon dragon/
89. Com B :	<i>(s'adressant à Com E)</i> prenez soin d'elle s'il vous plaît je vous rappelle qu'elle est en troisième
90. Com E :	troisième classe/ whouah excellent/ ce sont les meilleurs pilotes de la galaxie les troisième classe (.) Julie [(.) voici ton couteau plume c'est une arme très importante <i>[(il tire quelque chose de sa poche)</i> si on tombe sur des Sattes [les pires ennemis de la galaxie <i>[(se tourne vers le public)</i>
91. Com B :	les Sattes/
92. Com E :	les Sattes (.) s a deux t e les Sattes sont monstrueux les Sattes dévorent les planètes et les Sattes ont enlevé ma sœur
93. Com B :	votre sœur/

Le comédien E (capitaine Jacques) explique la mission à Julie (interprétée par la comédienne A). Grâce à ces propos, l'univers de la saynète prend à nouveau une autre dimension. On comprend de façon rétro-active qu'elle se joue depuis le début dans un contexte de guerre spatiale plus large dont les ennemis se nomment « les Sattes » (T.90). Ce qui est ici intéressant est, qu'à travers cette séquence poursuivant l'intrigue initiale, les participants s'engagent dans une transition visant à jouer l'histoire du capitaine Jacques, héros d'un jeu de flipper dont la sœur a été enlevée par les Sattes, personnage qui avait été introduit par le Comédien E lors de son monologue en début de spectacle. Les deux histoires issues des deux monologues commencent organiquement à s'entremêler sans qu'aucune transition franche ne soit effectuée.

Séquence 8 (suite) - extrait de La mémoire des choses

96. Com E :	[alpha vega centori <i>[(il prend une chaise et la met au centre de la scène) (Com D place une autre chaise à côté)</i>
97. Com B :	<i>(s'adressant à Com A)</i> Julie sois prudente s'il te plaît [(.) je t'ai ramené un sandwich <i>[(donne quelque-chose à Com A)</i>
98. Com A :	[vous chavez monsieur Simon on a passé tout ce temps à observer les étoiles et moi je vais aller les
Com E :	<i>[(il s'installe sur la chaise et fait mine de rentrer dans un vaisseau spatial)</i> voir de près/

99. Com D :	Julie/
100. Com A :	<i>(elle s'installe sur la chaise à côté de Com E)</i>
101. Com D :	<u>okay</u> /[go/ [(il fait mine de tirer une bille de flipper et de faire aller les manettes)

On clôturera notre analyse de la scène sur cette dernière séquence qui à notre sens, implique clairement la transition vers l'histoire de Jacques le héros de flipper, comme l'indique le geste symbolique du Com D faisant mine de lancer une bille dans un flipper (T.101). Les différents éléments engagés dans la séquence précédente amènent logiquement à une nouvelle transition de scène induite ici par la mise en place des chaises au milieu de la scène (T.96) transfigurées en sièges de vaisseau spatial (T.98). Ainsi, l'intrigue de l'histoire se déplace au jour du départ, comme l'indique l'échange entre le personnage B et le personnage A : « vous chavez monsieur Simon on a passé tout ce temps à observer les étoiles et moi je vais aller les voir de près/ » (T.98). Le personnage A se place alors à côté du personnage E, avant que le vaisseau spatial ne soit activé (T.101).

Cette longue analyse de scène nous a permis d'observer concrètement la façon dont un cadre dramatique émerge à travers la dynamique séquentielle et processuelle de l'interaction en cours. Comme on a pu l'observer, le cadre dramatique se complexifie au fil de l'interaction en s'appuyant sur les éléments établis et cristallisés dans les tours précédents. La construction métapragmatique impliquant un jeu de négociation répond ainsi à un principe d'acceptation, dans la mesure où il y a avant tout un minimum de refus et au contraire, une validation constante des propositions des uns et des autres permettant au cadre dramatique de se dévoiler à travers les répliques des personnages de manière fluide. Le cadre dramatique connaît aussi une logique cumulative et exponentielle impliquant la mise en jeu et la cristallisation de nouveaux éléments tout au long de l'improvisation. Cette dynamique répond cependant à un certain principe de cohérence impliquant que le déroulement de l'improvisation s'appuie sur les éléments cristallisés pour faire avancer l'interaction dramatique et inclure potentiellement de nouveaux éléments.

La complexification du cadre dramatique s'appuie par ailleurs sur une dynamique double. Dans un premier temps, il s'agit de créer et d'incrémenter de façon ex-nihilo de nouveaux éléments au cadre dramatique. Dans ce cas, l'élément se dévoile entièrement au public et aux comédiens et se cristallise au sein de l'interaction en cours. Dans un deuxième temps, l'observation des données nous a permis d'observer la manière dont la complexification se joue à travers un approfondissement des éléments indexicalement créés dans les tours précédents. Ces éléments vont dès lors gagner en complexité et en détail par un mouvement de rétroaction et de dévoilement. Ainsi, on apprend après plusieurs répliques

que le professeur cherche cette étoile depuis longtemps et à la toute fin que la scène se situe dans un contexte plus global de guerre spatiale avec les « Sattes ». Ces deux dynamiques incrémentales de création et de complexification d'un élément déjà défini, participent au déroulement de l'intrigue et sont au cœur du parcours génératif d'une improvisation théâtrale.

Par ailleurs, l'observation détaillée de cette improvisation, permet aussi d'entrevoir les différents ressorts utilisés par les comédiens et comédiennes afin de développer l'intrigue. En effet, si le dialogue et les gestes sont une activité centrale, les transitions et entrées/sorties participent aussi largement à la construction séquentielle de l'improvisation. Les transitions de scène permettent, par exemple dans cette scène, de mettre en avant de nouveaux développements en fonction de ce qui a été lancé dans la scène précédente. De cette façon, les transitions de scène participent amplement à la complexification du cadre dramatique et sont même au cœur de cette dynamique. A travers elles, de nouveaux personnages et situations peuvent émerger tout en poursuivant la dynamique globale de l'improvisation.

Complexification du cadre dramatique et formats de jeu

Après avoir analysé l'émergence du cadre dramatique, il semble à présent important de préciser son rapport aux formats, dont nous avons souligné la richesse des possibilités dans la partie précédente. En effet, le format, court, long ou hybride offre un cadre de jeu spécifique à l'activité scénique. L'émergence du cadre dramatique, le jeu de négociation métapragmatique ainsi que la complexification de l'intrigue, sont nécessairement en prise avec les contraintes formelles définies en amont du spectacle. On n'improvise pas de la même façon selon que l'improvisation s'apprête à durer quatre ou quarante-cinq minutes. La complexification du cadre dramatique est ainsi nécessairement liée au format de jeu.

Dans un format court d'une durée d'une à six minutes, les improvisateurs et improvisatrices n'ont que très peu de temps pour développer l'intrigue. La structure temporelle de l'activité implique d'un côté une certaine efficacité dramatique (il faut savoir extrêmement rapidement qui l'on est et ce que l'on fait) et d'autre part une complexification nécessairement moindre. Plus le format est court, moins les comédiens et comédiennes auront le temps de développer un univers complexe et détaillé ; peu de transitions pourront être effectuées et le nombre de personnages sera nécessairement réduit. Les improvisateurs et les improvisatrices doivent donc aller au cœur du jeu afin d'offrir au public une lisibilité et une efficacité maximale. Au contraire, dans un format long (avec une continuité narrative), la structure temporelle offre un horizon plus grand afin d'établir un univers, de construire une intrigue ou encore de développer des personnages. La durée étant plus large, les possibilités de création de personnages, d'enjeux et de transitions de scène sont nécessairement automatiquement élargies par

rapport à un format court. Autrement dit, les possibilités de création et d'approfondissements indexicaux sont décuplées du fait même que la dynamique processuelle et séquentielle peut s'entendre sur un temps plus long. Le principe cumulatif et exponentiel que nous avons mis en avant précédemment est dans ce cas, à l'œuvre. En ce sens, chaque format est un exercice spécifique ayant des conséquences sur le jeu dramatique improvisé. Le processus de complexification et d'émergence du cadre dramatique est ainsi toujours en prise avec une structure temporelle déterminée généralement avant le spectacle

III — LE CADRE DRAMATIQUE : DE LA CONTRAINTE A LA RESSOURCE DE JEU

En envisageant lors des parties précédentes, les mécanismes relatifs à la construction métapragmatique du cadre dramatique, deux logiques paradoxales ont été implicitement introduites. D'un côté, le cadre dramatique semble contraindre l'action dans la mesure où le texte interactionnel se densifie et se complexifie progressivement au cours du développement de l'improvisation. De l'autre, l'établissement d'un cadre paraît nécessaire à la lisibilité des actions scéniques et à l'émergence même de l'intrigue. Dès lors, le cadre dramatique est certes une structuration mais, comme l'exprime Antoine Hennion « loin d'être une limite à l'improvisation, ce carcan en est la condition »⁴⁹³. Cette dernière partie sera consacrée à cet apparent paradoxe mettant en jeu la dialectique bien connue de la liberté et de la contrainte. Nous envisagerons dans un premier temps le phénomène de causalité descendante propre à la complexification du cadre dramatique avant d'aborder dans un deuxième temps, le phénomène de création indexicale comme fabrication d'affordances.

1. Le cadre dramatique : contrainte et causalité descendante.

a) Principe de cohérence : une projection contraignante

Rappelons les trois processus qui rentrent en compte dans l'élaboration d'une improvisation : la construction s'établit tour après tour à travers un principe de coopération, un cadre émerge de l'interaction discursive et en dernier lieu ce cadre entretient un rapport causal avec le déroulement de l'intrigue du fait d'un principe de cohérence. Comme le note Keith Sawyer, cette dynamique implique trois types de relations causales qui présupposent que « le locuteur est causalement influencé par le tour qui le précède, [...] le cadre émergent est causalement influencé par le dialogue et [...] le tour d'un

⁴⁹³ Antoine Hennion, « La mémoire et l'instant. Improvisation sur un thème de Denis Laborde », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2010, no. 18, p. 141-152.

locuteur est causalement influencé par le cadre émergent »⁴⁹⁴. Le cadre dramatique implique ainsi un contrôle progressif sur l'expérience et la performance des comédiens. Son développement fixe « une grammaire collectivement partagée contenue dans cette normalité idéale – et dont on peut à bon droit postuler qu'elle est largement admise - et qui définit les formes a priori de l'activité pratique et les attentes qu'elle risque de susciter »⁴⁹⁵. En d'autres termes, le cadre qui se tisse écologiquement sur scène - par les rôles, les relations, les éléments temporels et spatiaux - contraint l'action des comédiens et projette des possibilités d'actions limitées.

En effet, tel que nous avons pu l'observer dans les parties précédentes, les informations concernant le cadre dramatique s'agencent au fur et à mesure de l'improvisation, non seulement de façon cumulative et exponentielle mais aussi de manière cohérente. La densification et la complexification du cadre dramatique se réalisent toujours dans la continuité des éléments introduits plus tôt dans l'improvisation. Les improvisateurs et improvisatrices sont donc soumis à un certain principe de cohérence présupposant que les éléments du cadre doivent s'agencer de façon compréhensible et lisible afin d'établir un lien dans le temps entre tous les éléments introduits. A ce propos, il est intéressant d'observer la capacité des comédiens à apporter de la cohérence suite à une erreur d'écoute où l'improvisateur a manqué une information posée lors des tours précédents. La séquence suivante intervient par exemple à la fin d'une improvisation jouée par les membres de la ligue d'improvisation belge professionnelle. Lors de cette improvisation, deux joueurs sont d'abord montés sur scène en interprétant deux ouvriers construisant deux piscines d'intérieur. Les espaces de la piscine ont été placés clairement au centre de la scène. Les deux propriétaires ayant commandé les piscines (Com C et Com D) sont ensuite entrés sur scène suivis du comédien E jouant un agent public chargé de vérifier le respect des normes en matière de piscine.

*Séquence, Improvisation match de la Ligue d'improvisation Belge Professionnelle*⁴⁹⁶

- | | |
|------------|---|
| 1. Com C : | (s'adressant à Com E) attendez excusez-moi attendez j'essaye de faire quelque chose de remplir ma vie de de d'eau de de de poésie de faire quelque chose de de d'un peu:: euh:: |
| 2. Com D : | (s'adressant à Com E) moi je n'y suis pour rien hein °c'est°= |
| 3. Com E : | =(s'adressant à Com C et s'avançant légèrement vers le centre de la scène)
monsieur[l'eau en plus avec la lumière ça crée des arcs- |
| Com C : | [(s'adressant à Com E et pointant le sol) attention la piscine |
| 4. Com E : | -en-ciel, et les arc-en-ciel c'est interdit à Anvers/ c'est interdit à Anvers/ (.) et <u>deuxième remarque</u> |

⁴⁹⁴ R. Keith Sawyer, « La conversation comme phénomène d'émergence collaborative », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2010, no. 18, p. 57.

⁴⁹⁵ Albert Ogien, « Emergence et contrainte » dans *La logique des situations*, op. cit.

⁴⁹⁶ Voir captation vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=XL8F7cCjUz0>

	deuxième remarque [des poissons rouges des poissons rouges alors ça c'est socialiste et c'est [(il pointe le centre de la scène) interdit à Anvers/
5. Com C :	mais alors on ne peut plus vivre nulle part/
6. Com E :	[() [(se déplaçant au centre droit de la scène)
7. Com C :	mais monsieur vous marchez sur l'eau/ c'est un miracle/
8. Com E :	comment/
9. Com C :	c'est un miracle/
10. Com E :	comment/ je marche sur l'eau/ ah donc c'est même pas assez profond ici il faut dix centimètres vous êtes à cinq/

Au cours de cette séquence, le comédien E venant d'entrer en scène commence à critiquer la mise en place des piscines, employant des arguments relativement loufoques. Au fur et à mesure du dialogue, il se déplace vers le centre de la scène. La comédienne C fait alors une première remarque au personnage E : « (*pointant le sol*) attention la piscine » (T.3), qui n'est cependant pas entendue par ce dernier et qui poursuit son déplacement pour se rapprocher du comédien D. Le personnage C intervient alors à nouveau : « mais monsieur vous marchez sur l'eau/ c'est un miracle/ » (T.6). A travers ses propos, la comédienne C pointe du doigt l'erreur d'écoute du comédien E qui n'a pas respecté la piscine imaginaire posée lors des tours précédents. Ce dernier prend alors au pied de la lettre l'information et ré-introduit immédiatement de la cohérence au cadre dramatique : « comment/ je marche sur l'eau/ ah donc c'est même pas assez profond ici il faut dix centimètres vous êtes à cinq/ » (T.9). » Le comédien réintègre ainsi son erreur en la justifiant dans la continuité de l'intrigue. Il conserve son personnage d'agent public contrôlant le respect des normes et fait de son erreur une ressource de jeu. L'erreur du comédien est ainsi réparée par une pirouette permettant de poursuivre la cohérence de l'intrigue. Cette interaction exemplifie le principe de cohérence impliquant la nécessité de se poser dans une continuité avec le cadre dramatique en construction afin de conserver l'illusion dramatique. Plus l'improvisation avance dans le temps et plus ce principe de cohérence joue un rôle important du fait de la précision et la complexification progressive du cadre dramatique. Le champ des possibilités se réduit dans la mesure où le pouvoir interactionnel du cadre dramatique augmente. Autrement dit, l'agencement progressif d'un cadre contraint les comédiens à actualiser les voies proposées dans les tours précédents. Comme le souligne Keith Sawyer, « les options de créativité disponibles pour un individu déclinent au fur et à mesure que le cadre émergent devient plus complexe, mais les individus disposent toujours

d'une certaine marge de liberté créative »⁴⁹⁷. Concernant la séquence précédente, lorsqu'une piscine imaginaire est posée au centre de la scène, tout déplacement vers cet espace devra être explicité afin de rentrer en cohérence avec le décor établi à l'imaginaire.

Ce principe de cohérence et d'accumulation de l'information du cadre interactionnel nous ramène implicitement à la notion d'enquête, concept phare du pragmatisme américain John Dewey. Comme l'écrit ce dernier, l'enquête désigne l'action par laquelle un individu va « transformer une situation obscure, douteuse, conflictuelle, troublée d'une manière ou d'une autre, en une situation qui est claire, cohérente, stable, harmonieuse »⁴⁹⁸. Le travail d'apprentissage social implique, à travers l'habitude, le savoir-faire, les structures normatives et sociales, une capacité d'ajustement et de coordination interactionnelle. Cette habileté revient à saisir la façon dont : « l'apprentissage humain et le processus de formation des habitudes témoignent alors d'une intégration entre l'organisme et son environnement. »⁴⁹⁹. Lorsque cependant, cette habitude est perturbée et que la situation se situe dans des zones d'indétermination, l'agent est amené à enclencher un processus d'enquête afin de rétablir une certaine continuité avec la situation en cours. Cette procédure d'enquête, activité triviale des interactions sociales, est au fondement d'une forme de réflexivité de l'action sociale qui offre une lisibilité et une fluidité aux situations en cours par la création d'espaces sémiologiquement signifiants. Ces procédures s'appuient nécessairement sur l'expérience vécue, les connaissances et le savoir-faire acquis pour procéder à des inférences sur le déroulement de la situation. Cette activité, comme nous avons pu l'observer, est au cœur du jeu improvisé. En poursuivant ce principe de cohérence, les improvisateurs et improvisatrices travaillent à donner du sens à la scène en train d'être jouée. Ils tissent en flux tendu sur la durée de la pièce, un cadre sémiologique cohérent. Dans cette optique, le travail d'enquête n'est donc pas une activité inconsciente, mais une activité volontaire et explicite pour chacun des participants. L'exemple précédent (de la piscine) était significatif d'une situation où l'action entreprise ne correspondait pas à l'épreuve du cadre dramatique établi jusqu'alors. Cette contradiction, entre l'action du comédien E et le cadre dramatique construit séquentiellement, a entraîné collectivement les partenaires de jeu à réparer l'erreur. A travers une procédure d'enquête, relevant d'un pointage de l'erreur métapragmatique et de sa réparation, les participants ont su ajuster la situation en intégrant l'erreur initiale et en faisant une ressource de jeu.

⁴⁹⁷ R. Keith Sawyer, « La conversation comme phénomène d'émergence collaborative », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2010, no. 18, p. 45-67.

⁴⁹⁸ John Dewey, *Comment nous pensons*, Paris, Gallimard, 1933, pp. 100-101.

⁴⁹⁹ John Dewey, *Expérience et nature*, Paris, Gallimard, 2011 [1925], p. 259.

b) Incarnation des personnages et pouvoir ascendant du cadre dramatique

Afin de saisir le pouvoir causal émanant du cadre dramatique, il semble intéressant de revenir sur l'activité de catégorisation relationnelle que nous avons introduite dans une partie précédente. En effet, le processus de catégorisation à l'œuvre lors d'une scène d'improvisation théâtrale entretient nécessairement un rapport contingent avec la production, l'interprétation mais aussi l'anticipation des séquences d'action. L'ensemble des séquences interactionnelles est ainsi directement affecté par l'activité de catégorisation qui émane dans le cours de l'interaction. Une dynamique double s'agence alors. D'une part, le travail de catégorisation prend sens dans un contexte scénique et donne sens à ce dernier dans le même mouvement, et d'autre part, les dispositifs catégoriels engagés et cristallisés referment l'activité en cours dans certains champs de possibles. La détermination catégorielle entretient donc un certain pouvoir causal sur l'improvisation qui se joue. Ce phénomène répond à une logique sociale du quotidien où les activités sociales sont en partie déterminées par ces champs catégoriels dans le sens où ils projettent des attentes sur nos comportements et ceux d'autrui. Pour autant, cela ne signifie ni une planification précise, ni la réalisation d'un script prédéfini. Simplement, les catégories infèrent un certain nombre de propriétés de natures diverses (comportements, droits, devoirs, valeurs etc.) qui ont une dynamique projective. Ainsi, en s'insérant dans une catégorie, les agents s'immisçant dans des caractéristiques typiques de cette même catégorie permettant au monde social une certaine visibilité, que ce soit en termes normatifs, éthiques ou esthétiques. Par exemple, l'attribution de la catégorie « père » à un individu suppose un certain nombre d'informations le concernant : il a des enfants, il est censé en être responsable etc. Selon Jean Widmer⁵⁰⁰, les interactions possèdent en ce sens un double caractère contingent. Une première contingence désigne la procédure d'un choix dans un nombre indéterminé de descriptions vraies à propos de la personne et de son tour de parole, tandis que la seconde précise que la détermination du choix restreint les inférences, par la règle de congruence, à un domaine particulier qui n'implique pas pour autant un scénario défini. Dans cette perspective, « les catégories servent à rendre compte de la structure de l'action dont elles sont l'expression, comme une mélodie qui est tout à la fois le présumé, le produit et la structure du jeu musicien. Les catégories d'actions sont contraignantes en ce qu'elles ont une force projective – une action entamée appelle sa poursuite- et une force sélective-les pratiques doivent être « lisibles » en tant que pratiques dans le cadre de telle ou telle action. »⁵⁰¹ Cette force projective s'associe à une force sélective qui permet une lisibilité de l'ordre interactionnel en cours. Tout processus de catégorisation sélectionne et réduit un champ d'action, faisant de ce fait le lien entre la production d'une interaction et l'émergence d'une

⁵⁰⁰ Jean Widmer, « Catégorisations, tours de parole et sociologie », dans *L'ethnométhodologie*, La Découverte « Recherches », 2001, p. 223.

⁵⁰¹ *Ibid.*

action sociale.

Dans le cadre d'une scène d'improvisation, la catégorisation des personnages et la mise en place de leurs relations permet au public comme aux comédiens de se repérer dans l'histoire en train de se construire. En se définissant dans différentes catégories, les improvisateurs et improvisatrices acceptent d'incarner certains rôles issus du monde social afin de construire un cadre dramatique signifiant. Bien entendu, en s'immiscant dans la peau de certains personnages, ils et elles sont amenés à jouer avec les représentations et les symboles que portent ces rôles dans le monde social, pouvant impliquer une façon de parler et une corporalité spécifique, des droits et des devoirs particuliers, des traits de personnalité caractéristiques etc. Similairement à la vie quotidienne, le pouvoir causal de telles ou telles implications catégorielles est puissant, projetant d'une part une certaine lisibilité de l'action scénique et d'autre part des champs d'action restreints (a priori un personnage magicien n'aura pas les mêmes possibilités d'action qu'un gendarme ou un chef d'entreprise). Une fois que certaines catégories sont attachées à certains personnages, l'ensemble du développement ultérieur en sera directement influencé. Les dispositifs catégoriels engagés se cristallisent dès lors comme un prisme d'action et d'interprétation pour les comédiens et les spectateurs.

Ce processus engage les improvisateurs et improvisatrices en train de jouer dans une certaine *visagété*. Nous reprenons ici le concept développé par Gilles Deleuze et Félix Guattari : « Le visage n'est pas une enveloppe extérieure à celui qui parle, qui pense ou qui ressent. La forme du signifiant dans le langage, ses unités même resteraient indéterminées si l'auditeur éventuel ne guidait ses choix sur le visage de celui qui parle (“tiens il a l'air en colère...”, “il n'a pas pu dire cela...” Un enfant, une femme, une mère de famille, un homme, un père, un chef, un instituteur, un policier ne parlent pas une langue en général, mais une langue dont les traits signifiants sont indexés sur des traits de visagété spécifiques. »⁵⁰² En découvrant dans le cours du jeu sa visagété dramatique (c'est-à-dire celle du personnage), l'improvisateur forme des « lieux de résonance qui sélectionnent le réel mental ou senti [...] le mur dont le signifiant a besoin pour rebondir »⁵⁰³. Afin de bien saisir les implications de telles cristallisations sur le jeu dramatique, on se propose ici de revenir rapidement sur l'une des séquences précédemment étudiées.

⁵⁰² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 206.

⁵⁰³ *Ibid.*

- | | |
|------------|--|
| 1. Com B : | (il est droit sur sa chaise et les deux mains l'une sur l'autre) chantal où sont vos sœurs/ |
| 2. Com A : | (2.0) elles ne viendront pas |
| 3. Com B : | (1.0) chantal (.) quand vous dites elles ne viendront pas= |
| 4. Com A : | =oui ben elles ne viendront pas quoi / elles ne sont pas là et elles ne seront jamais là |
| 5. Com B : | (1.0) d'accord humm donc vous êtes en train de dire que sur ce dimanche là vos sœurs ont:: comme qui dirai::t esquivé le rendez-vous familial/ |
| 6. Com A : | exactement (.) écoutez père (<i>levant les deux bras</i>) je n'y suis pour rien hein:: |
| 7. Com B : | (<i>prenant un ton énervé</i>) je me retrouve seul à gérer cette famille/ |
| 8. Com A : | al- alors moi par exemple je ne suis pas quelqu'un/ |

En ce début d'improvisation, s'établit rapidement une relation père-fille entre le comédien B et la comédienne A. Le ton employé ainsi que la situation très cérémoniale du repas dominical laissent penser par ailleurs, que ces personnages appartiennent à un milieu très bourgeois. L'introduction de ces dispositifs catégoriels implique deux dynamiques projectives. D'une part, toute action effectuée à la suite de cette séquence sera interprétée par les comédiens sur scène et le public comme étant, pour le comédien B les actions d'un père de famille bourgeois ayant plusieurs enfants, dont le personnage A ; pour la comédienne A les actions de la fille du personnage B ayant par ailleurs plusieurs autres sœurs. Autrement dit, les actions et paroles de chacun des comédiens rebondiront sur les visagités qui se sont cristallisées au sein du cadre dramatique. D'autre part, chacune des actions engagées par les deux comédiens s'engageront désormais sous le prisme de ces visages spécifiques qui induisent, par leur appartenance sociale, certains champs des possibles. La catégorisation implique ainsi une double contrainte causale : une contrainte de jeu (incarnation de personnage) et une contrainte d'interprétation (pour le public et les autres comédiens/comédiennes).

2. De l'émergence du cadre dramatique à la fabrication d'affordances

Parallèlement à cette dynamique de contrainte opérant une logique causale sur le jeu scénique, le cadre dramatique participe dans le même temps, à la production de l'intrigue, à l'orientation des comédiens sur scène et à la compréhension de ce qui est en train de se jouer. L'émergence du cadre dramatique, tout en poursuivant une dynamique contraignante, ouvre ainsi des possibilités de jeu pour les

⁵⁰⁴ Voir captation vidéo de 7min 06 à 7min 52 : <https://www.youtube.com/watch?v=h8lmrYtVrE&t=826s>

improvisateurs et les improvisatrices. Le processus de cristallisation du cadre dramatique se profile, non plus comme une contrainte, mais comme une ressource pour le jeu dramatique. Nous nous proposons, en ce sens, d'envisager le cadre dramatique sous la notion d'affordance.

a) La notion d'affordance au cœur des dynamiques sociales

Néologisme inventé par le psychologue James Jérôme Gibson, le terme affordance tire sa signification du verbe anglais *to afford* signifiant permettre, fournir ou encore rendre possible. Ce concept développé principalement à travers l'ouvrage *The Ecological Approach to Visual Perception* (1979) tente de définir la façon dont l'environnement offre des possibilités particulières. Le terme d'affordance, traduit en français par « invite », permet de rendre compte des invitations d'action présentes dans un environnement donné. Comme l'explique Gibson, ce concept prend sa source dans les théories psychologiques de la gestalt qui ont su mettre en avant la façon « dont le sens ou la valeur d'une chose semble perçu aussi immédiatement que sa couleur »⁵⁰⁵. S'appuyant sur l'immédiateté de la perception du sens et de la valeur des choses, les théories de la gestalt ont été amenées à conceptualiser la façon dont chaque chose présente une fonction d'appel spécifique. Kofka, psychologue allemand du XX^{ème} siècle, évoque ainsi dans *Principles of Gestalt Psychology* (1935) la façon dont chaque chose possède son propre discours en présentant *un caractère de demande ou d'exigence* de telle manière que l'eau dit « Buvez moi ! » ou que la boîte aux lettres « invite » à poster. Ce *caractère de demande* résonne avec la notion de *valence* développée par le psychologue américain Kurt Lewin qui met en avant le caractère d'invitation de chaque chose. Dérivés de ces notions gestaltistes de valence, d'invitation et de demande, le concept d'affordance vise à décrire la façon dont un agent se meut spontanément et immédiatement dans un environnement donné.

Pour autant, en prenant appui sur une approche écologique, Gibson propose à travers sa théorie des affordances de « rompre radicalement avec les théories de la valeur et de la signification existantes »⁵⁰⁶. Comme l'explique Louis Quéré dans son article *Action située et perception des sens*, Gibson définit l'idée que l'affordance ne « disparaît pas quand il n'y a aucun organisme pour la percevoir »⁵⁰⁷. Contrairement aux théories de la gestalt, l'affordance n'est relative ni à un acte d'observation ni à un acte intentionnel. Elle est objective, durable et fait partie de l'environnement. Le psychologue s'oppose

⁵⁰⁵ [notre traduction] - « that the meaning or the value of a thing seems to be perceived just as immediately as its color » - James Jérôme Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Boston, Mifflin, 1979, p. 138.

⁵⁰⁶ Louis Quéré, « Action située et perception des sens », dans *Logique des situations*, *op.cit.*.

⁵⁰⁷ *Ibid*, p. 313.

frontalement à l'idée que la valence des choses serait la propriété des individus, un résultat de l'expérience phénoménale régie par le besoin de l'observateur : « L'affordance de quelque chose ne change pas lorsque le besoin de l'observateur change. L'observateur peut ou non percevoir ou assister à l'affordance, selon ses besoins, mais l'affordance, étant invariante, est toujours là pour être perçue. Une affordance n'est pas conférée à un objet par un besoin d'un observateur et son acte de le percevoir. L'objet offre ce qu'il fait parce qu'il est ce qu'il est. Bien sûr, nous définissons ce qu'il est en termes de physique écologique au lieu de physique physique, et il possède donc un sens et une valeur pour commencer. Mais c'est un sens et une valeur d'un genre nouveau. »⁵⁰⁸ Les affordances de l'environnement sont donc présentes dans le monde et non dans l'esprit. La perception est toujours dirigée vers des « value-rich ecological object » ayant une valeur fonctionnelle pour des organismes. Gibson précise que si le domaine de la physique peut analyser le monde sans valeur, une perspective écologique présuppose, au contraire, que le monde est empli de valeur : « La physique peut être sans valeur mais l'écologie ne l'est pas. »⁵⁰⁹

L'appréhension immédiate de la valeur fonctionnelle des affordances est, dans le cadre de la théorie de Gibson, « déterminée par une différenciation, à travers la détection ou la saisie d'une information disponible dans la structure du flux optique »⁵¹⁰. Les objets de l'environnement sont donc aptes à dégager des saillances sur lesquelles l'acte de perception va se porter dans une immédiateté. Prenant corps dans un véritable monisme écologique et s'appuyant sur les travaux éthologiques de Jacob von Uexküll, le concept d'affordance soutient qu'il existe une relation de réciprocité entre un agent vivant et son environnement dans la mesure où l'environnement possède des caractéristiques propres ouvrant des potentiels d'actions spécifiques pouvant être perçus. Les qualités matérielles de l'environnement ont ainsi une valeur fonctionnelle permettant par exemple à l'animal de stimuler ses perceptions et d'orienter ses actions. Dans cette optique, Marc Monjou propose d'entrevoir les affordances comme les « interfaces qui structurent le monde dans lequel nous vivons »⁵¹¹. Elles ne réfèrent ni totalement à l'environnement, ni totalement à l'agent vivant mais indiquent deux directions : celle de l'environnement et celle de l'observateur. La perception ne peut donc être définie ni comme un acte purement subjectif ni comme un acte purement objectif dans la mesure où « la perception de ces

⁵⁰⁸ [notre traduction] - « The affordance of something does not change as the need of the observer changes. The observer may or may not perceive or attend to the affordance, according to his needs, but the affordance, being invariant, is always there to be perceived. An affordance is not bestowed upon an object by a need of an observer and his act of perceiving it. The object offers what it does because it is what it is. To be sure, we define what it is in terms of ecological physics instead of physical physics, and it therefore possesses meaning and value to begin with. But this is meaning and value of a new sort. » - James Jérôme Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, op. cit., p. 138.

⁵⁰⁹ [notre traduction] - « Physics may be value-free, but ecology is not » - *Ibid*, p. 140.

⁵¹⁰ Louis Quéré, « Action située et perception des sens », dans *Logique des situations*, op.cit., p. 313.

⁵¹¹ Marc Monjou, « Écologie et Sémiotique à propos des affordances de J.J. Gibson », Séminaire du CeReS (Limoges, 6 juin 2005) [en ligne], p.14.

affordances mutuelles est extrêmement complexe, mais elle n'en est pas moins rationnelle, et elle est basée sur la captation des informations du toucher, du son, de l'odeur, du goût et de la lumière ambiante. »⁵¹². Ainsi, « une affordance n'est ni une propriété objective ni une propriété subjective, ou il s'agit des deux si vous préférez [...] C'est de façon égale à la fois un fait de l'environnement et un fait du comportement »⁵¹³.

Affordances et dynamiques socioculturelles

Concernant le rapport de l'affordance à un environnement socioculturel, Gibson évince la problématique en refusant la dichotomie habituelle érigée entre culture et nature. Selon lui : « C'est aussi une erreur de séparer l'environnement culturel de l'environnement naturel, comme s'il existait un monde de produits mentaux distinct du monde des produits matériels. »⁵¹⁴ Le concept d'affordance, tel que développé originellement par Gibson, a cependant connu différentes critiques notamment concernant le traitement des objets socioculturels « qui pose le problème de la perception des objets dont l'individualité est donnée par les pratiques, les habitudes d'actions et les institutions d'une culture particulière »⁵¹⁵. Cette dernière remarque nous concerne directement, dans la mesure où, comme nous l'avons noté, le théâtre d'improvisation s'appuie explicitement sur le monde social et donc sur des objets socioculturels.

Dans cette perspective, Louis Quéré développe une critique de l'approche gibsonienne sans pour autant la rejeter entièrement. Il évoque tout d'abord l'ambivalence de la théorie de Gibson sur la perception des affordances qui, bien que considérée comme directe, nécessite d'être spécifiée par les informations véhiculées par la lumière ambiante. L'immédiateté de la perception est donc nécessairement en prise avec un certain traitement de l'information naturelle issue de l'environnement. Deuxièmement, il pointe du doigt la façon dont Gibson, à travers son monisme écologique, ne fait aucune distinction entre environnement naturel et environnement socioculturel. Or, selon Quéré - et nous ne le rejoindrons que partiellement sur ce point - on peut considérer que les affordances socioculturelles « incorporent une part plus grande de « mental » que celles de l'environnement naturel »⁵¹⁶, l'environnement socioculturel répondant à une écologie particulière. Les agents humains agissent donc non seulement dans des

⁵¹² [notre traduction] - « the perceiving of these mutual affordances is enormously complex, but it is nonetheless lawful, and it is based on the pickup of the information in touch, sound, odor, taste, and ambient light. » - James Jérôme Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, op. cit., p. 135.

⁵¹³ [notre traduction] - « an affordance is neither an objective property nor a subjective property; or it is both if you like [...] It is equally a fact of the environment and a fact of behavior » - *Ibid*, p. 129.

⁵¹⁴ [notre traduction] - « It is also a mistake to separate the cultural environment from the natural environment, as if there were a world of mental products distinct from the world of material products » - *Ibid*, p. 130.

⁵¹⁵ Louis Quéré, « Action située et perception des sens », dans *Logique des situations*, op.cit., p. 317.

⁵¹⁶ *Ibid*, p. 323.

environnements naturels mais aussi dans des « milieux de comportements » qui sont construits et transformés selon nos conduites, nos actions et nos habitudes, ce qui confère une forme spéciale à « l'objectivité des affordances sur lesquelles nous prenons appui »⁵¹⁷. Les objets ne sont pas seulement de l'ordre de qualités sensibles ou de faits positifs mais répondent aussi à des symboles, des règles et des institutions. Il s'agit donc de réintroduire les objets dans une complexité en tant qu'appartenant à des maillages structurels étayés socialement et culturellement. En ce sens, « percevoir une affordance ce n'est pas seulement saisir, dans l'actualité, une possibilité, une opportunité ou une incitation d'action ; c'est aussi percevoir des potentialités, des possibles formels, reliés à l'actualité par des relations d'intentions, donc par des règles dans un ordre institué du sens, et non pas par des causes dans l'ordre naturel des lois »⁵¹⁸.

La réorientation du concept proposée par Louis Quéré nous apparaît pertinente pour envisager la saisie des affordances dans un environnement socioculturel représentant un milieu de comportements « déterminé d'un côté par des institutions, des règles, des techniques et des mœurs communes, et de l'autre par des attitudes, des habitudes et des pratiques »⁵¹⁹. L'accomplissement d'une affordance dans un espace socioculturel suppose qu'elle soit médiatisée par un milieu de comportements spécifique, à la fois standardisé et socialement organisé. Prenant l'exemple d'un verre, Quéré explicite que l'affordance du verre est spécifiée par les us et les coutumes en vigueur. Dans une situation de réception d'un hôte, le verre supposera plusieurs affordances : « boire », « trinquer » ou encore « attendre ». La perception des affordances est mise en corrélation avec l'adhésion d'un agent cognitif à un milieu socioculturel spécifié et ordonné. De plus, se saisir et réaliser une affordance contribue, dans le même temps, à constituer le milieu socioculturel dans lequel elle s'inscrit. Ainsi : « Ne suffit-il pas de dire que les affordances qui suscitent nos actions sont perçues en fonction d'un milieu déterminé de comportement et que celui-ci est constitué, structuré différencié à la fois par nos habitudes et nos skills culturelles, et par les perspectives standardisées, socialement organisées, que nous adoptons ? »⁵²⁰

Sans rentrer dans un débat profond qui pourrait faire l'objet d'une thèse entière et nous éloignerait de notre objet d'étude initial, il est important de souligner que nous ne rejoignons pas Louis Quéré sur la conservation d'une distinction entre environnement socioculturel et environnement naturel. En effet, si nous rejoignons Louis Quéré sur la nécessité de penser la question de l'affordance en tant que construction sociale particulière, nous nous écartons de l'idée que l'environnement socioculturel est propre à l'agent humain. En conservant la distinction environnement naturel et environnement

⁵¹⁷ *Ibid*, p. 323.

⁵¹⁸ *Ibid*, p. 330.

⁵¹⁹ *Ibid*, p. 334.

⁵²⁰ *Ibid*, p. 336.

socioculturel, Quéré semble ré-introduire explicitement la dichotomie philosophique (issue d'une tradition occidentale) entre la Culture (qui serait propre aux sociétés humaines) et la Nature (propre à tout ce qui n'est pas humain). Cette forme de hiérarchisation du vivant nous paraît être aujourd'hui une position difficilement conservable d'un point de vue anthropologique, philosophique et éthologique. Les études récentes dans ces domaines conduisent, en effet, à entreprendre les affordances des milieux non-humains⁵²¹ dans des logiques de constructions interactionnelles, de transmission, et donc de dynamiques socioculturelles propres aux mondes non-humains. Si cette critique est loin de notre objet d'étude, il nous paraissait important de spécifier brièvement cette position.

b) De la scène théâtrale improvisée à la fabrication d'affordances

« La liberté vient de la contrainte »

Le cadre dramatique, comme nous l'avons analysé dans les parties précédentes, est une ressource fondamentale du jeu scénique. Les éléments du cadre, négociés au cours de l'interaction discursive à travers le jeu métapragmatique implicite constituent un *environnement particulier* offrant des possibilités d'action, autrement dit des affordances. Le concept d'affordance décrit par Gibson et retravaillé par Louis Quéré, apparaît ainsi pertinent pour comprendre la façon dont le cadre dramatique, en se cristallisant et se complexifiant, offre des champs de possibilités d'action tout en se constituant comme une puissance contraignante. Comme l'exprimait à ce propos l'une des improvisatrices interrogées : « *la liberté vient de la contrainte* »⁵²² et c'est bien cette ambivalence que nous tentons de discuter ici.

En prenant appui sur une conception goffmanienne de la situation, la contrainte n'est pas un pur engendrement mais bien « la condition première d'intelligibilité de l'action et de l'émergence elle-même »⁵²³. Monter sur scène et construire une improvisation revient, comme nous l'avons explicité, à produire indexicalement un environnement signifiant qui suppose l'émergence d'objets, d'enjeux, de relations et de personnages. Autrement dit, improviser implique de jouer avec des milieux de comportements reconnus collectivement, qui nécessite l'incorporation de routines, significations et habitudes. Le processus d'enquête émergeant dans le cours d'action est donc indissociable du monde social dans la mesure où « ses éléments premiers (concepts et catégories de pensée comme l'avait suggéré Durkheim) et les opérations qui le constituent (reconnaissance, mise en relation, inférence,

⁵²¹ Voir notamment les travaux du philosophe Baptiste Morizot.

⁵²² Entretien avec Julie Bruni Tajan.

⁵²³ Albert Ogien, « Emergence et contrainte », dans *La logique des situations, op. cit.*, p. 89.

révision, etc.) contiennent et reflètent nos manières ordinaires (générales - règles de logique non-formelle - et particulières - instructions propres à une activité située) d'être au monde en le rendant intelligible (plus précisément : être au monde est déjà rendre ce monde intelligible) (Lynch, 1993) »⁵²⁴.

Dans cette perspective, l'émergence d'un cadre interactionnel dramatique s'appuie nécessairement sur une forme de « déjà-là » collectivement partagé. Développer une capacité à improviser sur scène implique donc de mettre en jeu une habileté à rebondir à travers les milieux de comportements émergeant dans le cours d'action. Comme l'affirme Lucy Suchman : « Quand vous en arrivez véritablement aux actions détaillées qui doivent être réalisées, *in situ*, vous ne comptez pas sur les plans, mais sur les habiletés incorporées dont vous disposez. »⁵²⁵ Les éléments scéniques mis en jeu dans le processus de création indexicale permettent non seulement de donner sens à l'improvisation en cours mais offrent aussi aux comédiens des potentialités d'action. Le jeu dramatique reprend les dynamiques du monde social induisant que « chaque fois que nous entrons en contact avec autrui, que ce soit par la poste, au téléphone, en lui parlant en face à face, voire en vertu d'une simple coprésence, nous nous trouvons dans une obligation sociale : rendre notre comportement compréhensible et pertinent compte tenu des événements tels que l'autre va sûrement les percevoir. Quoiqu'il en soit par ailleurs, nos actes doivent prendre en compte l'esprit d'autrui, c'est-à-dire sa capacité à lire dans nos mots et nos gestes les signes de nos sentiments, de nos pensées et de nos intentions. Voilà qui limite ce que nous pouvons dire ou faire ; mais voilà aussi qui nous permet de faire autant d'allusions au monde qu'autrui peut en saisir. »⁵²⁶ Le jeu métapragmatique qui s'inaugure sur une scène théâtrale improvisée et qui sous-entend une négociation implicite de la construction indexicale, relève précisément d'un processus d'ajustement à un cadre d'interactions qui se définit dans le cours d'action.

Cependant, et nous n'avons eu cesse de le souligner, l'interaction scénique n'est pas une interaction comme les autres. Elle se pose dans une logique de dramatisation impliquant que les signes deviennent des *signes de signes* avec une variabilité plus importante que dans la vie réelle. Les affordances du cadre dramatique sont donc des affordances particulières liées au jeu théâtral. Chaque jeu d'offre et de réponse métapragmatique est pris dans cette logique de mise en jeu et de saisie d'affordances dans la dynamique dramatique en train de se construire. La cristallisation des éléments du cadre dramatique crée et pose ainsi, dans l'environnement dramatique en train de se dévoiler, des prises pour les acteurs et les actrices afin de faire émerger une scène dans la durée. L'environnement scénique qui émerge de façon séquentielle est dès lors, relatif à la mise en jeu d'affordances selon les éléments du cadre engagés.

⁵²⁴ Albert Ogien, « Théories sociologiques de l'action », *Institut Marcel Mauss - CEMS, Occasional Papers 14*, 2013, p. 13.

⁵²⁵ Lucy Suchman, « Plans d'action », dans *Les Formes de l'action*, Paris, Editions de l'EHESS, 1990, p.158.

⁵²⁶ E. Goffman, *Façon de parler, op.cit.*, p. 270-271.

En d'autres termes, en négociant qui ils sont, ce qu'ils font et où ils sont, à travers leurs corps et leurs paroles, les improvisateurs font émerger les marches sur lesquelles ils vont pouvoir s'appuyer pour développer une saynète ayant du sens et un intérêt dramatique. Le corps du comédien improvisateur est ainsi directement investi dans la pratique en tant qu'activité signifiante. Les techniques⁵²⁷ permettent aux comédiens de s'orienter spontanément sur scène en valorisant la rencontre avec les éléments scéniques émergeant dans l'interaction. Les personnages, les relations, les enjeux, les décors imaginés, les répliques, sont non seulement des ancrages du sens en ce qu'ils constituent un cadre interprétatif pour la scène en cours, mais aussi des ressources d'action. Les improvisateurs apprennent donc à percevoir dans le jeu scénique en cours, des affordances ce qui implique non seulement de « percevoir dans l'actualité, une possibilité, une opportunité ou une incitation d'action » mais aussi de « percevoir des potentialités, des possibles formels, reliés à l'actualité par des relations d'intentions, donc par des règles dans un ordre institué du sens, et non pas par des causes dans l'ordre naturel des lois. »⁵²⁸. On fera remarquer en dernier lieu, que les affordances ne sont pas nécessairement produites par les improvisateurs eux-mêmes. Elles peuvent provenir d'éléments extérieurs : régie, public, ou événements environnementaux autres. Comme le fait remarquer Jocelyn Bonnerave à propos des musiciens : « Les modifications des règles du jeu n'ont pas forcément à venir de l'un des interactants, musicien ou artiste en général. Elles peuvent être produites par toutes sortes d'événements environnants, même accidentels, tant qu'il est possible de créer un équilibre. »⁵²⁹ L'improvisateur active de façon générale une compétence à rebondir sur ces « accidents » pour les réintégrer immédiatement dans l'écologie dramatique de la scène en cours, perspective que Denis Laborde évoquait comme étant « le pouvoir de transformer les sujets imposés, les mots ou les attitudes du public en affordance d'action »⁵³⁰.

Exercice de catégorisation et affordances d'action

Dans la partie précédente, nous avons souligné le caractère contraignant de la visagité des personnages qui s'insère dans certaines catégories du monde social. Si ces catégories relèvent effectivement d'une dynamique contraignante, elles sont aussi une illustration du concept d'affordance dans un milieu de comportements socioculturels. En effet, la détermination catégorielle que nous opérons dans nos actions quotidiennes permet de projeter des attentes sur nos propres comportements et ceux d'autrui, sans pour autant que cela signifie la projection et la réalisation d'un script prédéfini.

⁵²⁷ Voir Chapitre 4.

⁵²⁸ Louis Quéré, « Action située et perception des sens », dans *La logique des situations*, op. cit., p. 330.

⁵²⁹ Jocelyn Bonnerave, « Improviser ensemble. De l'interaction à l'écologie sonore », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2010, vol.18, p. 87-103.

⁵³⁰ Denis Laborde, « Enquête sur l'improvisation », *La Logique des situations*, Editions de l'EHESS, 1999, p. 29.

Les catégories, comme nous l'avons souligné, infèrent un certain nombre de propriétés de natures diverses (comportements, droits, devoirs, valeurs etc.) directement associées à un ensemble d'inférences stéréotypiques. Par exemple, l'attribution de la catégorie « père » à un individu sous-entend que celui-ci a des enfants, qu'il en est responsable etc. Dans le cadre du théâtre d'improvisation, la catégorisation devient non seulement une ressource d'interprétation pour le public et le comédien, mais aussi une ressource d'action. Il s'agit d'un ressort dramatique appréhendé et utilisé par les comédiens pour développer les situations dans lesquelles ils évoluent. C'est en endossant un rôle qu'ils peuvent, dans la suite de l'improvisation, développer un panel d'actions et de propositions. Incarner un rôle, c'est s'insérer dans une catégorisation du monde social ordinaire, et donc créer de la différence. En reprenant le vocabulaire gibsonien, on pourrait dire que jouer un rôle catégorisé dans une interaction, c'est nécessairement s'insérer dans des niches⁵³¹ socioculturelles représentant un « ensemble d'affordances » plus ou moins déterminées. L'émergence d'une visagété est donc associée à un ensemble de droits et d'obligations, ce qui permet aux comédiens de situer rapidement leurs personnages et de se positionner les uns par rapport aux autres. « Les catégorisations de l'énonciation permettent de concevoir les relations entre un énonciateur (manifesté de telle ou telle manière dans le langage au cours des tours de parole), un destinataire (spécifié par le langage et parfois contraint par l'action du tour de parole), le monde énoncé ainsi que ses liens avec le monde énonçant »⁵³² précise Jean Widmer. Par conséquent, la négociation catégorielle opérée par les participants joue un rôle fondamental dans l'orientation, l'interprétation et l'activation des séquences d'action. Appréhender une catégorie, c'est initier des champs de potentialité d'action, des affordances d'action. Les dispositifs perceptifs à l'imaginaire des comédiens et comédiennes (au sens de Gibson qui sous-entend l'habileté à capter l'information présente dans l'environnement) s'orientent ainsi en fonction des éléments indexicaux mis en jeu collectivement par les acteurs. Dans ce cadre : « Percevoir une affordance, ce n'est pas seulement saisir, dans l'actualité, une possibilité, une opportunité ou une incitation d'action ; c'est aussi percevoir des potentialités, des possibles formels, reliés à l'actualité par des relations d'intentions, donc par des règles dans un ordre institué du sens, et non pas par des causes dans l'ordre naturel des lois. »⁵³³ Ainsi, l'exercice de catégorisation des personnages est primordial pour saisir l'établissement d'un ordre interactionnel entre les comédiens sur scène. Il permet d'une part de se repérer, s'orienter et d'entendre la signification des actions sous un certain prisme et d'autre part d'initier des champs d'action particuliers. C'est en jouant avec les représentations de ces catégories que les comédiens peuvent appréhender leur personnage comme des affordances d'action, autrement dit comme des ouvertures de potentialités dramatiques.

⁵³¹ Concept de niches comme ensemble d'affordances donné par environnement spécifique est défini par Gibson dans son ouvrage *The ecological approach to visual perception*.

⁵³² Jean Widmer, « Catégorisations, tours de parole et sociologie », dans *L'ethnométhodologie, op.cit.* p. 223.

⁵³³ *Ibid.*, p. 330.

Conclusion du chapitre 2

Dans ce chapitre, nous avons pris le parti de plonger au cœur de la création scénique en analysant l'activité *telle qu'elle se fait*. Sortant l'art scénique de son aspect proprement artistique, nous avons souhaité ramener la pratique dans ses aspects interactionnels afin d'entrevoir la façon dont comédiens et comédiennes font émerger collectivement, d'une scène indéterminée, un univers qui se dévoile dans le cours d'action. Pour prendre corps, toute improvisation théâtrale nécessite l'émergence d'un cadre dramatique qui soutient la compréhension allocentrique de ce qui est en train de se jouer. En prenant appui à la fois sur la pensée goffmanienne du cadre, l'ethnométhodologie et l'analyse conversationnelle, nous nous sommes attaché à analyser la construction du cadre dramatique au cours de l'interaction scénique. Partant du principe que le jeu dramatique se cristallise progressivement autour de la plateforme – qui, quoi, quand, où - nous avons défini l'exercice d'improvisation sous le prisme de la création indexicale. Afin de « *donner vie à tout ce qu'il y a sur scène* », les comédiens construisent un contexte sur lequel le langage et les actions vont venir s'indexer. Cet exercice de contextualisation implique un ensemble d'indices de cadrage qui émanent des propositions réalisées sur scène. Toute improvisation théâtrale relève donc d'un phénomène de création indexicale qui émerge et se transforme par l'enchaînement des énoncés et des actions.

Dans le premier temps de ce chapitre, nous nous sommes ainsi attelé à décrire et analyser les différents éléments mis en jeu pour faire émerger ce cadre dramatique. Nous avons détaillé la façon dont les comédiens et comédiennes mettent en jeu certaines ressources multimodales, discursives et interactionnelles pour faire : naître à l'imaginaire un environnement dramatique ; donner vie à des personnages et établir les relations qui les relient les uns aux autres ; et enfin développer une tension dramatique en cristallisant des enjeux. Suite à cette analyse visant à approfondir le processus de création indexicale à l'œuvre sur une scène d'improvisation, nous nous sommes attaché à étudier le processus d'émergence de ce cadre et le jeu interactionnel et collectif inhérent à l'activité. En nous appuyant sur les différentes séquences sélectionnées, nous avons souligné le caractère séquentiel de ce processus faisant que « *en fait, l'impro c'est comme si on construisait une marche pour construire le même escalier, (...) je pose le pied sur ma propre marche et je te mets une marche pour que tu montes* ». Nous avons, dans cette perspective, montré comment la pratique scénique de l'improvisation théâtrale s'agence autour d'une activité métapragmatique principalement implicite qui présuppose que les comédiens et comédiennes négocient le cadre d'interaction dramatique pendant le temps même de l'intrigue. Pris dans une logique d'offres et de réponses, de l'accord au refus en passant par l'accord et

le refus partiel, le jeu métapragmatique structure la scène d'improvisation en cristallisant, à travers l'enchaînement des tours successifs, les éléments du cadre interactionnel dramatique. Nous avons, par ailleurs, observé la façon dont le cadre dramatique se complexifie et s'étoffe au cours de la scène, par l'apparition progressive de nouveaux éléments indexicaux selon un principe de cohérence et de coopération. Dans un dernier temps, notre étude nous a engagé dans une réflexion sur les dynamiques d'ouverture et de fermeture du cadre dramatique, en envisageant celui-ci sous la dialectique de la contrainte et de la ressource. Nous avons d'abord souligné la manière dont le cadre dramatique impliquait une dynamique causale contraignante en refermant les champs des possibles et en influençant, une fois cristallisés, les différents tours de parole des comédiens et comédiennes. Cependant, nous avons dans un second temps entrevu la façon dont la dynamique contraignante du cadre était dans le même mouvement une dynamique actionnelle relative à la fabrication d'affordances dont les comédiens et les comédiennes se saisissent pour produire la scène. Le cadre dramatique négocié ouvre, dans cette optique, des champs de possibilité d'actions.

CHAPITRE 3 : APPRENDRE A IMPROVISER

Définie comme l'art de composer et d'exécuter dans le temps, l'improvisation (dans toutes ses formes artistiques) est souvent portée, comme nous l'avons vu précédemment, par le mythe d'une création spontanée dénuée de préparation. On prête facilement à cette pratique une logique ancrée sur le réflexe et l'intuition, l'improvisateur devenant un virtuose capable de rebondir sans cesse dans la magie de l'instant. Cette habileté à créer de façon incessante des productions scéniques qui ne se reproduiront jamais, occulte souvent la nécessité de penser le travail préparatoire en amont. Or, l'ensemble du travail descriptif et analytique de la performance publique improvisée, nous a permis de souligner les différents enjeux interactionnels, corporels et linguistiques permettant de construire un cadre dramatique dans le temps de l'action et ainsi de pointer de façon sous-jacente le travail technique nécessaire à la réalisation d'une improvisation. Les différentes improvisations observées et analysées démontrent un certain savoir-faire, bagage indispensable à qui veut improviser dans les règles de l'art. Comme l'exprime Denis Laborde, « nous croyons en l'improvisation comme manifestation d'une soudaine inspiration, en même temps que nous savons que n'improvise pas qui veut et que cela requiert une compétence »⁵³⁴. Ainsi, bien que se définissant comme une création du présent sans « préparation » préalable, il ne faut pas tomber dans la facilité de penser l'improvisation comme un simple jaillissement de l'instant, un objet naturel accessible à tous. Si l'improvisation théâtrale est une action éphémère et singulière, elle contient indubitablement une nature itérative et s'apparente à « une manière de re-dire des suites et des combinaisons d'opérations formelles, avec un art de les accorder à la circonstance et au public »⁵³⁵. Ce processus d'acquisition d'un certain savoir-faire suppose de la part du comédien de s'emparer, d'habiter, de s'approprier une idée du théâtre d'improvisation en tant que praxis à la fois individuelle et collective. Comme l'exprime Christian Béthune à propos du jazz : « L'improvisation n'est pas une rupture avec le déjà-là ; improviser n'est possible qu'à condition de s'insérer à l'intérieur d'une tradition assimilée ; c'est également de cette insertion dans la tradition que dépend la pertinence de l'écoute. »⁵³⁶ On se confronte, dès lors à cette formule en apparence paradoxale : « improviser ne s'improvise pas »⁵³⁷.

Il s'agira donc dans ce chapitre, de réintroduire la pratique improvisée dans une perspective technique qui implique la constitution et la transmission d'un savoir-faire commun aux improvisateurs. Nous

⁵³⁴ Denis Laborde, « Enquête sur l'improvisation », dans *La Logique des situations*, op. cit., p. 266.

⁵³⁵ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Trebaseleghe, Editions Gallimard, 2015 (1990), p. 123.

⁵³⁶ Christian Béthune, « Le jazz comme oralité seconde », *L'Homme*, 2004, vol.171-172, pp. 443-457.

⁵³⁷ K. Johnstone, *Impro, improvisation & théâtre*, op. cit. p. 9.

nous attacherons dans une première partie à mener une réflexion sur le rapport du théâtre d'improvisation à la notion de technique en répondant à différentes problématiques : comment définir une ou des techniques à improviser dans la mesure où la pratique se définit elle-même comme un renouvellement permanent ? Qu'est-ce que suppose que de *devenir* improvisateur de théâtre ? Peut-on définir un savoir-faire commun aux improvisateurs ? Dans un second temps, nous nous intéresserons à la situation d'apprentissage à travers l'analyse de l'atelier d'improvisation théâtrale. Nous tenterons de décrire précisément cette situation pédagogique spécifique afin de plonger au cœur du processus de transmission et d'apprentissage.

I — LE THEATRE D'IMPROVISATION SOUS LE PRISME DE LA TECHNIQUE

Selon le philosophe Castoriadis⁵³⁸, le terme technique, du grec *technè*, remonte à un verbe ancien *teuchô* signifiant fabriquer, construire, produire mais fait aussi référence à l'instrument et à l'outil. La *technè* renvoie non seulement à la fabrication et à la production mais aussi à la façon de fabriquer, c'est-à-dire à une manière de faire appropriée et efficace. Elle est principalement liée à l'idée d'un savoir-faire « rigoureux et fondé »⁵³⁹ qui présuppose des actes de fabrication conscients et efficaces se dégageant de quelconques effets de hasard. La notion de *technè* est aussi attachée à l'idée d'un acte créatif. On retrouve cette dimension chez Platon sous la notion de *poiēsis*, qu'il définit comme la « cause qui, quelle que soit la chose considérée, fait passer celle-ci du non-être à l'être pour quoi que ce soit, voilà en quoi consiste la fabrication (*poiēsis*) »⁵⁴⁰, de sorte que « les ouvrages réalisés par tous les arts sont-ils des fabrications (*poiseis*), de même que les artisans qui les réalisent sont tous des fabricants (*poiētai*). »⁵⁴¹. Cette perspective est prolongée par Aristote sous la notion d'*hexis hodopoiētikè*, « habitus créateur de chemin », qui définit la technique à la fois comme une disposition permanente acquise et comme ressource de créativité. La *technique* désigne alors une habileté et un savoir-faire que l'on développe par l'apprentissage, l'entraînement et la répétition et qui implique une série de gestes ordonnés selon une finalité pratique ou productive. Activité productive d'un côté, la technique trouve son but dans l'objet, l'œuvre (artisanale, artistique ou industrielle), la production qui en résulte. Activité pratique de l'autre, elle implique un usage particulier du corps du technicien et la transformation de celui-ci dans le temps. Le corps se saisit de techniques à travers l'expérience, l'exercice et la répétition jusqu'à atteindre parfois une fluidité que le langage courant n'hésite pas à

⁵³⁸ Cornélius Castoriadis, « TECHNIQUE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 28 octobre 2020.

⁵³⁹ *Ibid.*

⁵⁴⁰ Platon, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, 2007, p. 146.

⁵⁴¹ *Ibid.*

qualifier de naturelle. L'habitude de la pratique, c'est-à-dire la friction d'un corps à une discipline, entretient ainsi une dimension poïétique et dynamique. Elle modifie le corps du praticien dans ses modalités pratiques et perceptives. En focalisant notre attention sur la technique en tant qu'activité pratique, il s'agira d'explorer le rapport entre improvisateurs et théâtre d'improvisation, entre des corps et une pratique, et par conséquent, entre des corps et des techniques.

1. Le théâtre d'improvisation et ses *techniques du corps*

a) Marcel Mauss et la notion de technique du corps

S'intéressant à la *technique* dans sa dimension pratique, l'anthropologue français Marcel Mauss développe la notion de « techniques du corps ». Elle apparaît pour la première fois en 1934 dans une communication dans laquelle l'auteur entend traiter « les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps »⁵⁴². S'intéressant à la nage, à la marche ou encore à la façon de bêcher, Mauss pointe la diversité des techniques pouvant être observées d'une société à une autre, faisant par exemple remarquer comment « la position des bras, celle des mains pendant qu'on marche forment une idiosyncrasie sociale, et non simplement un produit de je ne sais quels agencements et mécanismes purement individuels, presque entièrement psychiques. »⁵⁴³. Présenté comme le premier objet et moyen technique de l'Homme, le corps est analysé comme un véritable objet social et anthropologique dépassant la simple portée individuelle. Il est entendu comme une totalité sociologique, physiologique et psychologique. En définissant cet « Homme total »⁵⁴⁴, Mauss s'écarte des dichotomies formelles telles que corps/esprit, nature/culture ou encore individu/collectif afin de saisir les techniques du corps comme des manifestations d'un champ social, historique et culturel. Prolongeant la perspective aristotélicienne de l'*hexis hadopoiétique* : « habitus créateur de chemin », Mauss décrit les techniques du corps comme « l'ouvrage de la raison pratique collective et individuelle, là où on ne voit d'ordinaire que l'âme et ses facultés de répétition »⁵⁴⁵. Selon lui, les techniques du corps portent une valeur normative, elles sont « les normes humaines du dressage humain. »⁵⁴⁶ qui consistent à « faire adapter le corps à son usage »⁵⁴⁷. Les activités les plus routinières sont ainsi prises dans un réseau social de croyances, de coutumes et de traditions. Elles sont dynamiquement transmises et varient selon « les sociétés, les éducations, les convenances et les modes,

⁵⁴² Marcel Mauss, « Les Techniques du corps », *Journal de Psychologie*, 1936, XXXII 3-4, Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934.

⁵⁴³ *Ibid.*

⁵⁴⁴ *Ibid.*

⁵⁴⁵ *Ibid.*

⁵⁴⁶ *Ibid.*

⁵⁴⁷ *Ibid.*

les prestiges »⁵⁴⁸. Mauss souligne l'importance d'entreprendre le phénomène d'imitation comme un phénomène éducatif et social dans la mesure où « l'enfant, l'adulte, imite des actes qui ont réussi et qu'il a vu réussir par des personnes en qui il a confiance et qui ont autorité sur lui »⁵⁴⁹. Les techniques du corps supposent donc non seulement l'imitation, l'effort et la discipline, mais aussi un certain prestige « de la personne qui fait l'acte ordonné, autorisé, prouvé, par rapport à l'individu imitateur »⁵⁵⁰. La technique est donc un « acte traditionnel efficace »⁵⁵¹ qui implique une logique de transmission dans le temps sur un territoire particulier. Certaines techniques sont ainsi propres à des cultures et périodes historiques particulières. Elles ne sont cependant pas stables et peuvent être amenées à évoluer dans le temps voire à disparaître. Prenant son propre cas en exemple, Mauss décrit comment il a vu évoluer les techniques de la nage de son vivant : « notre génération, ici, a assisté à un changement complet de technique : nous avons vu remplacer par les différentes sortes de crawl la nage à brasse et à tête hors de l'eau. De plus, on a perdu l'usage d'avaloir de l'eau et de la cracher. Car les nageurs se considéraient, de mon temps, comme des espèces de bateaux à vapeur. C'était stupide, mais enfin je fais encore ce geste : je ne peux pas me débarrasser de ma technique. Voilà donc une technique du corps spécifique, un art gymnique perfectionné de notre temps. »⁵⁵²

Dans la continuité de sa réflexion, Mauss propose de mettre en place une taxinomie psychosociologique visant à « étudier tous les modes de dressage, d'imitation et tout particulièrement ces façons fondamentales que l'on peut appeler le mode de vie, le modus, le tonus, la « matière », les « manières », la « façon »⁵⁵³. Il soumet d'abord l'idée d'aborder les techniques du corps dans leurs variations selon le sexe, l'âge, le rendement ou encore la transmission. Dans un second temps, l'anthropologue suggère un autre système classificatoire qui s'intéresserait à la variation des techniques mêmes, énumérant différentes catégories telles que : les techniques de la naissance et l'obstétrique, de l'enfance, de l'adolescence ou encore de l'âge adulte, dont chacune peut être divisée en sous-catégories. Sous la dénomination *technique de l'âge adulte*, Mauss souhaite par exemple, s'intéresser aux techniques du sommeil, du repos ou encore de l'activité dans laquelle il inclut notamment la danse.

⁵⁴⁸ *Ibid.*

⁵⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁵⁰ *Ibid.*

⁵⁵¹ *Ibid.*

⁵⁵² *Ibid.*

⁵⁵³ *Ibid.*

b) Le théâtre d'improvisation et ses techniques du corps, tentative de catégorisation

Comme exprimé précédemment, le théâtre d'improvisation implique comme toute pratique un certain savoir-faire, bagage indispensable à qui veut improviser dans les règles de l'art. Il se conçoit donc dans un rapport à la technique, et plus exactement aux *techniques du corps* telles que définies par Mauss. Le corps est à la fois le premier et le seul instrument dont l'improvisateur se saisit pour faire naître des histoires, des personnages et des décors. En s'élançant dans la pratique de l'improvisation théâtrale, le comédien s'engage dans un travail d'adaptation de son corps à l'usage de la discipline en question. Il apprend à le manier afin d'être prêt à improviser. Comme l'exprimaient l'une des comédiennes interrogées : « *il y a des choses, des outils à connaître comme une gymnastique à faire régulièrement* »⁵⁵⁴. L'utilisation du corps est ainsi conditionnée par la nature de l'activité scénique qui demande à l'improvisateur de revêtir différents visages (comédien, metteur en scène et dramaturge - voir Chapitre 1), car « *improviser c'est jouer, écrire et se mettre en scène* ». L'improvisateur entre donc par l'entraînement et la répétition, dans une technicité particulière lui permettant de s'adapter aux enjeux de la pratique. Ces techniques sont autant de techniques du corps dans la mesure où elles sont à la fois traditionnelles, puisque transmises et reconnues par une communauté de praticiens, et efficaces puisqu'elles visent à rendre possible le processus artistique et performatif. A cet égard, on trouve un certain nombre d'ouvrages et de manuels d'improvisation qui présentent des outils, exercices, techniques et principes visant à apprendre à improviser. Dans son ouvrage consacré à l'improvisation, Nabla Leviste souligne ainsi que si « l'improvisation théâtrale est un art. C'est aussi une science, celle de la création spontanée. »⁵⁵⁵ Christophe Tournier, dans son manuel, évoque quant à lui « les principes et techniques qui conduisent à la réussite d'une improvisation »⁵⁵⁶. Cette littérature sur l'improvisation théâtrale est représentative d'une consolidation de techniques communes à l'ensemble des praticiens. Comme l'exprime Michel Tournier : « Les principes de l'improvisation sont solides. Entre les différents maîtres qui ont marqué l'histoire de l'improvisation, il existe peu de divergences sur les règles et, quand elles existent, elles portent sur des détails. Le consensus traverse pays et continents. »⁵⁵⁷ En nous appuyant sur les travaux de Marcel Mauss, nous souhaitons ici tenter de catégoriser les différentes techniques du corps liées au théâtre d'improvisation afin de plonger pleinement dans la grammaire collective de cette pratique afin de mieux saisir ce que suppose *apprendre à improviser*. On fera cependant immédiatement remarquer que ce travail de catégorisation n'est pas exhaustif, la pluralité de la discipline amenant nécessairement des angles morts. Il s'agit avant tout de tracer des frontières, de repérer des éléments pertinents afin de cerner la pratique du théâtre d'improvisation. A

⁵⁵⁴ Entretien avec Aymeric Desjardin.

⁵⁵⁵ Nabla Leviste, *Improvisation théâtrale, une fabuleuse science de l'imprévu*, Paris, L'Harmattan, 2108.

⁵⁵⁶ C.Tournier, *Manuel d'improvisation théâtrale, op. cit.*, quatrième de couverture.

⁵⁵⁷ *Ibid*, p.11.

partir des entretiens menés, des performances observées et des ouvrages de référence étudiés, nous avons déterminé trois sous-catégories : les techniques interactionnelles, performatives et narratives.

Les techniques « interactionnelles »

Première catégorie de techniques du théâtre d'improvisation, les *techniques interactionnelles* ont pour objectif de fluidifier l'interaction scénique et de développer les compétences attentionnelles vis-à-vis de son partenaire et de soi-même afin de maîtriser une habileté à improviser dans l'instant. Ces techniques sont, selon nous, relatives à une disposition à *jouer avec l'autre, jouer avec soi-même et créer ensemble*. Afin de les présenter, nous focaliserons notre attention sur trois points : l'acceptation, l'écoute et le lâcher-prise.

Considérée comme un pilier fondamental de l'improvisation, l'acceptation consiste à développer une capacité à recevoir et à s'ouvrir aux propositions de son ou ses partenaire(s). Le terme a largement été développé par Christophe Tournier dans son *Manuel d'improvisation théâtrale*. Comme l'exprimait l'une des comédiennes interrogée lors d'un entretien : « *ce qui compte c'est le partenaire, c'est la coopération pour être ensemble et être ouvert aux propositions de l'autre* »⁵⁵⁸. Cette coopération « se base sur un accord tacite entre les partenaires de jeu. Tu me proposes quelque chose, je prends, et je t'offre plus. Tel est le discours implicite que se tiennent deux acteurs au cours d'une improvisation. »⁵⁵⁹ La notion d'*acceptation* peut être pleinement qualifiée de technique dans le sens où il s'agit de travailler une certaine disposition vis-à-vis de ses partenaires de jeu afin de coopérer pour créer une histoire. Comme nous l'avions observé dans le chapitre précédent, le principe d'acceptation rejoint celui de coopération impliquant d'aller dans le sens des propositions métapragmatiques engagées par les autres improvisateurs. A ce propos, Mathieu Lepage, improvisateur professionnel, nous faisait part de la nécessité d'apprendre à faire confiance au partenaire : « *Les gens qui commencent des fois ils sont terrorisés, ils arrivent sur scène, ils sont paniqués et c'est là qu'on leur dit "tout vient de l'autre". Tu vas arriver avec quelqu'un en improvisation, crée-toi rien dans ta tête, arrive vierge de quoi que ce soit, comme si tu étais dans une discussion et là l'impro va naître de ça.* »⁵⁶⁰ Par l'acceptation, il s'agit d'apprendre à coopérer avec l'autre et donc d'interagir de manière collaborative au sein du jeu scénique : « il s'agit de laisser de la place à l'autre et de l'importance »⁵⁶¹ évoque Nabla Leviste, improvisateur professionnel. Cette dimension est travaillée explicitement dans le cadre intime de

⁵⁵⁸ Entretien Julie Bruni Tajan.

⁵⁵⁹ C.Tournier, *Manuel d'improvisation théâtrale*, op.cit., p. 13.

⁵⁶⁰ Entretien avec Mathieu Lepage.

⁵⁶¹ N.Leviste, *Improvisation théâtrale, une fabuleuse science de l'imprévu*, op. cit., p. 100.

l'atelier à travers la mise en place d'exercices spécifiques. Dans son ouvrage, Nabla Leviste propose par exemple l'exercice du « conte collectif ». Les comédiens se placent en cercle et racontent une histoire en poursuivant la proposition du partenaire précédent, exercice qui présuppose de « rester en logique chemin pour valoriser ce que nos partenaires disent au lieu de préparer notre idée »⁵⁶². Autre exemple, l'exercice du « goaler »⁵⁶³. Placé face au groupe, l'un des participants voit défiler ses partenaires qui lui proposent l'un après l'autre une saynète à jouer. Le « goaler » doit alors se placer dans une réception spontanée sans chercher à contrôler afin d'accepter immédiatement les propositions.

Autre pilier fondamental, l'« écoute active » définit la nécessité pour tout improvisateur d'« écouter avec tous ses sens et être disponible à tout »⁵⁶⁴ afin d'être en capacité de rebondir aux propositions du partenaire. Robert Gravel⁵⁶⁵, père fondateur de l'improvisation québécoise, explique en ce sens : « 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 ... Par le principe de vision périphérique l'élève doit également apprendre que le moindre geste posé a de l'importance et ne peut être gratuit. »⁵⁶⁶ Apprendre à écouter, c'est développer une « vision périphérique de l'espace scénique » et prendre conscience de son environnement en ouvrant des régimes de disponibilité aux informations données sur scène, à la fois par son partenaire et par soi. L'écoute est indispensable afin d'être non seulement capable de rebondir aux propositions de jeu, mais aussi de proposer un univers cohérent sur la durée de l'improvisation. Cette qualité implique de gérer la distribution de la parole de façon suffisamment bien organisée pour éviter cacophonies et confusions. Différents exercices visent à travailler cette compétence. L'exercice des « balles de couleur »⁵⁶⁷ consiste à se lancer une balle imaginaire. Un premier participant lance la première balle vers un second en annonçant une couleur, le second la réceptionne en annonçant la couleur de la balle reçue et la lance vers un autre partenaire ainsi de suite en continuant d'annoncer la couleur de la balle. Au fur et mesure, de plus en plus de balles imaginaires sont en jeu, chacune d'une couleur différente. Les participants doivent donc rester dans un état d'attention, de concentration et d'écoute pour réceptionner et relancer les balles qui se multiplient au cours de l'exercice. L'exercice du « miroir »⁵⁶⁸ consiste, quant à lui, à reproduire à l'identique les gestes d'un partenaire. Si le suiveur doit être à l'écoute totale de son binôme, ce dernier a aussi la responsabilité d'être suffisamment clair dans ses mouvements et sa vitesse d'exécution afin que son partenaire puisse le suivre.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 187.

⁵⁶³ C.Tournier, *Manuel d'improvisation théâtrale*, op.cit., p.108.

⁵⁶⁴ Entretien avec Julie Bruni Tajan.

⁵⁶⁵ Voir Chapitre introductif.

⁵⁶⁶ Robert Gravel, Jean-Marc Lavergne, *Impro : Réflexions et Analyses*, Montréal, Lemeac, 1987.

⁵⁶⁷ C.Tournier, *Manuel d'improvisation théâtrale*, op.cit., p. 110.

⁵⁶⁸ V.Spolin, *Improvisation for theater*, op. cit., p. 60.

On évoquera en dernier lieu, le « lâcher-prise ». Ce principe se détermine dans un mouvement double : introspectif, dans un rapport à soi, et extrospectif dans le rapport à ses partenaires. En ce qui concerne le lâcher-prise introspectif, il s'agit avant tout pour l'improvisateur de prendre confiance en soi dans le fait d'improviser sur scène, c'est-à-dire de déconstruire ses craintes et ses peurs à l'idée de monter sur scène pour jouer des personnages (parfois ridicules) et d'accepter un droit à l'erreur. Ce rapport à soi se complète avec la nécessité d'assumer pleinement ce que l'on est en train de jouer afin d'éviter un regard sur soi-même au moment où l'on joue. Le lâcher-prise apprend à se détacher afin d'appréhender une « capacité à s'arrêter pour ouvrir son attention à l'instant présent »⁵⁶⁹. Il est également question d'éviter de planifier ce qui va se produire afin d'acquérir au contraire une capacité à « rebondir en permanence »⁵⁷⁰. C'est le personnage qui doit réagir dans l'instant et non pas le comédien ; on fait tomber un masque pour se parer d'un autre. Comme nous l'avions souligné dans les chapitres précédents, la grande difficulté de l'improvisation réside, en effet, dans le fait que le personnage émerge avec l'action scénique. Le comédien doit donc être apte à s'immiscer dans un personnage qu'il ne connaissait pas avant le début de l'exercice. Ainsi, « *le plus dur c'est d'accepter de ne pas réfléchir* », c'est de se laisser porter par les événements qui émergent au cours de l'improvisation. Nabla Leviste, évoque à ce propos « la confiance et le laisser-faire »⁵⁷¹ comme moteurs fondamentaux de l'improvisation : « Tout simplement laissons les choses se faire toutes seules, et faisons confiance au fait que quelque chose se passera. Il se passera toujours quelque chose et nous devons simplement être ouverts pour pouvoir saisir les opportunités qui ne manqueront pas de se présenter. »⁵⁷² Le lâcher-prise est enseigné à travers une multitude d'exercices. L'exercice du « monstre », par exemple, invite tous les participants à créer collectivement un monstre, chacun en incarnant une partie. D'abord statique, ce dernier doit ensuite se mouvoir dans l'espace demandant à tous les participants de bouger en même temps. Cet exercice met souvent les participants dans des positions insolites et ridicules les obligeant à se détacher de leur propre personne afin de jouer pleinement avec les autres. Le « naïf »⁵⁷³ est aussi un bon exemple d'exercice visant à travailler le lâcher-prise : Une personne est désignée pour sortir de la pièce. Pendant ce temps, les autres participants décident de contraintes narratives (personnage, lieu, action etc.). Une fois définies, le « naïf » rentre et doit jouer en respectant les contraintes données par les autres participants. La position de « naïf » oblige le comédien ou la comédienne à se laisser porter par les propositions d'autrui, les participants pouvant être amenés à proposer sciemment des contraintes le mettant en difficulté.

⁵⁶⁹ Miranda Tufnell, Chris Crickmay, *Corps espace image*, Paris, Contredanse, 2014, p. 48.

⁵⁷⁰ Entretien Alban Valembois.

⁵⁷¹ N.Leviste, *Improvisation théâtrale, une fabuleuse science de l'imprévu*, op. cit., p. 63.

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 183.

Les techniques « performatives »

L'observation des performances improvisées nous a également conduit à identifier des *techniques performatives* dont l'objet est principalement le corps-performeur dans sa relation à l'espace scénique et au public qui « convie d'emblée les partenaires de la relation de communication à s'intégrer dans un système d'interaction spécifique qui consiste d'abord à regarder et entendre les activités qu'on montre qu'on fait »⁵⁷⁴. Ces techniques apprennent à entretenir un rapport à l'espace scénique, c'est-à-dire à gérer avec efficacité le « montrer que l'on fait ». D'un côté, le comédien fait naître des personnages, incarne des émotions, se déplace dans un univers imaginaire ; de l'autre il doit captiver le public, être audible, et potentiellement jouer avec son attention pour le transporter ou le déstabiliser. « L'acteur doit savoir qu'il est une entité unifiée, que son corps entier, des pieds à la tête, fonctionne comme une unité réactive. Son corps entier doit être un véhicule d'expression et doit de développer comme un instrument sensible pour percevoir, contacter et communiquer »⁵⁷⁵. On concentrera ici notre attention sur trois modalités de techniques « performatives » : la gestion du corps et de la parole vis-à-vis du public, l'incarnation et enfin la dimension scénographique et la mise en place de décors imaginaires.

L'improvisateur apprend tout d'abord à gérer un rapport à la scène et donc au public. L'utilisation d'une grammaire collective s'impose alors au comédien impliquant une certaine façon d'activer son corps en contexte scénique. Elle se retrouve notamment sous forme de règles telles que : *ne pas jouer dos au public, réaliser des actions visibles* ou encore *être audible*. Ces différents principes visent à faire prendre conscience que l'improvisation est toujours adressée à une audience qui occupe une position spatiale spécifique nécessitant d'ajuster son comportement afin que la scène soit bien réceptionnée. Dans son ouvrage, Keith Johnstone, évoque, en ce sens, une phrase de Beckett lui rappelant que « la scène est un lieu de présence verbale maximale, et de présence "corporéelle" maximale »⁵⁷⁶. Cette présence doit être appréhendée par les improvisateurs afin que la production des signes sur scène soit suffisamment signifiante. Prenons comme exemple le chuchotement. Si un improvisateur veut chuchoter sur scène, il doit nécessairement le rendre audible au public (ou ne pas le rendre audible sciemment). « *Il faut être entendu, il faut même que le mec au fond de la salle t'entende* »⁵⁷⁷ nous expliquait un improvisateur. Ce rapport au public est au fondement même du jeu scénique et présuppose une certaine attitude sur scène permettant de mettre en place un *montrer que l'on fait* efficace. Cet aspect est théorisé dans l'ouvrage de Nabla Leviste sous la formule « H2S »⁵⁷⁸, contraction de « Happy,

⁵⁷⁴ C.Briet, C.Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, op. cit., p. 67.

⁵⁷⁵ V.Spolin, *Improvisation for theater*, op. cit., p. 146.

⁵⁷⁶ K.Johnstone, *Impro, improvisation & théâtre*, op. cit., p. 33.

⁵⁷⁷ Entretien avec Antoine Biet.

⁵⁷⁸ N.Leviste, *Improvisation théâtrale, une fabuleuse science de l'imprévu*, op. cit., p. 45.

Healthy and Sexy », qu'il reprend à l'improvisateur Keith Jonhstone. Dans cette formulation, l'idée soulevée est que l'improvisateur doit apparaître au public heureux et dans une énergie positive. Ces compétences relatives à la gestion de la relation au public sont travaillées en atelier et peuvent faire l'objet d'exercices spécifiques. Le jeu du « défilé de mode » demande par exemple aux comédiens de défiler sans incarner de personnage, de s'arrêter, de regarder le public puis de repartir. Cet exercice permet de travailler une démarche naturelle, détendue et ouverte. Une aptitude comme la voix peut aussi être travaillée en atelier en plaçant par exemple les participants restés en public au fond de la salle. Cette disposition oblige les improvisateurs à prendre conscience que le public peut se trouver loin de la scène. Ils doivent alors réussir à pousser la voix tout en improvisant normalement.

En ce second lieu, l'improvisateur est avant tout un comédien, ce qui implique une capacité et une technique à incarner des personnages. En tant que comédien, l'improvisateur s'exerce ainsi à appréhender des émotions, des caractères, des personnages afin de proposer un univers cohérent au public et le transporter dans un imaginaire particulier. Il apprend à assumer ce qu'il produit sur scène car « lorsque le personnage est bien campé sur scène, les mots viennent à la bouche de l'improvisateur naturellement. Un beau personnage est un ravissement pour le public. »⁵⁷⁹ Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'improvisateur, n'usant ni de décor ni de costume, doit faire appel à des ressources verbales et/ou physiologiques pour que le masque soit suffisamment explicite. « *Quand on rentre sur scène on rentre avec un corps il faut l'assumer, si un personnage est modifié il faut qu'il soit modifié par l'histoire sinon c'est un abandon du comédien* »⁵⁸⁰, nous confiait un comédien. Ainsi, le personnage n'est pas un simple calque, le comédien se devant d'incarner le personnage, de le faire vivre, de « *lui donner corps* ». Quand l'improvisation débute « *je joue à, je le suis vraiment et quand le coup de sifflet final retentit, là je ne le suis plus* »⁵⁸¹ témoignait une comédienne. Les improvisateurs apprennent ainsi à ne pas décrocher en proposant des personnages crédibles tout au long d'une scène. Différents exercices vont pouvoir être mis en place pour travailler l'incarnation. Par exemple, lors de l'exercice du « *bagne* »⁵⁸², l'un des improvisateurs, placé au centre, doit transformer son corps en fonction des indications de ses partenaires (rentre le menton, avoir les pieds très rapprochés, avoir le dos courbé etc.). Après avoir pris en considération les consignes, le comédien doit trouver la démarche du personnage et raconter aux autres participants qui il est en tant que personnage. Ces derniers peuvent ensuite poser différentes questions afin d'approfondir le personnage en question (qu'est-ce que tu fais dans la vie ? Pourquoi tu es triste ? C'était quoi ton rêve la nuit dernière ? etc.). L'exercice « *le dîner des animaux* » est un autre exemple d'exercice permettant de travailler une capacité à se mouvoir

⁵⁷⁹ C.Tournier, *Manuel d'improvisation théâtrale*, op. cit., p. 23.

⁵⁸⁰ Entretien avec David Cathala.

⁵⁸¹ Entretien avec Julie Bruni Tajan.

⁵⁸² C.Tournier, *Manuel d'improvisation théâtrale*, op. cit., p. 145.

corporellement dans des imaginaires. Les comédiens doivent jouer une soirée mondaine et ont pour consigne de se transformer au fur et à mesure en animaux puis de reprendre petit à petit une forme humaine. Lors de chacune des transformations, ils sont amenés à prendre le temps et à assumer ce qu'ils sont en train de jouer sans perdre le fil de l'improvisation en cours.

Enfin, on insistera sur la dimension scénographique de l'improvisation théâtrale. Comme nous l'avons vu, aucun ou très peu d'accessoires tels que des costumes ou des décors, sont utilisés en improvisation théâtrale. L'improvisateur doit ainsi, non seulement incarner un personnage mais aussi gérer l'espace scénique afin de « libérer l'imagination du spectateur qui est ainsi à même de supposer l'espace dramatique qu'il veut ou qu'il peut »⁵⁸³. Sans décor ni costume à sa disposition, c'est donc par l'utilisation du corps et de la parole que l'improvisateur est amené à faire vivre la scène. Comme l'exprimait justement une des comédiennes interrogées : « *Au début quand on fait de l'impro, on apprend beaucoup à jouer parce qu'il faut apprendre à se lâcher, parce que ça part du corps et que ça nous amène à nous libérer etcetera. On apprend aussi à se mettre en scène un petit peu mais ça reste des choses assez basiques : faut se mettre de face, il faut parler fort. Et puis au bout d'un moment c'est intéressant de se poser des questions plus fortes. Où est-ce que je vais me mettre dans l'espace, qu'est-ce qui définit cet espace ? Est-ce que c'est une patinoire ? Est-ce que c'est une scène particulière ? Est-ce qu'il y a un décor spécifique ? etcetera.* »⁵⁸⁴ Dans ce cadre, le comédien est amené à rendre tangible et visible un univers imaginaire qui demande à la fois de la précision dans les gestes et de l'attention à ce qui a été amené et posé précédemment dans l'espace dramatique. « Au centre de cet espace privilégié, le joueur installe un décor imaginaire. Le respect du lieu par l'ensemble des partenaires est fondamental et spectaculaire. Là, une porte en chêne qui sent le renfermé, une fenêtre avec un géranium arrosé. »⁵⁸⁵ Le mime, comme nous l'avons souligné dans le chapitre précédent, devient une ressource d'action fondamentale pour l'improvisateur. Nabla Leviste propose à cet effet quatre règles afin de réussir cet exercice délicat : apprendre à faire des mimes en temps réel, apprendre à rendre compte de la résistance/inertie des objets, leur donner une épaisseur et enfin ne pas oublier que les objets « collent », ce qui suppose par exemple que « si je veux le (un verre) poser sur mon plan de travail dans la cuisine, je dois d'abord coller le bas du verre sur le support, puis décoller mes doigts »⁵⁸⁶. La mise en place d'un décor est travaillée au cours de différents exercices. L'exercice du « Lieu non-dit »⁵⁸⁷ demande par exemple à un comédien de monter sur scène et de mettre en place un décor sans parler. Il doit ainsi manipuler à l'imaginaire des objets afin de faire comprendre à son partenaire le lieu dans lequel l'action

⁵⁸³ C. Briet, C. Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, op. cit. p. 81.

⁵⁸⁴ Entretien avec Aurélia Hascoat.

⁵⁸⁵ C. Tournier, *Manuel d'improvisation théâtrale*, op. cit. p. 24.

⁵⁸⁶ N. Leviste, *Improvisation théâtrale, une fabuleuse science de l'imprévu*, op. cit., p. 128.

⁵⁸⁷ C. Tournier, *Manuel d'improvisation théâtrale*, op. cit. p. 118.

se déroule. Ce n'est que lorsqu'il a compris la nature du lieu que ce dernier peut entrer sur scène et commencer une improvisation avec son partenaire. Dans le même registre, un autre exercice demande à chacun des participants de venir poser un objet imaginaire dans l'espace scénique. Une fois chaque participant passé, une improvisation débute. La consigne est alors de jouer au maximum avec les différents objets placés sur scène tout en faisant attention à prendre en compte leur spatialité, par exemple en évitant de traverser une table ou une lampe.

Les techniques « narratives »

Enfin, les techniques « narratives » regroupent l'ensemble des compétences permettant à l'improvisateur de « raconter une histoire » et de mettre en forme des imaginaires toujours renouvelés. Si le terme narratif reprend une idée littéraire, nous souhaitons immédiatement saisir ces compétences comme des techniques du corps. La construction d'une narration improvisée ne peut se définir comme une activité plus intellectualiste que les deux autres ensembles décrits précédemment. La narration est ici immédiatement une affaire de corps sur scène et en cela ces techniques sont des « outils » directement corporels. Comme l'exprime Robert Gravel : « 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. »⁵⁸⁸ On s'intéressera ici à quatre techniques permettant de construire une narration : l'acceptation et le « oui et ... » ; la plate-forme ; le jeu de status ; les bascules.

La notion d'*acceptation* entrevue précédemment comme une technique interactionnelle, peut aussi être considérée comme une technique narrative. En effet, comme nous l'avons analysé dans le chapitre précédent, elle ne vise pas seulement à jouer avec autrui mais aussi à savoir recevoir ses propositions et à construire ensemble. Cette aptitude d'acceptation est régulièrement travaillée au cours des ateliers afin d'éviter les refus systématiques et fluidifier le jeu. De nombreux exercices visent ainsi à travailler le « oui et ... », en tant que principe fondamental de l'improvisation théâtrale. Del Close écrit à ce propos : « “Oui et ...” est la règle la plus importante de l'improvisation. En suivant cette règle simple deux joueurs peuvent construire une scène avant de la connaître. »⁵⁸⁹ En se plaçant dans une logique de « oui et ... », l'improvisateur est amené à valoriser les propositions de son partenaire de jeu et à rebondir

⁵⁸⁸ Robert Gravel, Jean-Marc Lavergne, *Impro I. Réflexions et analyses*, Ottawa, Leméac, 1987, p.18.

⁵⁸⁹ D.Close, C.Halpern, *Thruth in comedy : The Manual of Improvisation*, op. cit., p. 28.

sur ce qui vient d'être dit ou fait⁵⁹⁰. Dans cette logique, comme nous l'avons souligné dans le chapitre précédent : « *L'impro c'est comme si on construisait une marche pour construire le même escalier, je pose le pied sur ma propre marche et je te mets une marche pour que tu montes.* » Les improvisateurs sont ainsi amenés à travailler ensemble et donc à partager la responsabilité de l'écriture scénique. Cette dynamique s'accompagne aussi d'autres moteurs de jeu favorisant la co-construction tels que : *ne pas dire non ; éviter de poser des questions ou encore éviter de décrire ce que l'on est en train de jouer.* Dans chacun des cas, ces modalités d'action « freinent le jeu en cours d'ébauche »⁵⁹¹. En travaillant ces différentes consignes, l'improvisateur apprend à prendre conscience de la construction narrative en cours et à éviter des erreurs pouvant ralentir le jeu. Par exemple, l'exercice « Tu connais la réponse à cette question » vise spécifiquement à contrer la tendance à poser des questions au cours d'une improvisation. Au cours de cet exercice, dès qu'une question est posée au cours de l'improvisation, l'animateur répond : « tu connais la réponse à cette question » et l'improvisateur doit alors répondre à la question comme s'il connaissait la réponse. Cet exercice permet de faire prendre conscience à l'improvisateur à quel moment il pose des questions et comment celles-ci peuvent ralentir la scène devenant ainsi des éléments parasites pour la narration.

Parallèlement à cette notion d'*acceptation*, la notion de *plate-forme* se révèle aussi être une autre technique fondamentale permettant la mise en place du jeu narratif. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la plate-forme désigne un socle narratif devant être défini par les improvisateurs au cours de la saynète. La situation interactionnelle doit rapidement trouver un cadre dramatique qui s'ancre sur le « qui, quoi, où, quand » caractérisant la plate-forme. Ainsi, les improvisateurs sont amenés à : définir les personnages et leurs relations ; définir autour de quels enjeux la scène va se construire ; et déterminer où ils se trouvent. Comme le note Nabla Leviste : « La plate-forme est excessivement importante et savoir poser une plate-forme est l'une des compétences les plus cruciales lorsqu'on souhaite raconter une histoire »⁵⁹². Comme l'exprimait un comédien interrogé : « *Pour moi les trente secondes du début de l'improvisation sont tellement importantes. C'est là où tu mets les bases pour le reste de l'improvisation. Surlignons les trucs, je suis un policier je vais vous arrêter. Presque à dire des fois trop comme ça on est sur le même truc et là c'est parti. (...) soyons extrêmement clair au début, qui est le dominant, qui est le dominé ? Est-ce qu'on est ensemble ? Est-ce qu'on est frère et sœur ? Où on est ? Qu'est-ce qu'on fait ? Très rapidement, comme ça c'est tellement plus facile de créer, parce qu'on n'est pas dans le flou, on est tout de suite dans une situation.* »⁵⁹³ Lorsqu'il s'agit d'improviser un format long, le terme de fondation peut se substituer à la notion de plateforme. Comme

⁵⁹⁰ Voir Chapitre 2.

⁵⁹¹ C.Tournier, *Manuel d'improvisation théâtrale*, op. cit., p. 14.

⁵⁹² N.Leviste, *Improvisation théâtrale, une fabuleuse science de l'imprévu*, op. cit., p. 133.

⁵⁹³ Entretien Mathieu Lepage.

l'indique l'improvisateur Kenn Adams : « Contrairement à la plate-forme qui peut durer de 3 secondes à 3 minutes dans une scène courte, la fondation peut facilement durer 15 min. Il s'agit toujours du premier état d'équilibre, cette fois-ci composé de 3 ou 4 scènes. »⁵⁹⁴ Ces scènes ont pour objectif de poser les bases de la pièce improvisée en mettant en place un cadre qui sera par la suite perturbé au cours de la pièce⁵⁹⁵. Cette technicité narrative, la plate-forme pour les formats courts, la fondation pour les formats longs, demande un important travail préparatoire afin de pouvoir construire de façon fluide. L'exercice « Qui Quoi Où Je ressens Je ressens »⁵⁹⁶ vise spécifiquement à travailler cette compétence. Deux comédiens s'avancent sur scène. Le premier propose deux éléments parmi Qui, Quand, Quoi et Où et le second donne les deux autres. Chaque personnage exprime ensuite son ressenti vis-à-vis de l'autre personnage. Cet exercice oblige les comédiens à construire directement et de façon efficace la plate-forme et à se placer tout de suite dans une relation émotionnelle par rapport à l'autre.

Concernant plus spécifiquement la relation, la notion de « status » est régulièrement travaillée et exposée comme moteur de la construction dramatique. Cette notion, explicitée dans le chapitre précédent, présuppose de mettre en place un rapport de force entre les personnages au-delà de leur statut social. « “Status” me semble être un mot pratique, qui permet que la différence entre le statut que vous avez et le status que vous jouez soit comprise »⁵⁹⁷. Ainsi, les personnages peuvent avoir un status haut, bas, médian ou neutre. Si le status haut est un status de domination et de supériorité « il possède les gens, le temps et l'espace »⁵⁹⁸, le status bas présuppose au contraire une forme de soumission et d'infériorité, « il essaye de prendre le moins de place et de temps possible »⁵⁹⁹. Ces status se manifestent à la fois physiquement, dans le positionnement des personnages et leurs attitudes corporelles, et verbalement, dans leur façon de s'exprimer. Les improvisateurs sont ainsi amenés à prendre conscience du status qu'ils sont en train de jouer afin de pouvoir en faire un appui pour le jeu dramatique. Au cours d'une scène, les status sont amenés à changer, un status haut devenant bas et vice versa. Ces bascules peuvent alors devenir de vrais moteurs de l'action dramatique. « Apprendre à graduer cette inversion délicatement, d'instant en instant, améliore la maîtrise de soi de l'acteur. Le public est toujours captivé quand un status est en train de se modifier. »⁶⁰⁰ Afin de travailler cette compétence, Keith Johnstone propose différents exercices. « Une fois que les étudiants ont compris le concept et ont été amenés à faire l'expérience des deux états, je leur donne des scènes à jouer, dans lesquelles : 1) chacun abaisse son status ; 2) les deux élèvent leur status ; 3) l'un s'élève pendant l'autre s'abaisse ; 4) les status sont

⁵⁹⁴ N.Leviste, *Improvisation théâtrale, une fabuleuse science de l'imprévu*, op. cit., p. 145.

⁵⁹⁵ Kenn Adams, *How to improvise a Full-Lenght play*, Allwoth press, 2007, p. 23.

⁵⁹⁶ N.Leviste, *Improvisation théâtrale, une fabuleuse science de l'imprévu*, op. cit., p. 188.

⁵⁹⁷ K.Johnstone. *Impro, improvisation & théâtre*, op. cit., p. 52.

⁵⁹⁸ N.Leviste, *Improvisation théâtrale, une fabuleuse science de l'imprévu*, op. cit., p. 111.

⁵⁹⁹ *Ibid.*

⁶⁰⁰ K.Johnstone, *Impro, improvisation & théâtre*, op. cit., p. 64.

inversés au cours de la scène. »⁶⁰¹ Ces différents exercices permettent aux improvisateurs d'expérimenter cette question et d'entrevoir le potentiel narratif et dramatique de cette technique.

Dans la catégorie « techniques narratives », nous englobons aussi les techniques scéniques permettant de réaliser des changements de lieu ou de temps. Nommées souvent sous le terme de « bascules » ou de « transitions », elles peuvent être annoncées ou « organiques ». Dans le cadre de bascule dite « organique », aucun effet d'annonce n'est réalisé ; la transition se fait de façon fluide sans que le changement de scène ne soit évoqué explicitement. Dans le cadre de transition annoncée, le changement de scène peut être préalablement indiqué oralement. Par exemple, les comédiens vont annoncer « Deux semaines après ! » avant de monter sur scène. Différentes techniques sont ainsi transmises pour faciliter les transitions, donner du rythme à la narration et éviter de fissurer l'univers dramatique en construction. Il s'agit ainsi d'apprendre non seulement à faire ces transitions, mais aussi à savoir à quel moment les réaliser. L'exercice « mise en scène » l'illustre bien. Quatre comédiens jouent sur scène tandis que deux autres, restés en retrait, proposent chacun leur tour des transitions. Les comédiens en jeu doivent être à l'écoute pour réaliser les propositions des metteurs en scène. Cet exercice a pour objectif d'expérimenter différents types de transitions et de sentir quand les enclencher. Un autre exercice que l'on nommera « Transitions internes » demande à deux participants d'effectuer des transitions de scène sans effet d'annonce et sans s'arrêter dans le jeu. Les transitions doivent donc être d'une fluidité extrême, obligeant les comédiens à être à l'écoute du partenaire qui, à tout moment, peut proposer un changement de scène. Inversement, celui qui initie le changement de scène doit réussir à être suffisamment clair pour éviter les confusions. Cet exercice demande aussi aux comédiens en train de jouer d'avoir une vue d'ensemble et d'attraper au vol les possibilités de transition.

Travaillées, répétées et transmises, l'écoute, le lâcher-prise, la plate-forme, les status, l'incarnation et les autres techniques développées représentent un ensemble de techniques du corps caractéristiques de la pratique. Elles sont à la fois des actes traditionnels et efficaces visant à favoriser la réussite de la création spontanée d'une scène théâtrale. Communes aux praticiens, ces techniques visent à activer une disposition à *jouer avec l'autre et jouer avec soi-même* ; une disposition à *se mettre en scène et à mettre en scène* ; une disposition à *raconter des histoires et construire des imaginaires*. Elles font l'objet d'exercices spécifiques visant à les répéter et à les appréhender afin de créer des automatismes, comme le confirmait l'un des improvisateurs interrogés : « *Il faut travailler l'écoute, l'empathie et la générosité et pour cela il faut le faire dans les exercices, une fois qu'on a bossé ces mécanismes ils deviennent des automatismes.* »⁶⁰² Ce bagage technique (acceptation, plate-forme, jeu de status et bascules) est un

⁶⁰¹ *Ibid.*

⁶⁰² Entretien avec Alban Valembois.

catalyseur du jeu scénique qui permet aux comédiens de jouer et de produire ensemble et spontanément une improvisation. Il est la base d'une pratique de l'instant, l'origine même de cette magie de l'émergence.

c) Limites de la perspective maussienne

Si le travail de cartographie des « techniques du corps » que nous avons réalisé est pertinent pour clarifier les contours de la pratique et aborder concrètement ce que signifie *apprendre à improviser*, il semble qu'il nous permet cependant difficilement de comprendre le surgissement et le déploiement de ces techniques dans le temps. Le développement de la perspective maussienne semble en effet trouver certaines limites pour comprendre le *devenir improvisateur* que nous souhaitons traiter. Nous nous proposons ici de reprendre différentes critiques adressées à l'anthropologue français. En pointant ces insuffisances et ces nuances, il s'agit avant tout, d'affiner notre réflexion sur le rapport complexe qu'entretient l'improvisation avec la notion de technique.

Tout d'abord, il faut reconnaître dans le travail de Marcel Mauss, une certaine vision statique⁶⁰³ des « techniques du corps ». Le corps est analysé en dehors des situations sociales dans et par lesquelles il se manifeste. Si l'anthropologue français saisit avec justesse les techniques dans un rapport historique, culturel et biographique, il n'aborde pas la façon dont celles-ci émergent dans le monde social. Les techniques du corps sont ainsi décrites et recensées comme des formes abstraites décontextualisées de leurs situations d'occurrence. Elles ne sont pas présentées comme étant *en train de se faire*, mais comme des faits culturels et sociaux, « the dead weight of tradition »⁶⁰⁴. Ainsi, Mauss met en avant la construction collective et historique de ces techniques, sans s'attacher à en saisir la part active et vivante. Or, il faut bien reconnaître que, même si elles sont prises dans un déterminisme certain, ces techniques sont aussi autant de façons de s'orienter, d'exploiter et de s'adapter à des situations toujours prises dans une certaine variabilité. En ne traitant pas la question de la manifestation de ces techniques en situation, Mauss ne traite pas le corps dans l'atmosphère collective et distributive que nous avons largement décrite dans le chapitre précédent. Comme l'exprime Nick Crossley, les techniques du corps sont toujours des activités situées, c'est-à-dire prises dans un rapport entre l'agent et une situation particulière. Elles ne sont pas une répétition mécanique, mais rentrent au contraire dans une logique d'adaptation aux circonstances. Selon Erving Goffman⁶⁰⁵, ces techniques du corps ne sont pas

⁶⁰³ Nick Crossley, « Body techniques, agency and intercorporeality : on Goffan's relations in public », *Sociology*, 1995, vol. 29, no. 1, pp. 133-149.

⁶⁰⁴ Nick Crossley citant Marx. *Ibid*, p. 135.

⁶⁰⁵ Erving Goffman, *Les relations en public. La mise en scène de la vie quotidienne Tome II*, Éditions de Minuit, Paris,

seulement sociales car relatives à des groupes sociaux spécifiques, mais sont sociales dans leurs manifestations car toujours prises dans des interactions avec des agents, des institutions ou encore des objets. La marche est ici un exemple intéressant pour saisir la différence de perspective. Selon Mauss, la marche est une technique du corps, elle est un construit social, historique et culturel caractéristique de certains groupes sociaux. Il expose notamment différentes observations concernant les différents types de marches qu'il a pu observer : « Je me demandais où j'avais déjà vu des demoiselles marchant comme des infirmières. J'avais le temps d'y réfléchir. Je trouvai enfin que c'était au cinéma. Revenu en France, je remarquai, surtout à Paris, la fréquence de cette démarche ; les jeunes filles étaient Françaises et elles marchaient aussi de cette façon. En fait, les modes de marche américaine, grâce au cinéma, commençaient à arriver chez nous. »⁶⁰⁶ Pour Goffman cependant, si la perspective idiosyncratique de la marche est pleinement acceptée, elle n'est pas suffisante pour en saisir sa manifestation. Prenant pour exemple le comportement des piétons dans leur contexte d'occurrence, Goffman va décrire ces derniers comme « des « unités véhiculaires » parmi d'autres (voitures, bateaux, vélo etc.). Le piéton peut alors être « considéré comme un pilote enfilé dans une coque molle et peu protégée : ses vêtements et sa peau »⁶⁰⁷. Pour Goffman, le piéton se retrouve ainsi au « volant » de son propre corps et manœuvre dans l'espace public afin d'éviter les autres, les dépasser ou encore signaler des changements de direction. Il peut évoluer seul ou en groupe (couples, familles, amis etc.) et avoir selon les usages, certains privilèges dans « l'organisation des rapports en “présence” »⁶⁰⁸ ; les hommes en groupe ayant par exemple « une latitude considérable dans le choix des lieux où ils s'assoient »⁶⁰⁹. Goffman prête aussi attention aux différentes configurations sociales dans lesquelles la marche se manifeste, la marche dans un supermarché n'étant pas similaire à la marche dans une ruelle déserte. Chaque configuration implique des règles, des contraintes et des normes avec lesquelles le piéton doit s'accommoder dans le cours de sa marche. Comme l'exprime Nick Crossley : « Ces caractéristiques du comportement piéton ne sont pas additionnelles ou épi-phénoménales à la technique de la marche. Ils sont centraux. L'existence des techniques corporelles est dépendante de leurs exercices, et leurs exercices se situent toujours par rapport à des conditions auxquelles elles doivent s'adapter pour être des actions réussies et compétentes. En effet, avoir acquis une technique corporelle, c'est précisément être capable de l'adapter et de l'appliquer en fonction des exigences de situations particulières. Ce n'est que dans l'imaginaire abstrait des sciences humaines, les catalogues et les musées constitués par l'écriture académique, que les techniques prennent une forme généralisée, atomisée et décontextualisée. »⁶¹⁰

1973 [1971].

⁶⁰⁶ Marcel Mauss, *Les Techniques du corps*, Journal de Psychologie XXXII 3-4 (15 mars – 15 avril 1936), Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934.

⁶⁰⁷ E. Goffman, *Les relations en public. La mise en scène de la vie quotidienne Tome II*, op. cit. p. 22.

⁶⁰⁸ *Ibid*, p. 33.

⁶⁰⁹ *Ibid*, p. 35.

⁶¹⁰ [notre traduction] - « These characteristics of pedestrian behaviour are not additional or epi-phenomenal to the technique of walking. They are central. The existence of body techniques is dependent upon their exercises, and their exercises is

Le travail cartographique que nous avons mené ne doit donc pas évincer le caractère dynamique de la performance scénique et son déploiement spontané tel que nous l'avons observé dans le chapitre précédent. En effet, la perspective d'adaptation et d'accommodation est au fondement même de la pratique qui se constitue autour d'une volonté de renouvellement et de création sans planification préalable. Les improvisateurs doivent en permanence se confronter à des situations dramatiques nouvelles par lesquelles les techniques, que nous avons listées, sont remises à l'épreuve. Les techniques apparaissent comme des moyens pratiques permettant à l'improvisateur de se mouvoir dans le nouveau, l'éphémère et le spontané, tout en construisant collectivement dans la durée une scène imaginaire. L'atomisation des différentes techniques n'est pas suffisante pour saisir le rapport existentiel que l'agent entretient à sa pratique. En présentant une vision segmentée, on ne rentre pas pleinement dans le cœur de l'exercice du théâtre d'improvisation dans la mesure où l'activité scénique demande à l'improvisateur de construire, réagir et incarner dans le même temps⁶¹¹. En pratique, les différentes techniques du corps s'entremêlent et sont rejouées dans un acte de création urgent et collectif.

Par ailleurs, on fera remarquer que l'atomisation des techniques du corps soulève aussi un véritable paradoxe quand il s'agit d'improviser. En s'en tenant aux techniques du corps développées précédemment, on saisit difficilement comment l'improvisateur peut rebondir sans cesse tout en construisant dans la durée. En effet, certaines techniques mènent indubitablement à travailler autour de l'instant, cette « brèche », c'est-à-dire « la suspension temporaire de tout point de référence – qui permet le surgissement d'une matière originale, inattendue et très recherchée »⁶¹². L'écoute, le lâcher-prise, l'acceptation sont autant d'outils permettant de se saisir de la brèche, ce lieu de création inédit dans lequel la magie opère. Il s'agit d'appréhender un état de disponibilité, de s'ouvrir aux discontinuités pour entrer dans la plénitude de l'instant, en se laissant porter. D'un autre côté, les techniques narratives semblent au contraire, se situer du côté de la durée dans la mesure où il ne se s'agit pas seulement de s'infiltrer dans la brèche de l'instant mais bien de construire dans la durée un univers dramatique cohérent. Les improvisateurs écrivent ensemble une scène ou une pièce dans le temps dans un souci de co-construction. L'activité de tissage sous-jacente implique de construire toujours à partir d'un *déjà-là* (ce qui a été tissé) et un *par-delà* (ce qui va se jouer ensuite). En scindant

always situated in relation to conditions which they must accommodate if they are to be successful and competent actions. Indeed, to have acquired a body technique is precisely to be able to adapt and apply it in accordance with the demands of particular situations. It is only in the abstract imaginary of the human sciences, the catalogues and museums constituted through academic writing, that techniques assume a generalised, atomised and decontextualised form. » - Nick Crossley, « Body techniques, agency and intercorporeality : on Goffman's relations in public », *Sociology*, 1995, vol. 29, no.1, p. 136.

⁶¹¹ Voir Chapitre 2 concernant l'activité de création et l'émergence d'une improvisation.

⁶¹² M. Tufnell, C. Crickmay, *Corps espace image, op. cit.*, p. 64.

ainsi les techniques du corps, on conserve un paradoxe entre l'attitude de *dé-prise* apprise par l'improvisateur, ce lâcher-prise dans l'instant, et l'attitude de *re-prise*, qu'implique la construction narrative.

La pensée de Mauss rencontre également certaines limites quant au traitement donné au processus d'acquisition. Présentant une vision binaire où les agents sociaux maîtrisent ou ne maîtrisent pas telles ou telles techniques, Mauss omet la dynamique de ces processus. Il n'évoque ni le phénomène d'acquisition en tant que tel, ni la variabilité d'une maîtrise, ni les possibles évolutions sur une durée de vie. De plus, loin d'être un phénomène binaire et fragmenté, l'acquisition de techniques est avant tout un phénomène continu. Il implique d'une part un rejeu des techniques « acquises » et de l'autre des possibilités d'amélioration, de stagnation ou d'altération. Une technique du corps n'est donc pas seulement acquise mais travaillée de manière constante sur un temps long. Elle ne se résume pas à une habileté à atteindre mais doit être saisie comme une forme dynamique et toujours questionnée. Concernant le théâtre d'improvisation, les techniques présentées en première partie ne sont pas seulement une affaire de maîtrise ou de non-maîtrise, mais sont des éléments que l'on travaille et retravaille de manière constante. Ainsi, même des improvisateurs expérimentés ont toujours vocation à se renouveler et continuent à les travailler. Une improvisatrice professionnelle nous confiait en ce sens, « *il y a une partie qui n'arrête jamais de se travailler. Pour moi la partie écrire et la mise en scène un petit peu aussi, mais pour moi la partie écrire elle n'est pas finie.* »⁶¹³ Ce travail constant a pu aussi être observé au cours des ateliers de la troupe professionnelle où il fut particulièrement intéressant d'observer à quel point les comédiens et comédiennes ne cessent de discuter des techniques de base ou des grands principes de l'improvisation, dont on peut supposer qu'ils sont pourtant largement acquis⁶¹⁴.

Enfin, de façon globale, la perspective maussienne semble insuffisante pour saisir le rapport d'un corps à une technique. Pris d'un côté dans une constellation de techniques atomisées et de l'autre dans un rapport binaire vis-vis de l'acquisition, le corps maussien est défini comme un objet à distance englué dans le poids de la tradition. S'il n'est pas question ici de remettre en cause l'importance d'un certain passé social et collectif concernant les techniques du corps, il s'agit toutefois d'entrevoir dans quelle mesure l'expérience d'une pratique dans le temps implique l'émergence d'un *nouveau corps* qui se renouvelle dans ses modalités pratiques et perceptives. Autrement dit, il s'agit ici de se confronter pleinement à la question de l'acquisition en pensant la technique, non pas comme un simple ajout sur un corps d'origine, mais comme processus poétique. Afin de mieux saisir les enjeux soulevés, nous nous tournerons à présent vers la notion de technique développée par le philosophe Maurice Merleau-

⁶¹³ Entretien avec Aurélia Hascoat.

⁶¹⁴ Voir Chapitre 4.

Ponty dans son ouvrage *Phénoménologie de la perception*.

2. Technique, habitude et pratique chez Merleau-Ponty

a) Le primat du corps

Pour bien saisir par la suite l'analyse de la notion de technique, il nous faut dans un premier temps revenir sur le fondement de la perspective développée par Merleau-Ponty, à savoir le primat du corps. Maurice Merleau-Ponty embrasse dans son œuvre une analyse générale de l'agentivité. Bien qu'anachronique à l'œuvre du philosophe, l'agentivité⁶¹⁵, traduction du terme anglais *agency*, est ici employée pour désigner une certaine capacité ou puissance d'agir. Adoptant une posture incarnée, Merleau-Ponty pose en premier lieu une critique radicale du cogito de Descartes et de la distinction ontologique corps-esprit qui en a suivi dans la tradition philosophique. Le corps est appréhendé comme un objet d'étude central et toujours premier. L'esprit n'est alors plus un objet immatériel hors de tout corps, mais il est saisi comme corporellement situé. Selon Merleau-Ponty, le corps ne peut se résumer en un assemblage d'organes comme le décrit le champ médical. Pour le philosophe, il est en premier lieu ce par quoi nous avons un accès au monde. « L'union de l'âme et du corps n'est pas scellée par un décret arbitraire entre deux termes extérieurs, l'un objet et l'autre sujet. Elle s'accomplit à chaque instant dans le mouvement de l'existence. »⁶¹⁶ En s'échappant de la distinction ontologique traditionnelle, Merleau-Ponty entend définir le corps vécu comme un accomplissement du corps et de l'esprit dans un rapport au monde. Il devient cette interface primordiale permettant une fréquentation du monde. Le corps n'est ainsi, pas « seulement un objet parmi tous les autres objets, un complexe de qualités sensibles parmi d'autres, il est un objet sensible à tous les autres, qui résonne pour tous les sons, vibre pour toutes les couleurs, et qui fournit aux mots leur signification primordiale par la manière dont il les accueille »⁶¹⁷.

Dans la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty récuse à la fois la perspective intellectualiste et la perspective empiriste dont il critique, d'un côté la vision désincarnée et de l'autre la logique mécaniciste sous-jacente. Chez Merleau-Ponty, le corps n'est saisi ni comme un rapport stimuli externe-réaction, ni comme pure réflexivité, mais bien en premier lieu comme une affaire d'engagement dans un monde. Relevant d'une certaine fréquentation au monde, le corps est le médium par lequel nous nous en saisissons, le comprenons et rencontrons les significations qui en jaillissent.

⁶¹⁵ L'agentivité a notamment été théorisée en sein des études de genre ; voir notamment : Butler Judith, *La Vie psychique du pouvoir. L'Assujettissement en théories*, Paris, Leo Scheer, 2002.

⁶¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Tel », 2018 (1945), p. 118.

⁶¹⁷ *Ibid*, p. 283.

Merleau-Ponty déplace, de ce fait, le « je pense » vers un « je peux » ou un « je fais » où le « je » représente une certaine puissance d'agir toujours prise dans une relation au monde. Le philosophe insiste sur l'importance d'entendre le corps comme « tissu d'intentions » dont « les projets polarisent le monde, et y font apparaître comme par magie mille signes qui conduisent l'action, comme les écriteaux dans un musée conduisent le visiteur »⁶¹⁸. Cet engagement est un tout qui unifie les sens et l'intelligence, la sensibilité et la motricité et sous-tend un rapport direct et immédiat au monde qui se constitue comme un fond pré-réflexif et pré-objectif, un « être-au-monde » fondamental⁶¹⁹. Ainsi, il explique que : « Le réflexe, en tant qu'il s'ouvre au sens d'une situation et la perception en tant qu'elle ne pose pas d'abord un objet de connaissance et qu'elle est une intention de notre être total sont des modalités d'une vue pré-objective qui est ce que nous appelons l'être au monde »⁶²⁰. Le corps se conçoit, dès lors, comme une certaine disposition à agir et percevoir, et donc à fréquenter un monde porteur de sens.

b) Du schéma corporel à la technique

Dans ce cadre de réflexion, Merleau-Ponty reprend à son compte la notion de schéma corporel. « De la même manière mon corps tout entier n'est pas pour moi un assemblage d'organes juxtaposés dans l'espace. Je le tiens dans une possession indivise et je connais la position de chacun de mes membres par un schéma corporel où ils sont tous enveloppés »⁶²¹. Ainsi, lorsqu'on souhaite bouger le bras ou la main dans un mouvement du quotidien, il est rare de devoir localiser leur position avant de les mettre en mouvement. Nos membres ne se constituent pas pour nous comme un assemblage de points dont la position devrait être étudiée préalablement avant de pouvoir être actionnés. Prenons un exemple concret. Si un verre se trouve sur la table à côté de mon bras et de ma main, la simple intention de l'attraper suffit à mettre en action l'ensemble de mon corps. Le corps, en tant qu'ensemble, se projette d'un coup par la main qui s'élance à la recherche du verre et « prend pour acquis tout le savoir latent qu'à mon corps de lui-même »⁶²². Le corps s'élançant de manière cohérente dans le monde, devient dès lors le lieu d'une coordination fondamentale entre fonctions organiques et sensorielles, et puissances motrices et perceptives. Le schéma corporel se présente donc comme une Gestalt⁶²³, c'est-à-dire un « phénomène dans lequel le tout est antérieur aux parties »⁶²⁴. Il « réunit et englobe des parties très

⁶¹⁸ *Ibid*, p.143.

⁶¹⁹ Cette conception sera dans la suite des travaux de Merleau-Ponty radicalisée sous le concept de chaire, portant, par ce biais, au plus haut point cette ouverture fondamentale du corps au monde, décrit alors comme « déhiscence du voyant en visible et du visible en voyant ». - Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 199.

⁶²⁰ M.Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 108.

⁶²¹ *Ibid*, p. 127.

⁶²² *Ibid*, p. 279.

⁶²³ La notion de forme se réfère explicitement dans les écrits de Merleau-Ponty au travail des théoriciens de la gestalt dont Koffka et Koehler, que nous avons déjà croisés dans le chapitre précédent.

⁶²⁴ *Ibid*, p. 129.

hétérogènes, se compose avec lui-même et construit sans cesse un nouveau montage d'analogies inter-sensorielles, intra-sensorielles, sensori-motrices et spatio-temporelles, pour s'adapter aux diverses situations de la vie perceptive, pour répondre aux sollicitations du monde et aux besoins d'unification de la chose, aux demandes émanant d'une constellation des données »⁶²⁵.

Comme nous le montrait l'exemple précédent, il s'agit aussi d'entreprendre immédiatement la dimension actionnelle inhérente à l'usage du corps. En d'autres termes, il s'agit d'entrevoir le schéma corporel, non pas dans sa fermeture, mais dans son action sur le monde en tant que Gestalt ouverte et mobilisable. Fond d'une praxis, « mon corps m'apparaît comme posture en vue d'une certaine tâche actuelle ou possible »⁶²⁶. Il se projette dans le monde « en tant qu'il est polarisé par ses tâches, qu'il existe vers elles, qu'il se ramasse sur lui-même pour atteindre son but »⁶²⁷. Le schéma corporel est ainsi « une manière d'exprimer que mon corps est au monde »⁶²⁸. Cette notion de schéma corporel, permet d'entreprendre le corps propre, non seulement comme unité fonctionnelle, mais comme unité engagée dans le monde et déployant des intentions. Cependant, la notion d'intention, en tant que puissance motrice et perceptive, n'est pas ici de l'ordre de la pensée interne du sujet, l'intention est immédiatement une affaire de corps répondant aux sollicitations du monde. « Quand je fais signe à un ami de s'approcher, mon intention n'est pas une pensée que je préparerais en moi-même et je ne perçois pas le signe dans mon corps. Je fais signe à travers le monde, je fais signe là-bas, où se trouve mon ami, la distance qui me sépare de lui, son consentement ou son refus se lisent immédiatement dans mon geste, il n'y a pas une perception suivie d'un mouvement, la perception et le mouvement forment un système qui se modifie comme un tout. »⁶²⁹

Le corps est ainsi dépositaire d'un savoir qui permet de se déployer dans un monde porteur de sens. La réponse aux sollicitations constantes du monde implique en retour de donner sens à son entourage et de projeter « autour de lui (le corps) un certain « milieu »⁶³⁰ en tant que ses « parties » se connaissent dynamiquement l'une l'autre et que ses récepteurs se disposent de manière à rendre possible par leur synergie la perception de l'objet »⁶³¹. Autrement dit, le corps se saisit du monde comme un domaine familier qu'il fréquente et avec lequel il commerce, devenant dès lors un champ signifiant et un champ

⁶²⁵ Lucia Angelino, « L'a priori du corps chez Merleau-Ponty », *Revue internationale de philosophie*, 2008, vol. 244, no.2, p.170.

⁶²⁶ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 129.

⁶²⁷ *Ibid*, p. 130.

⁶²⁸ *Ibid*.

⁶²⁹ *Ibid*, p. 141.

⁶³⁰ Jacob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain suivi de La théorie de la signification*, Paris, éd. Denoël, 1965[1934].

⁶³¹ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 279.

pratique. Ainsi, « l'opération qui [...] implante un sens dans ce qui n'en avait pas, et qui donc, loin de s'épuiser dans l'instant où elle a lieu, ouvre un champ, inaugure un ordre, fonde une institution ou une tradition »⁶³². Le corps devient donc le lieu d'un *savoir-être* et d'un *savoir-faire* à la fois individuel et collectif, qui se rejoue de manière constante par un engagement habituel dans le monde. Le schéma corporel se présente comme une disposition mobilisable capable de répondre, réagir et intervenir en fonction des situations rencontrées. La familiarité du monde déployée n'est cependant pas un état fixe, mais est au contraire, soumise aux aléas d'un ensemble de processus d'apprentissage. C'est pourquoi Merleau-Ponty entreprend le schéma corporel dans une dimension plastique et dynamique, non seulement en termes situationnels (c'est-à-dire prise dans des praxis) mais aussi dispositionnels, en ce que le corps se constitue dans de nouvelles façons de se déployer au monde.

L'analyse de la notion de « technique » prend appui directement sur cette dynamique constitutive du corps propre. Les « objets techniques » entrent ainsi dans un processus d'extension du schéma corporel. Prenant l'exemple du bâton de l'aveugle, Merleau-Ponty le décrit, non pas comme un simple outil extérieur au corps, mais comme un prolongement de ce dernier. Habitude tant motrice que perceptive, « le bâton n'est plus un objet que l'aveugle percevrait, mais un instrument avec lequel il perçoit »⁶³³. Son utilisation répétée entraîne dès lors, un recul de l'objet dans la mesure où le rapport à ce dernier ne se fait plus par l'épiderme de la main mais par le bout du bâton. Le corps se dilate dans l'objet technique qui en devient le véritable appendice. En incorporant l'outil technique, l'aveugle déploie un rapport au monde par le bâton, il perçoit et se déplace à travers lui. Cette perspective peut aussi être analysée dans d'autres pratiques. Concernant la conduite, par exemple, le conducteur expérimenté passe les vitesses sans entrer dans un processus réflexif. La seule intention de conduire suffit à agir. Conduire devient donc une forme de connaissance incarnée et pratique. Par ailleurs, il n'est pas seulement question du passage de vitesses, mais d'un rapport global à la voiture. Les espaces interne et externe du véhicule sont incorporés dans la pratique, la perception du conducteur passant par celle de la voiture qui, comme le bâton pour l'aveugle, devient une extension du corps. « S'habituer à un chapeau, à une automobile ou à un bâton, c'est s'installer en eux, ou inversement, les faire participer à la voluminosité du corps propre. »⁶³⁴ Chez Merleau-Ponty, la question de la technique n'est cependant pas cantonnée aux objets techniques. La plasticité du schéma corporel se réfère aussi au corps dont le regard, l'ouïe et la motricité sont considérés comme autant d'instruments naturels. Ainsi, l'apprentissage des couleurs est décrit par Merleau-Ponty comme l'acquisition d'« un certain style de vision, un nouvel usage du corps

⁶³² *Ibid*, p. 110-111.

⁶³³ *Ibid*, p. 189.

⁶³⁴ *Ibid*, p. 179.

propre »⁶³⁵. En incorporant des nouveaux instruments, l'agent réorganise, modifie et enrichit son schéma corporel, il s'ancre dans de nouvelles manières de fréquenter le monde, de le percevoir et de s'y mouvoir. Merleau-Ponty évoque ainsi à propos de la dactylographie, un « savoir qui est dans les mains »⁶³⁶, faisant de la machine à écrire un espace familier, et non un espace de positions objectives que le corps habite. Cela nous amène à saisir la question de la technique dans sa dimension corporée, c'est-à-dire comme transformation d'un corps à mesure d'une friction habituelle avec certains instruments. Comme le résume Antoine Hénion, « contrairement aux notions d'apprentissage et d'incorporation qui insistent unilatéralement sur l'idée d'une construction sociale du corps, celle de corporé indique un corps apparaissant à lui-même à mesure que son interaction prolongée avec l'objet le rend plus habile »⁶³⁷. Les techniques du corps ne sont ainsi pas une simple incorporation sur un corps d'origine, mais se dilatent dans le corps vécu altérant dynamiquement l'agent dans son existence au monde. La corporation de nouveaux instruments, qu'il s'agisse d'objets techniques ou d'usages du corps, constitue la manifestation d'un nouvel entour.

c) Technique et habitude

Cette dimension poétique du corps propre n'est réellement saisissable qu'à travers la notion d'habitude, entendue comme le « pouvoir que nous avons de dilater notre être au monde, ou de changer d'existence en nous annexant de nouveaux instruments »⁶³⁸. L'habitude désigne l'activation d'une puissance qui n'est « ni une connaissance ni un automatisme »⁶³⁹ et qui ne réside « ni dans la pensée ni dans le corps objectif, mais dans le corps comme médiateur d'un monde »⁶⁴⁰, c'est-à-dire comme raison pratique, incarnée et située. Prenant l'exemple d'un organiste expérimenté rencontrant un nouvel instrument, Merleau-Ponty décrit comment le musicien « prend la mesure de l'instrument avec son corps, il s'incorpore les directions et les dimensions, il s'installe dans l'orgue comme on s'installe dans une maison »⁶⁴¹. Ainsi, il ne s'agit pas pour l'organiste de refonder de nouveaux réflexes ni de se donner et de garder une représentation de l'instrument en question, mais de rejoindre l'orgue et de créer « un espace expressif comme les gestes de l'augure délimitent le templum. »⁶⁴². Les jeux, les pédales et les claviers de l'orgue ne sont pas des emplacements objectifs mais sont avant tout des vecteurs affectifs

⁶³⁵ *Ibid*, p. 190.

⁶³⁶ *Ibid*, p. 179.

⁶³⁷ Pierre Floux, Olivier Schinz, « Engager son propre goût, entretien autour de la sociologie pragmatique d'Antoine Hennion », *ethnographiques.org*, 2003, no.3 - avril 2003 [en ligne], p. 14.

⁶³⁸ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 179.

⁶³⁹ *Ibid*, p. 179.

⁶⁴⁰ *Ibid*, p. 180.

⁶⁴¹ *Ibid*, p. 181.

⁶⁴² *Ibid*, p. 182.

et musicaux dont le corps propre de l'organiste se saisit, « une relation si directe s'établit entre le corps de l'organiste et l'instrument que ce ne sont plus que le lieu de passage de cette relation »⁶⁴³.

Comme le note François Héran, pour bien saisir ce phénomène « il faut bien supposer quelque chose comme un pouvoir de rétention capable de conserver la trace des expériences passées, d'en extraire les oppositions pertinentes, de les systématiser et de les appliquer aux expériences nouvelles »⁶⁴⁴. Agissant sur les modalités tant motrices que perceptives, l'habitude est le phénomène par lequel s'opère un certain retournement entre un processus sédimentaire, un dépôt, et un processus pratique, une actualisation. Le corps propre, et donc le schéma corporel constitué dans le temps, est l'opérateur de ce retournement qui procède en tant que dynamique générative, et non simplement reproductive et mécanique. A ce propos, Merleau-Ponty met en garde le lecteur : « Le mot de "sédimentation" ne doit pas nous tromper : ce savoir contracté n'est pas une masse inerte au fond de notre conscience. »⁶⁴⁵ Le corps habituel et le corps actuel ne sont pas décrits comme deux structures indépendantes mais comme deux pôles visant à saisir le corps « non seulement dans une expérience instantanée, singulière, pleine, mais encore sous un aspect de généralité et comme un être impersonnel »⁶⁴⁶. Le corps habituel, en tant que structure sédimentée se présente ainsi chez Merleau-Ponty, non comme un fond inerte, mais comme une disposition « sans que nous ayons besoin à chaque moment d'en refaire la synthèse »⁶⁴⁷. Toujours aux prises avec une actualité qui en forme sa dynamicité, l'habitude n'est pas une réponse mécanique face à une situation fixe. Elle se constitue au contraire, dans une capacité générale, flexible et durable à s'engager dans « les structures typiques du monde »⁶⁴⁸. En ce sens, l'habitude se réfère immédiatement à notre fréquentation du monde, c'est-à-dire à la manière dont un milieu prend sens et valeur et avec lequel nous commerçons. L'entrelacement du monde comme champ signifiant et du monde comme champ pratique implique dès lors pour Merleau-Ponty « une épaisseur historique »⁶⁴⁹ où se joue un présent vécu qui « renferme dans son épaisseur un avenir et un passé »⁶⁵⁰.

Sans nous lancer dans un travail comparatif, on remarque que le phénomène d'habitude traité par Merleau-Ponty est largement repris dans la théorie sociologique de l'habitus chez Bourdieu qui évoque dans *Esquisse d'une théorie de la pratique*, ce passage de « l'intériorisation de l'extériorité et de

⁶⁴³ *Ibid*, p. 182.

⁶⁴⁴ François Héran, « La seconde nature de l'habitus. Tradition philosophique et sens commun dans le langage sociologique. », *Revue française de sociologie*, 1987, vol. 28, no. 3, p. 394.

⁶⁴⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 163.

⁶⁴⁶ *Ibid*, p. 111.

⁶⁴⁷ *Ibid*, p. 163.

⁶⁴⁸ *Ibid*, p. 365.

⁶⁴⁹ *Ibid*, p. 285.

⁶⁵⁰ *Ibid*, p. 326.

l'extériorisation de l'intériorité »⁶⁵¹. L'habitus ou l'ethos y sont décrits comme des processus d'incorporation des structures objectives. Ils se définissent comme « un produit de tout un apprentissage dominé par un type déterminé de régularités objectives »⁶⁵² relatif à un environnement social spécifique. Pour autant, l'habitus n'est pas statique et inerte, il est avant tout relatif à des « dispositions durables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme des structures structurantes »⁶⁵³ et désigne, en d'autres termes « une manière d'être, un état habituel (en particulier du corps) et, en particulier, une prédisposition, une tendance, une propension ou une inclination »⁶⁵⁴. L'usage du terme d'habitus vise ici à détacher l'habitude des visions répétitives et mécanicistes qu'on lui accorde spontanément. « L'habitude est considérée spontanément comme répétitive, mécanique, automatique, plutôt reproductive que productrice. Or, je voulais insister sur l'idée que l'habitus est quelque chose de puissamment générateur »⁶⁵⁵ confie ainsi Bourdieu. En tant que puissance génératrice, l'habitus est ce commutateur qui présuppose « l'existence d'un retournement, si mystérieux soit-il, du dépôt en disposition, quelque chose qui active le passif, actualise le passé »⁶⁵⁶. Cette perspective rejoint explicitement l'analyse de Merleau-Ponty. Selon François Héran, Bourdieu « semble avoir intégré aussi, dans sa stratégie de recherche, les leçons que l'on peut tirer des tentatives de la phénoménologie dans cette direction : on ne peut développer davantage les analyses d'un Husserl ou d'un Merleau-Ponty sur la structure du comportement et, plus spécialement, sur les médiations assurées par le corps dans le processus de déposition et d'activation des expériences passées. Mieux vaut, par conséquent les considérer comme acquises. »⁶⁵⁷

d) Technique, pratique et socialité

Pour conclure, il nous semble essentiel de revenir sur deux points afin de saisir dans la nuance la notion de technique et d'habitude développées par Merleau-Ponty. Tout d'abord, si la notion d'habitude est posée d'emblée comme un phénomène durable à disposition, il n'en reste pas moins que, prise dans des enjeux situationnels et sociaux, l'habitude ne se définit pas comme un phénomène continu. Pour Merleau-Ponty, « sommeil, réveil, maladie, santé ne sont pas des modalités de la conscience ou de la volonté, ils supposent un “pas existentiel” »⁶⁵⁸. Reprenant la notion de « pas existentiel » au

⁶⁵¹ Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Editions du seuil, 2000, p.256.

⁶⁵² *Ibid*, p. 259.

⁶⁵³ *Ibid* p. 256.

⁶⁵⁴ *Ibid*, p. 256, note 39.

⁶⁵⁵ Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, Editions de Minuit, 2002, p.134.

⁶⁵⁶ François Héran, « La seconde nature de l'habitus. Tradition philosophique et sens commun dans le langage sociologique », *Revue française de sociologie*, 1987, vol.28, no.3, p.393.

⁶⁵⁷ *Ibid*, p. 394.

⁶⁵⁸ M.Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 202.

psychanalyste allemand Ludwig Binswanger, Merleau-Ponty pointe des moments de bascule où l'engagement dans le monde est bouleversé. Le dormeur ou le malade représentent des situations particulières où l'*être au monde* se réalise dans un entour transformé et altéré, où le corps se ferme au monde. Si Merleau-Ponty présente cette idée sous l'angle de phénomènes *a priori* naturels tels que « le dormeur » ou « le malade », il développe une pensée similaire à propos de modalités explicitement sociales telles que « être ouvrier » ou « être bourgeois »⁶⁵⁹. Selon lui, le fait d'être bourgeois ou ouvrier n'est pas en premier lieu relatif à la conscience de l'être, mais plutôt à la manière de se valoriser comme tel « par un projet implicite ou existentiel qui se confond avec notre manière de mettre en forme le monde et de coexister avec les autres »⁶⁶⁰. On retrouve en filigrane la notion de technique dans la dynamique constitutive du corps propre dans l'entrelacement du monde comme champ signifiant et champ pratique. Dans ce cadre, on décèle dans la pensée merleau-pontienne, un glissement de la notion d'habitude et de technique vers celle de pratique en tant que groupe collectivement constitué autour d'une certaine façon de fréquenter le monde et de commercer avec lui. Prolongeant cette posture, il semble possible de penser un « être danseur », un « être comédien » ou encore un « être footballeur » de la même façon que Merleau-Ponty présente « l'être bourgeois ». Pour prolonger cette réflexion, on peut notamment citer le travail de David Hughson et John Inglis, concernant la spatialité dans le football, pour qui la lecture de Merleau-Ponty est « une voie précieuse pour reconstruire l'expérience de la construction pratique de l'espace, à la fois sur le terrain de football et dans d'autres sphères d'action »⁶⁶¹. Le travail d'Aimie Purser sur le processus d'acquisition en danse, peut aussi être cité. Croisant concepts merleau-pontiens et études qualitatives, elle dévoile la façon dont « la conceptualisation de Merleau-Ponty nous permet d'entrer dans l'expérience corporelle des danseurs en tant qu'il s'agit de corps habitués dotés d'une conscience et de connaissances somatiques qui ne cessent de s'adapter et d'augmenter au fur et à mesure de la pratique »⁶⁶². Sans entrer dans les détails du football et de la danse, nous retiendrons ici que chacune des postures et des pratiques représente une manière spécifique de mettre en forme le monde et de coexister à l'autre et, en ce sens, détermine des « pas existentiels » selon les situations. Il se développe alors un rapport dynamique entre une pratique déjà-là collectivement consolidée et un corps qui s'y insère dynamiquement en ce qu'il se découvre dans une nouvelle prise sur le monde.

⁶⁵⁹ *Ibid*, p. 511.

⁶⁶⁰ *Ibid*.

⁶⁶¹ [notre traduction] - « a valuable way of reconstructing the experience of practically constructing space, both on the soccer field and in other arenas of action. » - John Hughson, David Inglis, « Merleau-Ponty in the Field: Towards a Sociological Phenomenology of Soccer Spaces. », *Space and Culture*, 2000, vol.3, no.6, p.116.

⁶⁶² [notre traduction] - «Merleau-Ponty's conceptualisation allows us to engage with dancers' experiences of their bodies as always already habit-bodies endowed with somatic awareness, and somatic knowledge which are adapted and augmented as we continue our interaction with the world around us» - Aimie Purser, « Getting it into the body': understanding skill acquisition through Merleau-Ponty and the embodied practice of dance », *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health*, 2018, vol. 10, no. 3, p. 12.

Chez Merleau-Ponty, la notion de technique est également prise dans une socialité fondamentale. Le social est présenté comme un déjà-là toujours présent existant comme fond de toute chose. Il est une sollicitation constante du monde. L'individualité, même absolue, se définit dans « un halo de généralité ou (..) une atmosphère de "socialité" »⁶⁶³. La sociabilité est ainsi décrite comme cette « zone d'existence généralisée et de projets déjà faits, des significations qui traînent entre nous et les choses et nous qualifie comme homme, comme bourgeois, comme ouvrier »⁶⁶⁴. La saisie d'une habitude technique est irrémédiablement prise dans une dimension sociale qui détermine son caractère général et apersonnel. Autrement dit, on entre dans une pratique nécessairement dans et par un collectif, déjà-là et par-delà, réinvestit dans chaque situation, ayant pour conséquence que « je suis socialement situé, et ma liberté, si elle a le pouvoir de m'engager ailleurs, n'a pas celui à l'instant ce que je décide d'être »⁶⁶⁵. Cette caractéristique sociale de la technique nous renvoie d'ailleurs aux propos de Marcel Mauss qui analysait les techniques du corps comme « raison pratique et collective ». Cette perspective a par ailleurs été particulièrement développée par Bourdieu qui explique à ce propos que : « L'habitus n'est autre chose que cette loi immanente, lex insista, déposée en chaque agent par la prime éducation, qui est la condition non seulement de la concertation des pratiques mais aussi des pratiques de concertation, puisque les redressements et les ajustements consciemment opérés par les agents eux-mêmes supposent la maîtrise d'un code commun et que les entreprises de mobilisation collective ne peuvent réussir sans un minimum de concordance entre l'habitus des agents mobilisateurs et les dispositions de ceux dont ils s'efforcent d'exprimer les aspirations. »⁶⁶⁶ Les pratiques se dévoilent donc dans chaque action sous forme d'un fonds impersonnel et collectif.

3. Retour à l'improvisation théâtrale

Cette parenthèse philosophico-sociologique nous a semblé nécessaire pour détiiser les enjeux de la technique, de l'habitude et de la pratique. Si nous nous sommes écarté de notre objet d'étude, c'est pour mieux y revenir et démêler avec plus de justesse le rapport du théâtre d'improvisation à la technique. Il ne s'agit pas de remettre en cause les apports de la cartographie menés au début de ce chapitre, mais au contraire d'approfondir dans la nuance, en regardant de plus près l'usage du cheminement opéré à travers l'œuvre de Merleau-Ponty.

⁶⁶³ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 512.

⁶⁶⁴ *Ibid*, p. 514.

⁶⁶⁵ *Ibid*, p. 511.

⁶⁶⁶ Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, op. cit., p. 272.

a) Développer une habitude à improviser

Les techniques du corps relatives au théâtre d'improvisation, dont nous avons proposé une catégorisation en première partie, doivent être désormais reconsidérées dans le processus de corporation qui les accompagne. Loin d'être de simples suppléments sur un corps d'origine, ces techniques engagent un exercice poïétique du corps propre de l'improvisateur. Pris dynamiquement dans un processus d'acquisition, l'improvisateur se frictionne à la pratique et se déplace dans ses modalités pratiques et perceptives. Il s'agit d'entreprendre ces techniques non plus comme des phénomènes à distance, englués dans le poids de la tradition et du passé, mais d'entrevoir leur pouvoir profondément générateur. En redonnant une place au corps phénoménal tel qu'il émerge, on évite une vision mécaniciste de l'apprentissage de la technique. L'annexion des techniques à un corps propre présuppose un mouvement génétique dans le temps où l'improvisateur s'insère dans un devenir particulier. En montant sur scène, l'improvisateur, pris dans l'urgence de la situation de création, active un schéma corporel, comme fonds pré-réflexif. En acquérant une technicité à improviser à la fois interactionnelle, performative et narrative, il est en habileté de se dilater dans un corps vécu qui l'altère dynamiquement dans son rapport à la scène. Les différentes techniques du corps interviennent, en ce sens, directement dans le jaillissement du phénomène improvisé. Elles ne sont pas simplement des piliers sur lesquels s'appuie l'improvisateur, mais prennent corps en lui. En dégageant la technicité vers la notion de corporation, on saisit mieux comment technique et improvisation ne sont pas deux termes antinomiques, mais fonctionnent au contraire dans une relation profonde. Les techniques du corps ne sont pas un ensemble appris et répétable comme tel, mais constituent au contraire un fonds dispositionnel sur lequel le comédien improvisateur s'appuie pour créer des scènes toujours renouvelées. Elles favorisent et facilitent la dimension exploratoire du théâtre d'improvisation et soutiennent finalement *la logique chemin* propre à l'improvisation.

Les techniques cartographiées sont avant tout des puissances d'action pour les improvisateurs en ce qu'elles permettent de déployer un certain milieu de comportement. Cette modulation du schéma corporel implique une dimension itérative de la pratique du théâtre d'improvisation. Ainsi, « *ce qui fait qu'on va devenir bon, et qu'on va continuer à apprendre à improviser, c'est le fait de faire, de le refaire et de le refaire, de le refaire et de le refaire* »⁶⁶⁷ nous confiait, l'une des comédiennes interrogées.

Cette répétition de techniques interactionnelles, performatives et narratives, permet de développer les

⁶⁶⁷ Entretien avec Aurelia Hascoat.

différentes facettes de l'improvisateur ; à savoir celles d'acteur, de metteur en scène et de dramaturge dans le temps de l'action scénique. Comme nous l'indiquait une improvisatrice : « *il faut beaucoup pratiquer pour arriver à faire les trois en même temps* »⁶⁶⁸. Elle nous confiait par ailleurs que si en « *trois quatre ans d'impro tu as vu les outils* », l'usage habituel de ce dernier, et donc pourrait-on dire en langage merleau-pontien, l'annexion au corps propre, nécessite un travail de longue haleine où finalement « *il y a une part qui n'arrête jamais de se travailler* »⁶⁶⁹. En participant aux exercices, en jouant en spectacle, l'improvisateur développe ainsi une habitude à improviser, il travaille et fait rejouer un entour particulier, autrement dit il émerge dans un corps propre vis-à-vis de la pratique. Être improvisateur de théâtre, c'est entreprendre les différentes dimensions techniques non comme « une somme d'événements là-bas, bien loin de moi, mais l'atmosphère de mon présent »⁶⁷⁰. L'atmosphère dont parle Merleau-Ponty signifie ici un engagement habituel au monde, à la fois sédimenté et toujours prêt à s'actualiser en vibrant différemment. « *Si jamais on a bien compris la mécanique de ces choses-là (les techniques et aptitudes) on pourra les refaire différemment* »⁶⁷¹ nous confiait une formatrice en Improvisation théâtrale. Cet halo habituel profile le pratiquant dans son activité scénique, dans son rapport à soi, aux partenaires et à l'environnement (dramatique et réel).

b) Des techniques atomisées à une pratique englobante

Si une cartographie des techniques du corps est pertinente, il nous faut également immédiatement reconnaître que celles-ci ne sont pas des puissances singulières et autonomes. On pose ici l'hypothèse que le théâtre d'improvisation dépasse la somme de ses parties dans la mesure où celles-ci s'entremêlent constamment dans la pratique. En effet, l'improvisateur n'entretient pas un rapport avec les techniques en ce qu'elles sont singularisées puis associées, mais en ce qu'elles se projettent ensemble dans l'activité scénique. Comme nous l'avons observé dans le chapitre précédent, l'urgence scénique et la dynamique séquentielle d'une scène d'improvisation impliquent indubitablement que tout se joue en même temps. Illustrons notre propos en reprenant la technique de « l'écoute ». Technique du corps commune à toutes les pratiques, l'*écoute* prend ici une valeur spécifique dans la façon dont elle émerge en situation d'improvisation. Apprendre à écouter implique, non pas une simple compétence physiologique, mais une disposition générale à être ouvert à l'instant scénique et à jouer avec l'autre. L'*écoute*, en tant que compétence relative au théâtre d'improvisation, est constamment réinvestie dans des situations toujours renouvelées et ne peut ainsi se décrire comme une technique reproductible. Saisir l'*écoute* dans son

⁶⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁶⁹ *Ibid.*

⁶⁷⁰ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 506.

⁶⁷¹ Entretien avec Aurelia Hascoat.

aspect technique, c'est entendre celle-ci comme une certaine manière de percevoir et de se mouvoir vis-à-vis d'une scène en train de prendre forme. Elle est une façon de voir, d'entendre et d'être disponible immédiatement saisie dans une portée intentionnelle, celle de construire un univers fictif avec son ou ses partenaires. En isolant l'*écoute* comme une technique spécifique, on perd la saisie générale de son émergence en ce qu'elle est conjointe aux autres techniques décrites. Les organes de perception émergent spontanément dans une situation d'urgence sans entrer dans un processus réflexif à proprement parler. De la même façon que le conducteur « dilate » son être-au-monde à la voiture, l'improvisateur se dilate dans une écoute particulière lorsqu'il doit improviser. Ici, c'est bien l'intention d'improviser, c'est à dire de jouer avec soi, jouer avec l'autre dans des univers fictifs éphémères, qui implique l'engagement dans la scène et le caractère spontané qui en découle. Cette sédimentation dispositionnelle se transcrit ainsi comme « une attitude envers le monde qui lorsqu'elle a été souvent confirmée, est pour nous privilégiée »⁶⁷². A notre sens, c'est seulement en acceptant la dimension entremêlée des techniques du corps décrites précédemment, que l'on peut saisir le théâtre comme pratique englobante. En insistant sur une conception gestaltiste de la pratique, on peut saisir pleinement le *devenir improvisateur* comme un certain « pas existentiel », c'est-à-dire comme une certaine façon de mettre en forme le monde et de coexister avec les autres.

c) Les techniques du corps : entrelacement d'un champ pratique et perceptif

En saisissant comment les techniques atomisées sont les opérateurs d'une certaine « manière d'être au monde »⁶⁷³ générale à la pratique, on saisit par la même occasion en quoi ces techniques sont immédiatement, non seulement des activités pratiques mais aussi des activités de sens. Dans la mesure où le corps du comédien improvisateur est directement investi dans la pratique en tant qu'activité signifiante, les techniques du corps lui permettent de s'orienter spontanément sur scène en valorisant de façon particulière les éléments scéniques qui émergent dans l'interaction. Au cours du chapitre précédent, nous avons observé, en ce sens, comment personnages, relations, décors et enjeux se cristallisent et se définissent non seulement comme des ancrages du sens en tant qu'ils constituent un cadre interprétatif pour la scène en cours, mais aussi comme des ressources d'action, des affordances.

Les improvisateurs apprennent ainsi à percevoir, dans le jeu scénique en cours, des affordances qui impliquent non seulement de « percevoir dans l'actualité, une possibilité, une opportunité ou une incitation d'action » mais aussi de « percevoir des potentialités, des possibles formels, reliés à

⁶⁷² M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 505.

⁶⁷³ *Ibid*, p. 507.

l'actualité par des relations d'intentions, donc par des règles dans un ordre institué du sens, et non pas par des causes dans l'ordre naturel des lois »⁶⁷⁴. Les techniques décrites précédemment fonctionnent ainsi comme un milieu de comportement particulier « déterminé d'un côté par des institutions, des règles, des techniques et des mœurs communes, et de l'autre par des attitudes, des habitudes et des pratiques »⁶⁷⁵. On rejoint ici la notion d'habitude chez Merleau-Ponty qui est prise à la fois comme phénomène moteur et perceptif et comme processus temporel et collectif. Ainsi, la possibilité même de la saisie d'une affordance dramatique relève d'un travail d'acquisition d'une attitude générale permettant la spontanéité créative de l'activité scénique improvisée. En tant que savoir-faire, les techniques deviennent une mémoire vive, un moteur de répétitions et d'innovations qui peut rester « caché (elle n'a pas de lieu repérable) jusqu'à l'instant où elle se révèle au moment opportun »⁶⁷⁶. Le cheminement philosophique, nous permet ici de mieux cerner le mode d'apparition qui se manifeste dynamiquement entre des techniques, des corps et une pratique en tant qu'activité incarnée et collective.

d) Les débordements de la pratique

Cependant, si l'on souhaite insister sur l'acquisition d'une habitude particulière à l'improvisation théâtrale, il ne s'agit pas non plus de circonscrire celle-ci à la pratique en tant que telle. Le théâtre d'improvisation ne peut bien entendu pas être considéré comme un domaine fermé sans lignes de fuite possibles. A ce propos, Robert Gravel constate que « pour l'acteur, l'improvisation doit être un mode de vie »⁶⁷⁷. Développer une manière d'être et de faire relative à une discipline engendre des débordements qui dépassent la discipline en tant que telle. Ces lignes de fuite s'inaugurent d'abord dans un mouvement allant du monde vers la pratique. En effet, la créativité constante demandée en Improvisation théâtrale exige une véritable curiosité de la part des improvisateurs pour le monde qui les entoure. Un improvisateur professionnel témoignait à ce propos : « *Je suis souvent dans les cafés à regarder les gens, je note beaucoup, tout pour moi est un début d'histoire, même des fois j'ai l'impression de regarder des gens et d'essayer de créer leur histoire. (..) J'essaye vraiment de m'inspirer de ce qui se passe autour de moi.* »⁶⁷⁸ Le monde, la société et la vie quotidienne sont ainsi d'importantes sources d'inspiration. Une personne rencontrée peut faire l'objet d'un futur personnage, une actualité pourra devenir le thème d'une future improvisation. « *Un moment quand on fait de l'impro, on s'intéresse à ce qui se passe dans la vraie vie, et ce que font les vraies gens quoi, et comment on*

⁶⁷⁴ Louis Quéré, « Action située et perception des sens », dans *La logique des situations*, op.cit., p. 330.

⁶⁷⁵ *Ibid.*

⁶⁷⁶ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Trebaseleghe, Editions Gallimard, 2015 (1990), p. 127.

⁶⁷⁷ Robert Gravel, Jean-Marc Lavergne, *Impro. Réflexions et analyses*, op.cit. p. 13.

⁶⁷⁸ Entretien avec Mathieu Lepage.

utilise ça. »⁶⁷⁹ L'activité scénique n'est jamais hors du monde, elle est au contraire en torsion ou en reprise du monde en ce que la vie nourrit les imaginaires. En prenant une habitude à improviser, on prend finalement une habitude de curiosité sur le monde en se demandant comment par la suite pouvoir la réinvestir sur scène. Une jeune improvisatrice bordelaise témoignait ainsi qu'elle aimait « *reprendre un peu des espèces d'ambiance créées dans certains romans* »⁶⁸⁰ mais aussi qu'elle s'inspirait souvent des « *gens que je côtoie tout le temps, je ne sais pas, les profs, et pas que ça, ma famille aussi je pense* ». La pratique de l'improvisation théâtrale déborde ainsi sur le monde ; l'improvisateur se saisissant de son quotidien en orpailleur d'éléments (personnages, émotions, mises en scène, ambiances etc.). Une improvisatrice professionnelle nous expliquait comment les séries qu'elle regardait l'inspiraient pour penser la construction dramatique : « *Je regardais une série la fois dernière, et je me suis dit "ah mais ça il faut le voler, il faut le refaire en impro", c'était un truc de mise en scène et je me disais « mais on peut trop utiliser ça.* »⁶⁸¹

Si le monde revient vers la pratique, il nous faut aussi entrevoir un second mouvement, où la pratique se rejette dans le monde, où le théâtre d'improvisation, dans sa technicité perceptive et pratique, déborde au-delà de la scène ou de l'atelier. En effet, si ce « pas existentiel » s'exerce principalement dans un cadre limité (celui de la pratique, de la scène et de l'atelier), on peut faire l'hypothèse qu'il le dépasse dans la mesure où le *devenir improvisateur* est immédiatement relancé dans la fréquentation du monde en général. Un improvisateur professionnel soulignait ainsi la pertinence de l'écoute dramatique au-delà de la scène : « *L'écoute vu que je travaille sur l'écoute, et je n'ai pas le choix dans la vie de tous les jours d'être en écoute avec les autres. Et on peut aller dans l'ésotérique, l'écoute du corps, les signes non-verbaux, quelqu'un qui est fermé, quelqu'un qui est ouvert. En fait j'ai tellement fait de rencontres un à un sur une improvisation et bien je le pratique dans la vraie vie. Si j'ai une discussion avec une personne, je vois ce qui me propose et je peux sentir quand il est plus là, qu'il écoute plus etc.* »⁶⁸² Le corps vécu de l'improvisateur se redécouvre dans d'autres sphères sociales, même quand il fait un pas de côté hors du contexte habituel de la pratique.

Dans cette perspective, l'improvisation théâtrale est souvent louée pour son caractère émancipateur, éducatif voire thérapeutique. Dans une note du Ministère de l'Éducation nationale et de l'Enseignement supérieur et de la recherche, le théâtre d'improvisation est décrit comme une pratique pertinente qui « dans sa dimension collective, favorise l'écoute mutuelle, l'attention, le respect et d'une manière

⁶⁷⁹ *Ibid.*

⁶⁸⁰ Entretien avec Clémence de Muizon.

⁶⁸¹ Entretien avec Aurelia Hascoat.

⁶⁸² Entretien avec Mathieu Lepage.

générale le “vivre ensemble” »⁶⁸³. Cette dimension éducative est largement soutenue par des différentes associations et notamment la *Fondation Culture et diversité*, qui, par la mise en place du *Trophée Impro*, propose à des adolescents de participer à des ateliers d'improvisation théâtrale et à des rencontres inter-collèges. L'improvisation théâtrale est perçue comme un outil visant à la cohésion sociale et au développement personnel des élèves : « L'improvisation théâtrale favorise l'épanouissement personnel de l'élève. Elle développe sa créativité et son imagination, elle l'incite à mieux écouter et se connaître, favorisant ainsi sa confiance en lui. »⁶⁸⁴ Dans son mémoire de master, Géraldine Dehayes, qui s'est justement intéressée aux ateliers donnés dans le cadre du *Trophée Impro*, démontre comment l'improvisation théâtrale peut activement participer à la socialisation des adolescents. Elle écrit : « Les jeunes vont, peu à peu, développer non seulement un savoir-être, grâce aux règles de l'improvisation, mais aussi étendre leur culture générale et enrichir leur usage du français. »⁶⁸⁵ Les adolescents observés deviennent acteurs de leur socialisation, la pratique de l'improvisation théâtrale les aidant à « s'épanouir, s'autonomiser, développer leur personnalité »⁶⁸⁶. Cette dimension épanouissante a été largement confirmée par les praticiens interrogés dans le cadre de notre travail. La totalité des improvisateurs, amateurs, débutants ou professionnels, a revendiqué l'apport positif de la pratique en dehors de celle-ci. Un jeune improvisateur ayant débuté depuis un an au moment de l'entretien, nous confiait avec beaucoup d'émotion la façon dont le théâtre d'improvisation avait participé activement à des bouleversements positifs dans sa vie : « *Je suis quelqu'un qui est ... je suis quelqu'un qui se déteste, que je déteste profondément et qui suis extrêmement timide, chose qui ne se voit peut-être pas maintenant ! Et en fait, je me suis vraiment bougé pour essayer de sortir de ça et le théâtre d'impro ça m'a permis de me lâcher et de me rendre compte qu'il y avait des parties de ma personnalité que je jouais sans m'en rendre compte forcément que moi je trouvais gênant, ridicule ou pathétique mais qui en fait pouvaient, enfin qui étaient agréables à voir. J'ai trouvé des points positifs dans les choses que je trouvais négatives. Et j'en ai souvent parlé comme ça, pour moi vraiment ça a été une émancipation. Oui parce que ça m'a lâché.* »⁶⁸⁷ Ces enjeux thérapeutiques sont désormais étudiés dans le cadre de travaux en psychologie expérimentale. L'improvisation théâtrale est considérée comme un outil pertinent pour traiter certains troubles psychologiques⁶⁸⁸. L'étude menée par Kristin R. Krueger, Jonathan W. Murphy et Andrea B. Bink tend ainsi à montrer que cette pratique pourrait avoir de réels impacts positifs sur l'anxiété et la dépression, les amenant à conclure que « les interventions basées sur

⁶⁸³ Document de présentation du Trophée Impro Culture et Diversité [en ligne] :

<http://static1.fondationcultureetdiversite.org/documents/6/12/82/18/66/@/document-pedagogique-improvisation-theatrale-dans-le-cadre-scolaire.pdf>

⁶⁸⁴ *Ibid.*

⁶⁸⁵ Géraldine Dehayes, *La socialisation des adolescents par l'improvisation théâtrale*, mémoire de master 2, p.147.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 148.

⁶⁸⁷ Entretien avec Axel Chevalier.

⁶⁸⁸ Alison Phillips Sheesley, Mark Pfeffer, Becca Barish, « Comedic Improv Therapy for the Treatment of Social Anxiety Disorder », *Journal of Creativity in Mental Health*, 2016.

l'improvisateur sont très prometteuses dans le champ du traitement de santé mentale afin de traiter des troubles psychiatriques courants »⁶⁸⁹. Dans le même sens, l'étude réalisée par Peter Felsman, Colleen M. Seiferta et Joseph A. Himled⁶⁹⁰ auprès d'adolescents américains tend à montrer les effets bénéfiques de l'improvisation théâtrale sur l'anxiété sociale. Si ces travaux se placent au-delà de notre objet d'étude, ils participent activement à démontrer les potentiels débordements de l'improvisation théâtrale sur la vie sociale de façon générale, l'habitude à improviser ne se définissant pas exclusivement comme appartenant à la pratique.

II — LE THEATRE D'IMPROVISATION ET LE TRAVAIL D'ATELIER

Si ce travail de cadrage théorique philosophico-sociologique nous a paru essentiel afin de mieux saisir ce que suppose *apprendre à improviser*, nous souhaitons désormais porter notre attention sur le processus d'apprentissage en tant que tel. En portant un regard attentif sur l'activité pédagogique, il s'agit à présent de réintroduire pleinement la dimension collective et interactionnelle qui sous-tend le fait qu'*improviser ne s'improvise pas*. Pris dans une dynamique de groupe, les improvisateurs et les improvisatrices s'exercent, discutent et observent au cours d'ateliers. Pour autant, ces séances ne sont pas des répétitions théâtrales classiques puisque l'exercice n'est jamais voué à une reproduction à l'identique. Le travail préparatoire ne peut, en effet, avoir pour but la planification d'une activité à venir dans la mesure où chaque improvisation est une production *hic et nunc* qui émerge aussi vite qu'elle ne s'échappe. Au contraire, l'atelier est le lieu où l'on répète une certaine habitude de pratique, comme nous l'avons défini précédemment. L'atelier d'improvisation théâtrale devient dès lors un objet d'étude qui soulève différentes problématiques : comment définir la notion d'atelier par rapport à la répétition théâtrale classique ? Existe-t-il différents types d'atelier d'improvisation théâtrale ? Quels sont les différents rôles et statuts de participation engagés par cette activité ? Comment se déroule un atelier d'improvisation théâtrale ? La deuxième partie de ce chapitre sera ainsi consacrée au travail d'atelier tel qu'il se fait. Nous nous appuyerons sur l'étude ethnographique menée auprès des différentes troupes décrites dans le premier chapitre : *Les Manidboul's*, troupe étudiante amatrice localisée à Bordeaux, *Les Mauvaises Graines*, troupe amatrice parisienne située à Issy-les-Moulineaux et la *Limone*, troupe professionnelle située à Mont-Rouge. Ce recueil de données nous permettra de saisir l'activité dans son contexte d'occurrence et ainsi, d'apporter une vue émiqve, c'est-à-dire de l'intérieur, du travail d'atelier.

⁶⁸⁹ [notre traduction] - « Improv-based interventions show great promise in the field of mental health treatment to address common psychiatric » - Kristin R. Krueger, Jonathan W. Murphy, Andrea B. Bink, « Theraprov: a pilot study of improv used to treat anxiety and depression », *Journal of Mental Health*, 2017.

⁶⁹⁰ Peter Felsman, Colleen M. Seiferta, Joseph A. Himled, « The use of improvisational theater training to reduce social anxiety in adolescents », *The arts in Psychotherapy*, 2019, vol. 63, pp. 111-117.

En analysant les dimensions interactionnelles inhérentes à l'activité visant à s'exercer à improviser, nous souhaitons non seulement éclairer le lecteur sur cette pratique souvent méconnue, mais aussi interroger plus largement les problématiques liées à l'apprentissage d'une telle pratique.

1. **L'atelier d'improvisation : une performance avant la performance ?**

a) **La performance avant la performance comme objet d'étude**

Lieu d'apprentissage, de l'essai et de la tentative, l'exercice vise à s'entraîner dans l'objectif de stabiliser un certain type de compétences en vue d'une activité officielle à venir. Sportifs, comédiens ou encore musiciens répètent, s'entraînent et s'exercent dans l'optique de se produire devant un public lors de compétitions, concerts ou pièces de théâtre. L'exercice dans les domaines événementiels, qu'ils soient artistiques, sportifs ou qu'ils appartiennent à d'autres registres (les rituels ou les cérémonies), peut difficilement se détacher de l'activité de performance qui vise à montrer officiellement ce qui a été préparé en amont. En effet, le fait de s'exercer présuppose généralement un moment à venir où l'activité sera réalisée *pour de vrai*, c'est-à-dire où justement elle ne sera plus un exercice, une répétition ou une tentative mais deviendra une performance officielle (concert, pièce, spectacle, etc.). Le cadre de travail en amont et, dans notre cas l'atelier d'improvisation théâtrale, se pose nécessairement dans cette relation spécifique avec la performance publique à venir, qui se définit généralement pour le public comme la partie émergée et visible de l'activité et qui a été, dans les deux précédents chapitres, l'objet de notre analyse.

Nous avons indiqué la façon dont la notion de *performance* dans les sciences sociales était devenue un prisme d'analyse pour étudier différents phénomènes sociaux impliquant non seulement un *en train de faire* mais aussi un *montrer que l'on fait* « qui convie d'emblée les partenaires de la relation de communication à s'intégrer dans un système d'interactions spécifique qui consiste d'abord à regarder et entendre les activités qu'on montre qu'on fait »⁶⁹¹. Si le modèle de la performance tournée vers l'interaction physique et immédiate a connu depuis les années 80 de nouveaux horizons⁶⁹² en prenant notamment en compte les nouveaux moyens de communication⁶⁹³, cette notion reste cependant étroitement liée à la représentation officielle devant public et non au travail préparatoire en amont. Cantonné à sa dimension représentative, le concept de performance a principalement servi de prisme

⁶⁹¹ C.Biet, C.Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, op. cit., p. 67.

⁶⁹² Richard Bauman, « Commentary: Foundations in performance », *Journal of Sociolinguistics*, 2011, vol. 15, p. 707-720.

⁶⁹³ Inauguré par Goffman lui-même avec son article *Radio-Talk (1981)*, c'est le modèle de l'intermédialité qui va être développé prenant pour objets d'études non plus les performances basées sur la co-présence, mais au contraire, médiatisées par le biais de la télévision, de la radio, d'internet etc.

d'analyse pour étudier différentes activités telles que des concerts, des rituels, des conférences, des pièces de théâtre ou encore des émissions télévisées et radiophoniques. Pour autant, en reprenant l'exercice sous l'angle de la performance, on ne peut occulter le caractère performatif du travail d'atelier dans le cadre du théâtre d'improvisation. La dimension performative est au cœur de cette activité dans ses modalités spatiales et évaluatives inhérentes. Cette observation est aussi vérifiable dans bien d'autres champs artistiques supposant une activité performative tels que la danse ou la musique où praticiens et praticiennes sont amenés à se mettre en scène. L'atelier, le cours ou la répétition supposent dès lors une organisation spatiale spécifique séparant un espace dédié à la pratique d'un autre dédié au public. L'écologie scénique dite performative n'est donc ici pas uniquement propre à la performance officielle mais se réfère également au cadre de l'exercice. Cette dimension se retrouve aussi dans les modalités évaluatives mises en jeu. Lors d'un exercice, les membres de l'atelier qui observent leurs partenaires en train de pratiquer occupent effectivement une position de public et détiennent bien une responsabilité à évaluer les passages réalisés par les autres partenaires. Contrairement à la performance officielle, cette activité évaluative est cependant généralement dirigée par une seule personne qui endosse le rôle du professeur, du metteur en scène ou du formateur.

Comme évoqué précédemment, l'exercice entretient un rapport spécifique avec la performance officielle et ne peut être donc défini comme une performance comme une autre. Ayant avant tout pour vocation d'être un cadre propice à l'exploration, à l'apprentissage et à la tentative, le caractère performatif de l'exercice est orienté moins vers la création d'une œuvre scénique que vers le travail de compétences en vue d'une performance officielle à venir. Il se présente donc *a priori* comme une *performance avant la performance*⁶⁹⁴. Cette perspective est introduite par Goffman lui-même dans son ouvrage *Les cadres de l'expérience*⁶⁹⁵. Parmi les cadres modalisés⁶⁹⁶, Goffman décrit en effet les activités de *réitérations techniques* faisant référence aux séances d'entraînement, aux démonstrations ou encore aux répétitions. Ces activités visent généralement un objectif d'apprentissage ou de préparation en vue d'une certaine tâche. « Elles consistent en séquence d'activités exécutées en dehors de leur contexte ordinaire pour des raisons pratiques explicitement différentes de celles qui président à la véritable exécution et en sachant pertinemment que les conséquences ne sont pas les mêmes. »⁶⁹⁷ Le travail de préparation en amont est ainsi décrit comme une activité réalisée en dehors de son contexte habituel qui s'érige en *brouillon* de l'activité visée. Dans le cadre des activités performatives, sportives

⁶⁹⁴ Nous reprenons ici l'expression employée par Maud Verdier dans le cadre du séminaire Anthropologie linguistique à l'EHESS en mai 2018 – voir Site Tessiture, notes du séminaire : <http://orfeo.tessitures.me/le-theatre-le-geste-et-la-voix/consignes-au-theatre>

⁶⁹⁵ E. Goffman, *Les cadres de l'expérience*. *op. cit.*

⁶⁹⁶ Il propose cinq catégories de cadres modalisés : « les faire-semblant, les compétitions sportives, les cérémonies, les réitérations techniques et les reformulations ». - *Ibid*, p. 57.

⁶⁹⁷ *Ibid*, p. 68.

ou artistiques, l'activité de préparation se réalise donc en lien avec la performance publique qu'elle prend pour modèle et pour but. Au sein de cette catégorie d'activité de répétitions techniques, Goffman évoque également la valeur programmatique de certaines de ces activités, c'est-à-dire « lorsqu'une activité est soigneusement préparée à l'avance, que son déroulement défile secrètement dans les têtes ou sur le papier pour qu'en soit contrôlé le minutage et autres paramètres »⁶⁹⁸. Les répétitions de théâtre ou de musique ont ainsi pour objectif « de prévoir plus ou moins exactement ce que sera la réalisation du scénario dans les circonstances réelles »⁶⁹⁹. Ces différentes activités de répétitions techniques, qu'elles soient programmatiques ou non, présupposent une relation pédagogique spécifique entre enseignants et élèves, c'est-à-dire entre des personnes ayant une certaine expertise et responsabilité vis-à-vis de la tâche en question et des apprenants. Ces cadres deviennent dès lors des lieux privilégiés pour s'exercer à une pratique du fait qu'ils permettent la mise en place d'une « attention soutenue sur un aspect particulier de l'activité »⁷⁰⁰. Par ailleurs, si l'activité d'entraînement et de répétition est sérieuse et réelle, il n'en reste pas moins qu'elle est à chaque moment considérée par l'ensemble des participants comme une *modalisation* de l'activité officielle à venir. La dimension *modalisée* de ces activités engendre nécessairement certaines conséquences sur la gestion de l'activité, notamment dans le rapport à l'erreur. En développant une réflexion sur le travail d'atelier au sein du théâtre d'improvisation, il s'agit donc de réinvestir le concept de performance dans son rapport à la notion d'exercice. La performance est ici, non pas l'événement officiel, mais le processus de répétition et de préparation. L'exercice devient donc un phénomène interactionnel spécifique, circonscrit dans le temps et l'espace, qui s'autonomise de la performance publique, *une performance avant la performance* qui s'élance dans l'ombre du spectacle officiel. En plongeant au cœur de l'activité d'exercice, l'étude de la répétition, au sens large, relève, en effet, d'un accès stratégique aux pratiques et permet de mettre en lumière les conditions de possibilité d'une performance publique, l'instant présent du spectacle ou de la compétition devenant le lieu de reprise d'un savoir-faire et de compétences préparées et travaillées en amont.

Au sein du large spectre des études sur la performance, un certain nombre de travaux ont commencé à porter une attention particulière à ce phénomène, en particulier dans les cadres sportifs et artistiques. Comme le présentent Anna Ekström et Oskar Lindwall⁷⁰¹, ces objets d'étude sont cependant particulièrement minoritaires en comparaison avec les études centrées sur les contextes pédagogiques en classes de sciences ou de mathématiques. En déportant l'objet d'étude sur les répétitions, les entraînements ou les ateliers, ces travaux se sont écartés de la dimension spectaculaire et publique de

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 73.

⁷⁰¹ Oskar Lindwall, Anna Ekstrom. 2012. « Instruction-in-Interaction: The Teaching and Learning of a Manual Skill. » *Human Studies*, 2012, vol.35, no.1, pp. 27–49.

la performance pour entrevoir la *performance avant la performance* qui se joue dans son ombre. L'étude de la répétition au sens large permet notamment de saisir la gestion collective de l'activité. Si cette approche reste largement minoritaire, il faut cependant souligner qu'il s'agit d'un terrain de recherche en expansion. Croisant des enjeux ethnométhodologiques, linguistiques et conversationnalistes, un certain nombre de travaux visent à étudier l'instruction d'habileté manuelle ou artistique dans différents contextes de pratique tels que : les entraînements de Budo⁷⁰², de Basket Ball ou encore de musculation⁷⁰³ concernant le domaine sportif ; des répétitions d'orchestre classique⁷⁰⁴, des leçons de violon⁷⁰⁵ ou des cours de danse⁷⁰⁶ concernant le domaine artistique. Dans le champ théâtral, les travaux de McAuley⁷⁰⁷, ont également permis de contribuer à développer le courant de *rehearsal studies* en focalisant l'attention sur le travail de répétition et la dynamique collective sous-jacents à toute performance théâtrale⁷⁰⁸.

b) L'atelier d'improvisation théâtrale : une répétition spécifique ?

L'atelier d'improvisation théâtrale, lieu de préparation et d'entraînement des improvisateurs, relève bien explicitement de la catégorisation de « réitération technique » définie par Goffman. L'objectif de l'atelier est de se préparer collectivement à improviser afin d'édifier une technicité à improviser, que nous avons évoqué en première partie. L'atelier se positionne ainsi dans l'ombre de la performance publique et se réalise dans un cadre intimiste qui n'est généralement pas ouvert au public. Il représente, en ce sens, un cadre modalisé qui vise à offrir aux participants un espace de travail adapté à l'apprentissage de l'improvisation théâtrale en vue d'une potentielle montée sur scène. Bien que pouvant prendre des formes multiples, un atelier regroupe préférentiellement entre huit et quinze improvisateurs et improvisatrices ainsi qu'un chef ou une cheffe d'atelier ou un formateur/formatrice chargé de gérer la conduite de la séance dans son ensemble. Un atelier dure généralement entre deux

⁷⁰² Voir : Joonas Râman, « Budo Demonstrations As Shared Accomplishments: The Modalities of guiding In the joint teaching of Physical Skills », *Journal of pragmatics*, 2019, vol.150, pp. 17-38.

⁷⁰³ Voir : Bryn Evans , Edward Reynolds « The Organization of Corrective Demonstrations Using Embodied Action in Sports Coaching Feedback », *Symbolic Interaction*, 2016, vol.39, pp. 525-556.

⁷⁰⁴ Voir :Peter Weeks, « A Rehearsal of a Beethoven Passage: An Analysis of Correction Talk », *Research on Language and Social Interaction*, 1996, vol. 23, pp. 247-290.

⁷⁰⁵ Voir : Aug Nishizaka, « What to Learn: The Embodied Structure of the Environment. », *Research on Language and Social Interaction*, 2006, vol.39, pp. 119-154.

⁷⁰⁶ Voir : Leelo Keevallik, « Bodily Quoting in Dance Correction. », *Research on Language and Social Interaction*, 2010, vol.43, pp. 401- 426.

⁷⁰⁷ Voir :

Gay McAuley, « Towards an Ethnography of Rehearsal », *New Theatre Quaterly*, 1998, vol. 14, no. 53, pp. 75-84.
Gay McAuley, *Not magic but work. An ethnographic account of a rehearsal process*, Manchester, Manchester University Press, 2012.

⁷⁰⁸ Voir : Maud Verdier , « Consignes en scène », *SHS Web Conf. 7ème Congrès Mondial de Linguistique Française*, 2020, vol. 78 [en ligne].

et trois heures, débute souvent par une phase d'échauffement suivie d'une phase d'exercices et parfois d'une phase de jeu libre (mise en situation de spectacle). En montant sur scène pour s'exercer, les participants se placent dans une dynamique évaluative visant à approfondir les compétences pour improviser. Comme l'exprime Bauman, l'atelier d'improvisation relève ainsi d'une *performance* au sens où on se retrouve ici dans une configuration où l'acte d'expression au cours de l'exercice requiert une attention particulière de la part d'une audience composée des autres comédiens et du chef d'atelier. Ainsi, l'atelier est structuré de telle façon que les performances sont entrecoupées de discussions à visée pédagogique et instructive. Il se définit comme un espace où « *on peut décortiquer, aller en profondeur et puis surtout on peut en parler pendant, on peut chercher pendant, on peut aller plus en profondeur, et surtout on revient dessus* »⁷⁰⁹. Pris dans une dimension pédagogique, d'instruction et de transmission d'un certain savoir-faire, l'atelier est le lieu où les improvisateurs s'exposent sur scène au regard des autres participants. Les exercices impliquent donc une écologie spatiale performative dans la mesure où un espace scénique est toujours défini et séparé d'un espace réservé à un public. Les improvisateurs participant à l'exercice se placent en face des autres participants, reproduisant l'écologie spatiale des performances officielles à venir. L'atelier d'improvisation théâtrale répond ainsi aux différents caractéristiques d'une *performance avant la performance*, dans ses dimensions pédagogique, spatiales et motivationnelles.

Pour autant, au sein de la catégorie de *performance avant la performance*, l'atelier d'improvisation diffère de la répétition théâtrale au sens classique du terme. Il n'a pas la valeur programmatique de la répétition théâtrale qui vise à figer une activité scénique afin de pouvoir la reproduire à l'identique lors d'une ou des performances à venir. Au contraire, l'atelier d'improvisation théâtrale a avant tout pour objectif de fonder une habitude à improviser, une disposition technique qui se déploiera lors de la performance officielle. Dans cette perspective, il est intéressant d'entrevoir la distinction donnée par l'anthropologue Peter Weeks entre le cours et la répétition : « alors que les leçons sont une forme d'enseignement visant à cultiver des compétences généralisées, les répétitions visent quant à elles à atteindre un rendu spécifique et concerté de textes afin d'anticiper les critiques pouvant émaner lors des concerts publics où les compétences nécessaires sont déjà en place »⁷¹⁰. Il est par ailleurs curieux d'observer comment les ateliers d'improvisation en sont exclus : « clairement en sont exclues les répétitions d'improvisation musicale telles que le Flamenco ou le jazz »⁷¹¹. Ce choix montre bien toute

⁷⁰⁹ Entretien avec Aurelia Hascoat.

⁷¹⁰ [notre traduction] : « whereas lessons are a form of instruction that aims at the cultivation of generalized skills, rehearsals are directed toward achieving a concerted, specific rendering of specified texts for the anticipated critical occasion of the public concert, where the necessary skills are already in place. » - Peter Weeks, « A Rehearsal of a Beethoven Passage: An Analysis of Correction Talk », *Research on Language and Social Interaction*, 1996, vol. 23, p. 279.

⁷¹¹ [notre traduction] : « clearly excluded are rehearsals of improvised music, such as Flamenco or jazz » - *Ibid.*

l'ambiguïté du statut de l'atelier d'improvisation vis-à-vis de la répétition ou du cours traditionnel. Selon cette définition, la répétition viserait à une réalisation spécifique souvent dirigée par le metteur en scène, chorégraphe ou chef d'orchestre, contrairement à la leçon qui aurait pour but de travailler des compétences plus générales. Dans ce cadre, l'atelier d'improvisation semble indiscutablement du côté de la leçon puisque, comme nous l'avons exprimé précédemment, il s'agit de travailler une certaine disposition générale à improviser. Pour autant, en limitant l'atelier d'improvisation à cette dimension, on perd de vue le lien fondamental qui existe entre ce dernier et la performance officielle, autrement dit son statut de *performance avant la performance*. En effet, l'atelier d'improvisation, tout comme la répétition, se constitue bien dans ce rapport de *copie* vis-à-vis de l'activité officielle à venir. Autrement dit, bien que l'improvisation consiste précisément à produire dans l'instant des œuvres éphémères, il serait faux de dire qu'il n'y a pas de processus de répétition à l'œuvre dans le travail en amont. En effet, l'atelier d'improvisation, permet précisément de répéter ce que l'on fera plus tard lors de la performance officielle, c'est-à-dire le fait même d'inventer des scènes dans le temps de l'action. Ainsi, en ne conservant que l'aspect d'apprentissage de compétences générales, on oublie qu'il s'agit aussi de préparer les improvisateurs aux performances publiques à venir. A cet égard, l'atelier d'improvisation semble vaciller entre la leçon qui vise à cultiver une habileté générale à improviser et la répétition qui vise à préparer les improvisateurs pour les futures performances devant public. L'atelier d'improvisation a beau ne pas être focalisé sur la fixation d'une œuvre ou d'un texte de théâtre, il n'en reste pas moins que l'objectif est bien l'apprentissage de la pratique en tant qu'objet collectivement constitué et stable qui se jouera comme tel sur scène. La répétition en improvisation a donc un statut particulier dans la mesure où le résultat attendu n'est pas la reproduction d'une œuvre, d'une pièce ou d'un personnage qui se fixe dans le temps, mais plus d'une disposition particulière qui ne se fige pas mais se déploie avant tout dans la création et la différence. L'improvisateur est, en ce sens, perpétuellement dans une forme de répétition puisque si l'on s'en réfère à l'œuvre, s'échappant au moment même de son exécution, celle-ci n'est jamais vouée à une reproduction en tant que telle. Il est donc toujours « *un comédien en répétition, il est en répétition, même pendant son spectacle il est en répétition en théorie, il va essayer des nouvelles choses* »⁷¹².

On prendra, en ce sens, un certain recul sur la notion de *performance avant la performance* mise en avant précédemment. Si, dans le cadre théâtral classique, la notion de *performance avant la performance* décrit bien la dynamique de fixation se développant entre la répétition et la performance publique ; cette dynamique est beaucoup moins présente dans le cadre du théâtre d'improvisation qui ne se positionne pas dans une démarche de fixation en vue d'une performance pré-programmée. Le

⁷¹² Entretien avec Aurelia Hascoat.

terme *atelier*⁷¹³ n'est d'ailleurs pas anodin pour évoquer le travail de préparation et de répétition lié au théâtre d'improvisation. Cet usage sémantique permet de souligner rigoureusement les aspects exploratoires, participatifs et collaboratifs inhérents à l'activité de répétition dans le cadre de l'improvisation, et plus particulièrement ici dans le cadre du théâtre d'improvisation. Comme l'exprimait Roland Barthes dans un séminaire donné à l'EPHE entre 1973 et 1974, le terme d'atelier revêt une dimension spécifique : « “Atelier” : mot un peu mythologique (prolétariat artisanal, mécanique, populisme de la recherche. Étymologie : astelle, éclat de bois, de assis : planche, ais → *astula*, *astela* → tas de bois → chantier où travaillent → chantier où travaillent des charpentiers, des maçons → chantier). Je retiens : lieu parsemé de résidus, de scories de matériaux, les parties non nobles du matériau : ce qui tombe ; lieu défini par ce qui tombe, ce qui est « infonctionnel », les retombées : de bois, de savoir, etc. Mot cependant en usage à l'École. Et au fond, on peut le garder car c'est assez bien ça : lieu collectif de travail d'un matériau avec « désordre » du travail, retombées, etc. »⁷¹⁴. Le terme *atelier*, présenté par Roland Barthes, résonne ici pleinement avec les séances d'improvisation théâtrale qui explorent les « parties non nobles du matériau ». Le travail d'atelier est ainsi jonché de résidus et de scories, autrement dit d'improvisations ratées et d'exercices mal réalisés qui vont être par la suite discutés et repris. Cette *partie non noble*, ces exercices ratés, résonnent au cours des ateliers sous la revendication affirmée d'un droit fondamental à l'erreur. L'atelier se définit comme le lieu de l'essai, de la tentative, de la prise de risque, de la difficulté et de l'obstacle. On se frictionne à l'exercice, on tente, on échoue, on tâtonne et ce, dans un climat de bienveillance. Robert Gravel en pose d'ailleurs les bases dans un de ses ouvrages pionniers : « Il faut que le droit à l'erreur désamorce le sentiment d'échec et puisque pendant l'apprentissage ce sont plutôt les improvisations ratées qui prédominent c'est en quelque sorte heureux. Car il importe avant tout de bien comprendre les fautes qui se glissent dans la mécanique et consolider ainsi la base sur laquelle on édifie sa compétence. »⁷¹⁵ Lieu de l'essai et de l'erreur, l'atelier devient un espace social où l'on édifie collectivement des compétences à improviser.

Ce droit à l'erreur est généralement revendiqué sous la notion englobante de bienveillance, apparue au cours de nos observations et de nos entretiens comme un terme fondamental. L'une des formatrices professionnelles interrogées nous expliquait : « *Je donne un cadre au début et je donne trois, quatre règles immuables au déroulement de l'atelier, dedans il y a : la bienveillance ; le ici maintenant et des fois je le transforme chez les ados je prends des noms de super-héros, chez les adultes j'utilise ces termes là mais bon c'est plus ou moins rigide selon les gens à qui j'ai à faire ; et enfin le troisième c'est la confidentialité, ce que j'appelle “ what happens in vegas stay in vegas ”. Donc la bienveillance j'en*

⁷¹³ Roland Barthes, *Le lexique de l'auteur : séminaire à l'École Pratique des hautes études (1973-1974), suivi des fragments inédits du Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, Traces écrites, 2010, p. 66.

⁷¹⁴ *Ibid.*

⁷¹⁵ R.Gravel, J.-M. Lavergne, *Impro. Réflexions et analyses*, op. cit., p. 32.

parle et je parle de deux bienveillances, c'est envers soi-même et envers les autres. »⁷¹⁶ La bienveillance définit ainsi un climat d'écoute et de sensibilité visant à porter un regard attentionné et empathique à la fois sur soi et sur les autres. Elle semble indispensable pour appréhender positivement les scories du matériau et favoriser un lâcher-prise des participants. Un improvisateur débutant témoignait ainsi comment « *l'appréhension elle est un peu disparue grâce à la bienveillance qu'il y avait au sein de l'atelier malgré le surnombre qu'on était. Ben petit à petit je me suis dit « bien lâche toi ils ne vont pas juger et de toute façon normalement ça sera assez constructif et en plus ça ne sera pas sur ta personne ça sera sur ton jeu* »⁷¹⁷. Cette dimension a été largement observée au cours des ateliers auxquels nous avons participé. Dans l'ensemble des ateliers observés, une atmosphère joviale a pu largement être ressentie. L'utilisation du terme atelier permet ainsi de mettre en avant le caractère exploratoire et empathique de ce type particulier de cours et de répétition.

2. Cadres, rôles et statuts de participation

a) L'atelier d'improvisation théâtrale et son cadre interactionnel

Les différents rôles

En termes interactionnels, un atelier d'improvisation représente un contexte institutionnel⁷¹⁸. Il s'agit d'une situation non ordinaire cadrée dans le temps et l'espace selon certaines normes préétablies. Comme le présentent Héritage et Drew dans leur article de 1992⁷¹⁹, l'interaction institutionnelle implique la mise en place de certaines contraintes interactionnelles, interlocutives, spatiales et temporelles liées à l'activité en question. Elle engage généralement les participants dans une orientation commune et implique des rôles interactionnels préétablis tels que : médecin/patient ; professeur/élève ; vendeur/acheteur etc. Au sein de ces situations institutionnelles, les rôles sont généralement asymétriques dans la mesure où ils impliquent des droits et des devoirs communicatifs spécifiques selon la position des participants. Cette asymétrie se caractérise principalement de trois façons : une asymétrie de participation aux activités en question ; une asymétrie de savoir-faire vis-à-vis des interactions et des institutions dans lesquelles les participants s'incarnent ; et enfin une asymétrie de connaissance technique, pratique et/ou théorique donnant à l'un des participants une position d'expert.

⁷¹⁶Entretien Aurelia Hascoat.

⁷¹⁷Entretien Axel Chevalier.

⁷¹⁸John Heritage, « Language and social institutions : The conversation analytic view », *Journal of foreign languages*, 2013, vol. 36, no. 4.

⁷¹⁹Paul Drew, John Heritage (Eds), *Talk at Work: Social Interaction in Institutional Settings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Ces différents rôles impliquent l'établissement de contraintes spécifiques qui vont déterminer, au cours de l'interaction, les contributions possibles et admissibles de chacun. Ce type de situation engage ainsi des cadres normatifs et des procédures spécifiques liées au contexte institutionnel en question.

Un atelier d'improvisation relève explicitement d'une situation multi-participante qui regroupe en moyenne entre 8 et 15 improvisateurs. Dans ce cadre d'activité, deux rôles interactionnels sont généralement mis en jeu : le rôle de participant/élève et celui de chef d'atelier/formateur⁷²⁰. Les participants viennent à l'atelier pour apprendre et/ou approfondir leurs compétences à improviser. Ils participent aux différents exercices proposés au cours de la séance, s'exposent au regard des autres, observent et écoutent les remarques et recommandations données au cours de la séance. Le rôle de chef d'atelier est quant à lui, généralement le fait d'une seule personne. Chargé de la bonne conduite de la séance, il la séquence et l'organise selon les objectifs thématiques déterminés en amont. Le formateur ou la formatrice est en charge de lancer et de gérer les différents exercices ainsi que les remarques et retours post-exercices. Ces deux rôles présupposent un rapport asymétrique quant à la gestion de l'activité en cours, à la fois en termes de participation, de rapport au déroulé de la séance et de connaissances techniques et pratiques concernant la discipline travaillée. Le chef ou la cheffe d'atelier se place ainsi en position d'expert vis-à-vis des participants, ce qui implique « la mise en jeu par l'expert d'une compétence située, d'un savoir personnel permettant d'assurer la maîtrise pratique du cycle d'activité »⁷²¹. Nous reviendrons dans la suite de notre propos sur ces différentes positions afin de détailler les modalités de ces rôles selon les différentes configurations d'atelier.

Structures et cadres de participation au cours de l'atelier

La plupart des activités institutionnelles (rencontres médicales⁷²² ; cours de budo ou de musique⁷²³ ou encore entraînements de basket⁷²⁴) se structurent selon des phases pouvant être clairement identifiées. Par exemple, dans leur ouvrage *Aux prises avec la douleur*, Michel de Fornel et Maud Verdier présentent les quatre phases caractéristiques des consultations d'analgésie : l'anamnèse ; l'annonce de la douleur ; l'examen et enfin le diagnostic/propositions thérapeutiques. Ces différentes phases, selon

⁷²⁰ Les deux termes vont ici référence à la personne responsable de la séance. Le terme de formateur est cependant généralement utilisé pour désigner des personnes professionnelles rémunérées dans le cadre de cette activité.

⁷²¹ Michel De Fornel, « Qu'est-ce qu'un expert ? Connaissances procédurale et déclarative dans l'interaction médicale », *Réseaux*, 1990, vol. 8, no. 43, pp. 59-80.

⁷²² Daniel Modaff, « Body movement in the transition from opening to task in doctor-patient interviews. » dans *Studies in language and social interaction: In honor of Robert Hopper*, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 2003, pp.411-422. Michel de Fornel, Maud Verdier, *Aux prises avec la douleur*, Paris, Editions de l'EHESS, 2014.

⁷²³ Darren Reed, « Relinquishing in musical masterclasses: Embodied action in interactional projects. », *Journal of Pragmatics*, 2015, no.89, pp. 31-49.

⁷²⁴ Bryn Evans, « The Organization of Corrective Demonstrations Using Embodied Action in Sports Coaching Feedback », *Symbolic Interaction*, 2016, vol. 39, pp. 525-556.

l'activité, constituent la structure globale de l'activité. Dans le cadre du théâtre d'improvisation, le déroulé d'une séance de répétition se caractérise généralement par trois phases : une phase d'échauffement visant à rentrer dans l'activité en activant le corps et la voix ; une phase d'exercices ayant pour objectif de travailler une thématique particulière et enfin une phase de jeu libre supposant la mise en place d'une situation de spectacle. Ce découpage n'est pas propre aux ateliers d'improvisation théâtrale. Il s'applique à un grand nombre d'activités de répétitions et d'entraînements dans des contextes sportifs comme artistiques. Par exemple, dans son étude sur les classes de Budo, Joonas Raman décrit : une phase d'échauffement, une phase de pratique « *the ukemi* » et enfin une phase de combats libres « *the randori* ». Nous reviendrons plus loin dans ce chapitre sur la gestion de ces différentes phases au cours d'ateliers d'improvisation.

Cette structure globale divisée en phases est elle-même structurée selon différents cadres de participation qui présupposent une distribution spécifique de la participation selon les moments de l'activité. Ils sont le produit de l'interaction entre les participants qui mettent en jeu de façon continue le maintien, la distribution, ou au contraire le rejet des rôles et statuts de chacun. Comme l'indique l'anthropologue Charles Goodwin, ces cadres de participation sont toujours « une réalisation contingente continue qui n'est pas sous le contrôle d'une seule partie (qui peut, au mieux, faire des propositions sur la structure de participation devant être opérationnelle à ce moment-là) mais qui doit être effectuée continuellement à travers les manifestations publiques de l'orientation des différents participants au sein de l'interaction en cours »⁷²⁵. Cette notion a été principalement introduite par les travaux de Goffman qui analysent les différents statuts de participation ayant cours lors d'échanges conversationnels. Le sociologue distingue les auditeurs ratifiés (c'est-à-dire impliqués officiellement à l'échange, qu'ils soient désignés ou non par le locuteur) et les auditeurs non-ratifiés (c'est-à-dire intégrés à l'échange de manière détournée) qui peuvent eux-mêmes être séparés en trois catégories : les espions (qui épient volontairement la conversation), les auditeurs volages (qui entendent par inadvertance) et les spectateurs (qui ne sont physiquement présents et qui ne sont pas impliqués). Ces typologies permettent de complexifier le modèle traditionnel locuteur/destinataire en prenant en compte les différents degrés d'implication au cours d'une conversation. Ce modèle de la participation a été largement repris par Charles Goodwin qui insiste sur la nécessité d'analyser la participation non seulement sous l'aspect langagier mais aussi pratique, en prenant en compte l'engagement corporel des participants durant les activités. Il souligne particulièrement l'importance de la disponibilité visuelle et

⁷²⁵ [notre traduction] - « Any participation framework is an ongoing contingent accomplishment, something not under control of a single party (who can at best make proposals about the structure of participation that should be operative at that moment), but rather something that has to be continuously achieved through public displays of orientation within ongoing processes of interaction. » - Charles Goodwin, « Action and embodiment within situated human interaction », *Journal of Pragmatics*, 2000, vol. 32, p. 1500.

de l'attention réciproque et conjointe envers les objets ou autres ressources sémiotiques présents dans l'environnement⁷²⁶.

Tout comme les entraînements de Budo, les cours de musique ou encore les cours de danse, les ateliers d'improvisation théâtrale se caractérisent par la mise en place de deux cadres de participation bien distincts : un cadre pédagogique et un cadre pratique qui sont continuellement enchâssés au cours d'une séance. Le cadre pédagogique correspond aux phases d'échanges, principalement verbaux, qui se présentent généralement en amont de l'exercice, lors de la phase de consignes, et en aval lors des phases de retour. En ouvrant et en clôturant les séquences et en se présentant comme le locuteur principal, le formateur ou la formatrice joue un rôle majeur. Les autres participants sont généralement tous ratifiés et peuvent être amenés à prendre la parole pour intervenir directement au cours des phases de consigne ou de retour. Nous verrons cependant par la suite que cette gestion de participation dépend également de la configuration de l'atelier et de la nature des participants. Le cadre de la pratique se caractérise au contraire par la réalisation des exercices. Quelques participants sont sélectionnés afin d'effectuer un exercice préalablement défini par le chef d'atelier. Au cours de ces phases, la parole est aux improvisateurs et improvisatrices effectuant l'exercice, les autres participants et le chef d'atelier se plaçant en position de spectateurs. Comme nous l'avons vu précédemment, ce cadre de participation présuppose une écologie performative dans la mesure où un espace scénique est délimité de l'espace dédié aux spectateurs. Ces deux cadres peuvent dans certains cas se juxtaposer, notamment lorsque le chef d'atelier intervient directement pendant l'exercice, sans l'interrompre, pour donner des indications aux improvisateurs. Le maintien de ces cadres et les transitions permettant de passer de l'un à l'autre sont le produit des interactions et d'un champ sémiotique (salle, création d'espace différencié etc.) constamment mis en jeu tout au long de l'activité. Ainsi, comme l'indique Joonas Råman dans son étude sur les ateliers de Budo, « les regards, les postures corporelles, les gestes, et le discours sont tous employés pour assurer un maintien du cadre de participation et de la compréhension intersubjective »⁷²⁷.

Les différents positionnements vis-à-vis de la pratique

Au cours d'une séance, les membres de l'atelier (chef d'atelier et participants) naviguent donc entre

⁷²⁶ Chloé Mondémé, « Socialité et co-opération dans l'œuvre de Charles Goodwin. Ou comment penser les passerelles entre linguistique, anthropologie et sociologie », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 2017, consulté le 14 février 2022.

⁷²⁷ Joonas Råman, « Budo demonstrations as shared accomplishments: the modalities of guiding in the joint teaching of physical skills », *Journal of pragmatics*, 2019, vol. 150, pp. 17-38.

plusieurs positions selon les cadres de participation. Ces différentes postures sont ici considérées comme autant de positions réflexives. Par *position réflexive*, nous accordons aux acteurs sociaux une habileté réflexive quel que soit leur rôle au cours de l'activité. Dans un objectif d'apprentissage volontaire du théâtre d'improvisation, les participants et le chef d'atelier, et ce à des degrés divers, opèrent nécessairement un retour sur soi et sur la pratique, que cette réflexivité soit publicisée ou non. Dans ce cadre : « La réflexivité est à la fois une ressource, comme réflexivité opérante et une topique, comme réflexivité thématique. Elle est ressaisie comme une caractéristique triviale de la production de l'attitude ordinaire et comme une puissance d'interrogation illimitée, y compris sur elle-même »⁷²⁸. Nous prolongeons ici la volonté de « surmonter le hiatus entre les catégories de “pratique” et de “réflexivité”, en y substituant l'hypothèse continuiste selon laquelle les situations sont caractérisées par des degrés variables d'intensité réflexive »⁷²⁹. L'activité réflexive se décline ainsi dans les ateliers d'improvisation théâtrale selon différentes modalités d'attention à la scène et à l'exercice.

Durant l'atelier, les participants sont amenés : à participer directement aux exercices proposés ; à observer les autres participants et enfin à commenter l'exercice. Dans le premier cas, le participant, généralement accompagné d'autres membres, réalise l'exercice selon les consignes données qui visent généralement à travailler des compétences spécifiques. Il tente alors, non seulement de réaliser un bon passage, mais aussi de répondre à des attentes plus générales selon les compétences abordées par l'exercice. Pour cela, il monte sur scène devant les autres participants qui se retrouvent de fait, dans un rôle d'auditoire. Dans le second cas, les participants sont amenés à observer les partenaires en train de réaliser l'exercice. Cette position n'est en aucun cas considérée comme passive mais fait, au contraire, partie intégrante du processus d'apprentissage. En observant attentivement, le comédien apprend à travailler son œil en analysant les différents enchaînements dramatiques, les tactiques de mise en scène ou encore le travail d'incarnation scénique. Enfin, dans le troisième cas, les participants peuvent aussi intervenir verbalement en dehors de l'exercice. La position de commentateur recouvre l'ensemble des participations hors-scène ayant lieu principalement en amont et en aval de l'exercice. En amont, l'énonciation des consignes donne lieu régulièrement à des échanges visant à s'ajuster sur le sens des attentes tandis qu'en aval les participants sont très souvent amenés à prendre la parole, généralement sur invitation du chef d'atelier, afin de débriefer sur le passage venant d'être réalisé.

Le chef d'atelier, quant à lui, occupe à la fois une position de commentateur et d'observateur. Il doit

⁷²⁸ Daniel Cefaï, Nathalie Depraz, « De la méthode phénoménologique dans la démarche ethnométhodologique. Garfinkel à la lumière de Husserl et de Schütz », dans *L'ethnométhodologie. Une sociologie radicale*, Paris, Éditions La Découverte, 2001, p. 108.

⁷²⁹ Yannick Barthe, Damien de Blic, Jean-Philippe Heurtin et al., « Sociologie pragmatique : mode d'emploi », *Politix*, 2013, no. 103, p. 189.

tout d'abord annoncer les consignes de l'exercice puis commenter les différents passages lors des phases de retour. Dans certains cas, il peut aussi être amené à donner certaines indications aux comédiens et aux comédiennes durant l'exercice même. Cette position n'est cependant pas équivalente à celle des autres participants dans la mesure où s'est lui qui a la responsabilité de la gestion de l'atelier, de la distribution de la parole et du séquençage de l'activité. Le chef d'atelier se place donc généralement dans une posture d'expert vis-à-vis des autres participants. Il en est de même lors des cadres de pratique, où bien qu'il soit amené à se positionner comme spectateur de l'exercice, il conserve cependant une modalité d'attention spécifique du fait de sa responsabilité à clôturer celui-ci et à le commenter lors de la phase de retour.

b) Les différentes configurations d'atelier

Les observations d'ordre général que nous venons de présenter sur le fonctionnement d'un atelier et les positionnements des différents membres, peuvent néanmoins connaître certaines variations en fonction des types d'atelier. En effet, notre corpus nous a permis de mettre en lumière deux configurations d'ateliers distinctes : les ateliers *auto-gérés* et les ateliers *hétéro-gérés*.

Les ateliers auto-gérés

Les ateliers *auto-gérés* correspondent aux ateliers menés en interne par les membres de la troupe. Dans ce cadre, le chef d'atelier ou la cheffe d'atelier est généralement un de ses membres. Il est désigné à l'avance pour préparer la séance, réfléchir aux exercices et à la thématique puis mener l'atelier. Plus rarement, il arrive qu'aucun chef d'atelier ne soit désigné à l'avance. Dans ce cas, l'ensemble des membres se trouvent en droit de proposer des exercices tout au long de l'atelier. Il est courant que lors d'ateliers auto-gérés, le chef d'atelier ou les membres lançant un exercice soit eux-mêmes amenés à réaliser les exercices en question. Les ateliers « auto-gérés » sont extrêmement courants dans le milieu de l'improvisation théâtrale. Pour diverses raisons, la plupart des troupes sont très souvent amenées à travailler dans cette configuration, les ateliers se déroulant dans l'intimité de la troupe. La dimension d'*auto-formation* est ainsi une caractéristique forte de la pratique de l'improvisation théâtrale, les troupes prenant collectivement en main leur processus d'apprentissage. Ces ateliers *auto-gérés* ont pu être observés sur nos trois terrains d'enquête principaux, que ce soit au sein de la troupe étudiante des *Mandiboul's*, de la troupe amatrice des *Mauvaises Graines* ou encore de la troupe professionnelle de

la Limone.

Concernant la troupe étudiante, les ateliers *auto-gérés* sont extrêmement courants, voire quasi-systématiques. Les étudiants n'ayant pas les moyens de payer des formateurs extérieurs, la gestion des ateliers se fait en interne. Chaque année, un ou des chefs/cheffes de troupe sont désignés pour gérer la troupe et les ateliers. Lors notre première année d'observation, un seul membre avait été nommé comme chef de troupe avec pour mission de mener les ateliers auto-gérés, mais déléguant parfois cette tâche à d'autres étudiants expérimentés. Lors de la seconde année d'observation, trois membres ont été désignés et se sont partagés la charge d'organiser, de préparer et d'animer les ateliers auto-gérés. L'un d'eux nous rapportait : « *En fait on a vraiment fonctionné sur une préparation d'atelier à trois. Ce qu'on faisait c'est que généralement, les ateliers étaient le mercredi, et nous on se voyait le lundi où on essayait d'orienter notre atelier. On cherchait souvent un thème, une catégorie, une notion d'improvisation qu'on trouvait importante, par exemple on a fait un atelier sur l'écoute, on fait un atelier sur la sincérité. A chaque fois, on essayait de faire un atelier sur un thème initial et à partir de ce thème on réfléchissait aux ateliers potentiels qu'on pouvait faire.* »⁷³⁰ Si la préparation des ateliers se faisait collectivement, la gestion de la séance était cependant prise en charge par un seul des chefs de troupe, ce qui avait l'avantage de pouvoir amener une rotation dans la prise en charge des ateliers. Le cadre de l'auto-gestion offre ainsi la possibilité à des improvisateurs ayant peu d'expérience de prendre le rôle de formateur. Il arrive ainsi très régulièrement que des personnes ayant une ou deux années d'expérience se retrouvent à devoir animer des séances d'improvisation et à se positionner dans une logique de transmission de savoirs. Cette réalité est particulièrement vraie dans cette troupe qui, soumise aux aléas de la vie étudiante (année de césure, année à l'étranger, stages, départs et nouveaux arrivants chaque année), est prise dans un renouvellement constant nécessitant souvent des prises de responsabilité par des personnes peu expérimentées. Si le chef d'atelier de la première année avait de nombreuses années d'improvisation théâtrale derrière lui ; les trois chefs d'atelier de l'année suivante n'avaient, au contraire, que peu d'expérience (une année pour l'un ; deux pour les deux autres). Au sein de la troupe amatrice d'Issy-les-Moulineaux, les ateliers *auto-gérés* sont relativement minoritaires et interviennent de façon sporadique au cours de l'année. Contrairement à la troupe étudiante, le rôle de chef d'atelier est beaucoup plus tournant. Personne n'est désigné en début d'année pour tenir ce rôle. Il est attribué à qui veut lorsqu'un atelier auto-géré est prévu à l'avance. Cependant, bien que cette condition ne soit pas exclusive, ce sont souvent les membres les plus expérimentés qui vont se charger de préparer et de mener les séances. Dans le cadre des ateliers de la troupe professionnelle, les ateliers sont exclusivement des ateliers auto-gérés (ce qui n'empêche pas les membres la troupe de participer à des

⁷³⁰ Entretien avec Axel Chevalier.

stages ou des ateliers en dehors de la troupe). Les ateliers hebdomadaires sont souvent pris en charge par un membre de la troupe. La posture de chef d'atelier est tournante, chaque membre pouvant être amené à prendre en charge un atelier. Pour autant, les deux membres ayant créé la troupe et ayant aussi le plus d'expérience, conservent souvent un rôle prépondérant dans l'organisation et la gestion des ateliers, et sont amenés de façon plus récurrente à mener les séances hebdomadaires. Il arrive aussi, dans le cadre de ces ateliers auto-gérés, qu'aucun chef d'atelier ne soit désigné à l'avance. Dans ce cas, chacun des membres peut prendre ce rôle afin de proposer un exercice aux autres participants.

Les ateliers hétéro-gérés

Les ateliers *hétéro-gérés* désignent les ateliers menés par un intervenant extérieur à la troupe. Celui-ci peut être soit un formateur professionnel rémunéré, soit un comédien amateur d'une autre troupe venu bénévolement pour mener une séance ou une série d'ateliers. Le formateur est généralement mandaté par la troupe pour aborder une thématique particulière. Une formatrice professionnelle nous expliquait la façon dont ce statut particulier entraînait nécessairement certaines conséquences sur la façon d'appréhender ce type de séance : « *En fait je trouve que tu n'as pas le même positionnement quand on t'invite pour être formateur et qu'on te fait une demande. [...] Dans ce cas, je suis très sensible à qu'est-ce que le groupe veut, parce que je me dis "ben ouais ils font appel à moi, ils ont le choix entre plein de formateurs, et c'est important qu'ils se retrouvent". Donc je vais poser beaucoup de questions à la personne qui m'a embauchée, je dis : "Qu'est-ce que vous voulez bosser ? Vous travaillez sur quoi ? Vous vous connaissez comment ? Les gens, ils ont quoi comme expérience en impro ? C'est quoi votre fonctionnement d'habitude ? Quels ont été vos formateurs ? C'est quoi vos inspirations ?" »*. Le formateur ou la formatrice mandaté dans ces ateliers est généralement reconnu pour avoir une certaine expertise. Le choix du formateur se fait généralement soit par connaissances interposées, soit par bouche-à-oreille au sein de la communauté théâtrale. Ces ateliers hétéro-gérés peuvent être très ponctuels ou faire l'objet de cycles de plusieurs séances. Au sein de ce type d'atelier, il existe aussi des ateliers qualifiés de *cours* et/ou de *stages*. Dans ces cas, les participants ne font pas nécessairement partie de la même troupe et parfois même ne font partie d'aucune troupe. Ils ne se connaissent pas nécessairement et vont payer afin de recevoir l'enseignement d'un formateur particulier. Chaque année, la troupe professionnelle de Montrouge propose, par exemple, des cours payants à l'année. Les différents membres de la compagnie se partagent ainsi la gestion des différents groupes constitués, qui n'ont pas vocation à former une troupe en tant que telle. Ces ateliers *cours* n'ont cependant pas fait l'objet d'une ethnographie spécifique.

En ce qui concerne la troupe étudiante, les ateliers menés avec un formateur particulier sont

relativement rares. Ils sont organisés de façon ponctuelle tout au long de l'année. Les formateurs choisis sont souvent des improvisateurs amateurs ayant une certaine expérience mais venant bénévolement donner un atelier sur demande des chefs de troupe. Au cours de notre deuxième année d'observation, entre septembre et mars, seuls deux intervenants extérieurs sont intervenus, les chefs d'atelier leur donnant « *carte-blanche* » pour proposer un atelier car les membres responsables de la troupe souhaitaient qu'ils montrent « *leur vision de l'impro et comment ils fonctionnent* »⁷³¹. Selon les mots des membres responsables, ces ateliers ont permis de faire « *des digressions dans l'apprentissage de l'impro* » en abordant des thématiques auxquelles les chefs d'atelier n'avaient pas nécessairement pensé. La troupe amatrice d'Issy-les-Moulineaux, quant à elle, privilégie largement les ateliers hétéro-gérés. Au cours de l'année, la troupe fait appel à plusieurs intervenants sur des cycles de trois, quatre voire cinq séances qui sont généralement thématiques selon les volontés de la troupe qui communique en amont avec le formateur choisi. Ce dernier se place dans ce cas au service de la troupe, à l'écoute des attentes et des volontés de ses membres. Les formateurs sont dans ce contexte toujours des intervenants professionnels rémunérés. Ils viennent souvent de troupes professionnelles de la ville de Paris et de ses alentours. Les *Mauvaises Graines* font d'ailleurs régulièrement appel à la troupe professionnelle de *la Limone*.

c) Conséquences des différentes configurations sur le cadre de participation

L'observation de ces différentes configurations d'atelier d'improvisation, nous a permis de souligner l'existence de spécificités liées aux rôles établis au cours de l'activité. En effet, les rôles de chef d'atelier et de participants ne s'agencent pas exactement de la même façon selon les cadres de l'activité pédagogique. Nous nous proposons ici de revenir de façon précise sur l'émergence et la constitution des rôles de chef d'atelier et de participants selon les deux configurations identifiées précédemment. Nous observerons ainsi comment les configurations auto-gérées et hétéro-gérées entraînent des conséquences sur la gestion de la parole et la distribution des rôles.

Rôles et statuts de participation dans les configurations hétéro-gérées

Comme nous l'avons souligné précédemment, le rôle de chef d'atelier est prépondérant au sein des séances d'improvisation théâtrale, que l'atelier soit auto ou hétéro-géré. Ce rôle est généralement attribué à une seule personne, qu'elle soit issue de la troupe ou extérieure à celle-ci. Chargé de la bonne

⁷³¹ Entretien avec Gabrielle Bouin.

conduite de la séance, le chef d'atelier la séquence et l'organise selon des objectifs thématiques déterminés en amont. L'intervenant est en charge à la fois de lancer et de gérer les différentes phases de l'atelier en séquençant à la fois les cadres de pratiques correspondant aux réalisations des exercices et les cadres pédagogiques correspondant aux moments d'échange en amont et en aval des exercices. Il ouvre et clôture les différentes phases et va gérer la distribution de la parole tout au long de l'atelier. Pour lancer un exercice, le chef d'atelier se place généralement devant les autres participants et annonce les consignes en donnant le cadre de jeu et les attentes sous-jacentes. La séquence suivante intervient par exemple lors d'un atelier hétéro-géré des *Mauvaises Graines*. Après avoir clôturé l'exercice précédent (T.1) le formateur lance *l'exercice de la valise* (T.2) et donne les consignes précisant le cadre de jeu.

Séquence – Consignes de l'exercice de la valise en atelier hétéro-géré

1. CA :	okay super en tout cas bravo (.)
2. CA :	euuh (<i>en regardant sa feuille</i>) alors un deuxième exercice (.) on va faire l'exercice de la valise est-ce que vous connaissez cet exercice/
3. Com E :	non
4. CA :	[okay (.) on passe par trois joueurs trois joueurs sont dans une pièce ils se
Com F :	[ça me dit quelque chose°
CA :	connaissent (.) ils vont ouvrir une valise et euh on va voir ce que ça leur fait et euh
5. CA :	(<i>se détache de sa feuille</i>) en fait c'est un exercice d'écoute trois joueurs sont dans une salle ils ne savent pas ce que c'est mais les trois se connaissent et à l'ouverture de la valise il faut avoir assez d'écoute sur les émotions pour que euh voilà à l'ouverture chacun en gros en prenne pour sa tronche en fonction de ce qui s'est dit avant vous voyez un peu [l'exercice ou pas/
6. Com E :	[les gens parlent avant d'ouvrir la valise=
7. CA :	=bien sûr voilà il se passe un début d'impro une situation il y a une valise posée peu importe ce que vous vous dites vous construisez avant pour au moment d'ouvrir il y ait vraiment cette espèce de truc (<i>claque de doigt</i>) lui il s'en prend dans la tronche (<i>geste de pointage</i>) lui il est content (<i>geste de pointage</i>) lui il est machin (<i>geste de pointage</i>) [vous voyez un [p'tit peu/
Com E :	[ah ouais
8. Com A :	[()
Com C :	[() la valise valide ce qui s'est dit/
9. CA :	ouais voilà parce qu'on ouvre la valise[
10. Com A :	[()
11. CA :	ouais voilà mais c'est plus de la construction et de l'écoute entre vous avant et ensuite faire passer l'émotion (<i>claque des doigts</i>) une fois que voilà
12. Com B :	et tu nous imposes pas une émotion là du coup

13. CA : non c'est complètement libre là c'est comme vous voulez là c'est comme vous voulez
12. Com C : quand on ouvre la valise on parle pas/
13. CA : vous pouvez parler avant vous parlez pendant vraiment euh c'est une impro parlée
14. Com E : et est-ce qu'on a le droit de parler de la provenance de la valise[et ()
15. CA : [alors ça vous vous racontez
vraiment ce que vous voulez la situation en elle-même elle est complètement libre [carte blanche
16. Com E : [mais euh (.) on
sait pas c'qui a dedans par contre/
17. CA : ben euh vous savez c'qui a dedans ouais voilà (.) voilà okay/
18. Com C : après ça va dépendre de comment on le définit
19. CA : mais bien sûr ça ensuite vous le baptisez ou alors on est chez papi où alors on est alors justement
c'est la malette du patron ou alors (.) bon voilà et vous trouverez dedans ce que vous trouverez
dedans ça marche/ (.)
20. CA : okay trois joueurs s'il vous plaît
21. Com B,C,E : [(se lèvent et se dirigent vers l'espace scénique)
CA : [(se positionne en public)
22. CA : okay c'est parti

Lors de cette phase de consignes, le chef d'atelier annonce d'abord les modalités de l'exercice (T.4) en expliquant que trois comédiens/personnages vont entrer en scène, découvrir une valise à l'imaginaire et l'ouvrir. Il distille ensuite les attentes sous-jacentes de l'exercice (T.5) en soulignant l'importance d'être à l'écoute des partenaires et de réagir collectivement de façon marquée à l'ouverture de la valise. L'explication des consignes est suivie d'une phase d'échange entre les participants et le chef d'atelier (T.8 à T.19) pour clarifier les attentes et le cadre de l'exercice en question. Elle est engagée explicitement par l'intervenant qui souhaite s'assurer de la bonne compréhension des consignes : « vous voyez un [p'tit peu/ »(T.7). La parole est ainsi ouverte aux participants ratifiés qui s'auto-sélectionnent pour demander des informations supplémentaires sur le cadre de l'exercice. Au tour 12, le comédien B demande par exemple au chef d'atelier s'il va leur imposer une émotion : « et tu nous imposes pas une émotion là du coup » (T.12). On fera remarquer que dans ce cadre, même lorsque l'échange se focalise entre le chef d'atelier et l'un des participants, les autres restent bien ratifiés, les échanges entre les deux locuteurs concernant l'ensemble des membres s'appêtant à aller sur scène pour réaliser l'exercice. Le chef d'atelier clôture finalement la séquence en invitant trois participants à monter sur scène pour réaliser l'exercice (T. 20) puis lance véritablement celui-ci (T.21). Cet extrait typique d'une phase de consignes, montre l'importance du rôle du chef d'atelier dans la gestion de la séance et du temps de parole. Il existe une asymétrie d'information forte entre le chef d'atelier et les participants qui ne

connaissent pas l'organisation de la séance proposée. Les exercices sont dévoilés au fur et à mesure de la séance. Les participants sont donc dans l'attente des consignes et vont pouvoir prendre la parole pour s'assurer la bonne compréhension du cadre de jeu. Ce va-et-vient concernant les consignes montre bien la position prédominante du chef d'atelier qui est le seul à connaître les règles de l'exercice en question.

La prépondérance du formateur est aussi particulièrement visible dans la phase de retour, en aval d'un passage, lors de laquelle il va débriefer l'exercice. Il clôture ainsi le cadre pratique puis s'élance dans une intervention orale visant à discuter du passage. Au cours de ce retour, il met à profit sa position d'expert impliquant la mise en jeu « d'une compétence située, d'un savoir personnel permettant d'assurer la maîtrise pratique du cycle d'activité »⁷³². Le chef d'atelier est ainsi amené à évaluer, conseiller, critiquer ou encore enseigner selon le passage venant d'être produit par les participants⁷³³. On retrouve explicitement l'asymétrie d'informations concernant un *savoir-comment* et un certain champ de connaissances techniques liées à la pratique. La séquence suivante intervient, par exemple, à la suite d'un exercice dénommé « *le bâton de parole* » effectué lors d'un atelier hétéro-géré par un improvisateur professionnel. Les improvisatrices avaient pour consigne de réaliser une improvisation en respectant la contrainte de ne pouvoir parler que lors de la prise en main du bâton. Au cours de l'exercice qui dura 3min30, le chef d'atelier intervint à trois reprises sans interrompre la saynète. Après 35 secondes, il fit un premier commentaire adressé à la première comédienne ayant saisi le bâton : « Toi dis-nous quelque chose ». Il s'exprima une seconde fois, après deux minutes de jeu en s'adressant à une autre comédienne qui tenait le bâton : « Prends de la place, vas-y marche ». Il intervint enfin une dernière fois en toute fin d'exercice s'adressant à l'ensemble des participantes pour les prévenir de la fin du chrono : « conclusion trente secondes » puis « quinze secondes ». Il déclara alors la fin de l'exercice, se plaça devant l'ensemble des participants et prit la parole pour émettre un retour qui dura quasiment autant de temps que l'exercice à proprement parler. Nous ne présentons ici qu'un extrait.

Séquence – Retour sur l'exercice du « bâton de parole » en atelier hétéro-géré

1.CA :

1 merci beaucoup (*se positionnant devant les improvisateurs*) bravo, just' pour vous dire forcément c'est un
2 des trucs qu'on oublie souvent en improvisation qui fait que souvent les gens sont impressionnés c'est quand
3 on conclut une histoire (*geste de la main qui prend et ferme*) et c'est pas difficile de conclure une histoire
4 c'est très facile si vous le voyez si vous faites des matchs et pas juste des matchs je l'sais mais il y a quelqu'un
5 qui vous dit le temps et vous le voyez qui reste dix secondes quinze secondes concluez, partez pas dans une
6 autre idée finissez celle-là (*geste des mains comme si il rapprochait quelque chose*) allez au maximum de
7 cette idée là et là ça finit sur un truc et le public il fait whoah c'est écrit je suis sûr que c'est écrit (*geste*

⁷³² Michel De Fornel, « Qu'est-ce qu'un expert ? Connaissances procédurale et déclarative dans l'interaction médicale », *Réseaux*, 1990, vol. 8, no. 43, pp. 59-80.

⁷³³ Voir Chapitre 4.

8 *imitant le fait d'écrire*) et nous on sait on fait de l'impro on sait que c'est pas écrit mais que c'est quand même
9 facile de conclure une impro mais pour le public c'est impressionnant il faut pas oublier qu'on le fait pour
10 le public (*geste des mains de la poitrine vers l'extérieur*) si on leur donne ce petit moment là (*se rapproche*
11 *puis se penche comme si il prenait quelque chose à deux mains*) *whoups* (en *se relevant comme si il avait*
12 *attrapé quelque chose*) whoah on a tout réglé à la fin c'est magique, ben le public il va être content. (1.0)
13

2.CA :

14 très bien/ vous passez à côté des trucs (*fait tomber le mikado*) vous passez à côté des trucs des fois euh faites
15 vous confiance je te regarde parce que c'est à toi (*pointant du doigt une des comédiennes*) que je pense
16 particulièrement, t'es arrivée elle te parlait (*geste de pointage vers la scène*) « oui mais moi j'ai pris goût à
17 ce mec » ou j'sais pas quoi () et toi (*pointant du doigt la comédienne concernée*) ça te faisait chier (*les deux*
18 *mains vers sa poitrine*) on sentait que ça te faisait chier mais t'es arrivée (*en illustrant son propos par le*
19 *corps*) tranquillement tu as pris ton bâton tranquillement ce qui était complètement à l'opposé de ce que tu
20 ressentais à l'intérieur (*pointage vers lui*) c'est-à-dire que le choix est intéressant mais qu'à ce moment-là ça
21 aurait été cool que ça soit une confrontation que t'ailles chercher le bâton (*s'avance pour faire comme si il*
22 *prenait le bâton*) « non moi je le fais pas » il y avait quelque chose tu te freines vous vous freinez des fois
23 allez au bout d'un truc jouez pas cinq mille trucs jouez un truc mais jouez-le à fond (*se tourne et pointe une*
24 *autre comédienne*) quand je t'ai dit au début dis-nous où on est où c'est c'est super important je pense de
25 juste se dire

Dans cette séquence, on remarque que les commentaires effectués pendant l'exercice permettent au chef d'atelier de thématiser son retour afin d'engager un échange à la fois sur le passage en question et sur la pratique de l'improvisation théâtrale de façon beaucoup plus générale. Le formateur ouvre son retour en prolongeant son dernier commentaire émis durant l'exercice. Il évoque ainsi la nécessité de savoir conclure les histoires : « nous on sait on fait de l'impro, on sait que c'est pas écrit mais que c'est quand même facile de conclure une impro mais pour le public c'est impressionnant il faut pas oublier qu'on le fait pour le public » (T1-l.8-11). Il insiste, en ce sens, sur la perspective narrative du théâtre d'improvisation qui nécessite, pour une bonne compréhension du public, de réussir à clôturer son histoire avant que le temps ne soit écoulé. Dans la suite du retour, au tour 2, le chef d'atelier prolonge le second commentaire émis au cours de l'exercice qui demandait à une des comédiennes d'aller plus loin dans son jeu « prends de la place, vas-y marche/ ». Il va alors insister sur la nécessité d'incarner complètement les personnages demandant aux improvisatrices de lâcher prise afin de jouer pleinement leurs émotions. Pour cela, il va se référer directement à ce qui s'est produit durant l'exercice : « toi (*pointant du doigt la comédienne concernée*) ça te faisait chier (*les deux mains vers sa poitrine*) on sentait que ça te faisait chier mais t'es arrivée (*démarre illustration de la scène évoquée par le corps*) tranquillement tu as pris ton bâton tranquillement ce qui était complètement à l'opposé de ce que tu ressentais à l'intérieur (*pointage vers lui*) » (T.2-l.21-26). On observe dans cette séquence la mise en

jeu d'un œil d'expert qui « ne tient pas tant dans le mode de représentation des connaissances qu'on lui prête que dans sa capacité de traduire son savoir en action »⁷³⁴. L'exercice devient, en ce sens, un objet à analyser à travers les retours post-passages scéniques impliquant pour le chef ou la cheffe d'atelier de « mobiliser un ensemble de compétences pratiques dans l'examen d'une situation »⁷³⁵. Cette posture de chef d'atelier est aussi marquée ici par le format monologique employé, les autres participants ne prenant pas directement part au retour. La parole est ici distribuée inégalement entre les participants. Le chef d'atelier a cependant aussi la possibilité d'ouvrir le retour à d'autres participants. Dans ce cas, il va explicitement les inviter à s'exprimer et gérer la distribution de la parole. La séquence suivante intervient, par exemple, lors d'un atelier hétéro-géré des *Mauvaises Graines* animé par une intervenante professionnelle extérieure à la troupe. La cheffe d'atelier revient sur le passage scénique venant d'être effectué où les participants avaient pour consigne de colorer la scène en mimant un maximum de décors.

Séquence – Retour sur l'exercice du décor en atelier hétéro-géré

- | | |
|-------------|--|
| 1. CA : | okay:: essayez de pas contredire les propositions il a amené ça (<i>pointant com A</i>) ça on le sait depuis tout à l'heure (<i>regarde la com B</i>) il dit que c'est ça si t'avais envie que ça soit la femme (<i>deux comédiennes s'éclipsent du cercle</i>) bon ben clairement (c'est pas possible) sinon vous vous contredisez les uns les autres c'est pas constructif d'accord/ voilà acceptons ce truc là (<i>une autre comédienne s'éclipse du cercle</i>) ben ouais c'est un squelette en plastique surtout qu'on se trouve dans une salle d'attente donc pour nous ça a du sens ça peut même être super cocasse quoi tu vois que ils expliquent tout sur un squelette en plastique () ça roulait |
| 2. CA : | par contre c'est super bien d'avoir utilisé les objets comme vous l'avez fait tous les deux (<i>pointant com A et com B</i>) ça marche bien |
| 3. CA : | (<i>se tourne vers Com C</i>) est ce que tu étais une espèce de micro dans lequel il y a des trucs/ |
| 4. Com C : | hum hum (<i>en acquiesçant</i>) |
| 5. CA : | ouais dans ce cas parle |
| 6. Com C : | plus/ |
| 7. CA : | ouais euh non mais parle vraiment (<i>se met à parler de manière étouffée mais compréhensible</i>) |
| 8. TM : | (<i>rires des membres</i>) |
| 9. CA : | parce que euh c'était ça c'était saturé c'était pourri on comprend rien non/ |
| 10. Com C : | ouais ouais l'idée c'était ça mais j'avais ma phrase j'avais vraiment ma phrase |
| 11. CA : | ben juste pour qu'on choppe des petits bouts ok que l'on soit sûr que c'est ça et ça vous avez le droit si vous venez de faire quelque chose comme ça ben là il vaut mieux que ce soit euh |
| 12. CA : | très bien tu es A (<i>pointant Com C</i>) et il me faut B tu es B (<i>pointant une autre comédienne</i>) |

⁷³⁴ Michel De Fornel, « Qu'est-ce qu'un expert ? Connaissances procédurale et déclarative dans l'interaction médicale », *Réseaux*, 1990, vol. 8, no.43, pp. 59-80.

⁷³⁵ *Ibid.*

Au cours des deux premiers tours de parole, la cheffe d'atelier va pointer les éléments problématiques ainsi que les éléments positifs du passage venant d'être effectué. L'intervenante extérieure ouvre ainsi la séquence en réalisant une remarque critique sur un phénomène repéré au cours de l'exercice : « essayez de pas contredire les propositions » (T1). Elle va s'adresser particulièrement aux deux comédiens qui ont joué les personnages principaux ; jeu d'adresse souligné par les gestes de pointage et la direction du regard vers les deux participants concernés. La cheffe d'atelier revient ainsi spécifiquement sur le comportement problématique de la comédienne B qui a refusé la proposition de jeu de son partenaire : « il a amené ça (*pointant com A*) ça on le sait depuis tout à l'heure (*regarde la com B*) il dit que c'est ça si t'avait envie que ça soit la femme bon ben clairement (c'est pas possible) sinon vous vous contredisez les uns les autres c'est pas constructif » (T.1). On observe ici la dimension évaluative du travail d'atelier, la cheffe d'atelier venant pointer les erreurs et faisant des *scories du matériau*, pour reprendre les mots de Barthes, un objet de discussion. Si la cheffe d'atelier ouvre son retour sur une évaluation critique, elle complimente néanmoins les deux comédiens pour avoir su jouer avec le décor et en cela, avoir totalement respecté la consigne : « par contre c'est super bien d'avoir utilisé les objets comme vous l'avez fait tous les deux (*pointant com A et com B*) ça marche bien » (T.2). Les deux premiers tours de parole de la cheffe d'atelier montrent la mise en jeu d'une certaine expertise quant à l'analyse du passage. On fera ici remarquer que si ses propos s'adressent *a priori* directement aux comédiens venant de passer, ils sont en réalité adressés à l'ensemble des membres (qui sont bien ratifiés). Cette première phase de commentaire clôturée, la formatrice va ouvrir le retour en posant directement une question au comédien C à propos de son action au cours de l'exercice : « (*se tourne vers Com C*) est-ce que tu étais une espèce de micro dans lequel il y a des trucs/ » (T.3). Invité à prendre la parole, le comédien C va devenir locuteur de cette séquence en lui répondant. Après s'être assurée des intentions de jeu du comédien C, la cheffe d'atelier va lui donner des conseils dans l'objectif d'améliorer son jeu avant de clôturer la séquence de retour puis lancer un autre passage (T.12). Cette séquence montre bien la façon dont la parole est distribuée par la cheffe d'atelier qui invite les participants à prendre la parole ou au contraire décide de la conserver afin de commenter le passage.

Quand le rôle de chef d'atelier est plus distribué : le cas des ateliers auto-gérés

L'observation des données a cependant permis de mettre en lumière de nombreux cas où la position de chef d'atelier va être beaucoup plus distribuée entre les membres de l'atelier. Ce phénomène est visible dans les ateliers auto-gérés, même dans le cas où un chef d'atelier est désigné à l'avance. Dans ce cadre de pratique, les autres participants sont plus à même de prendre la parole et de commenter les différents exercices. La gestion de la parole est plus distribuée et la position d'expert peut parfois être endossée

de façon sporadique par d'autres participants au cours de la séance. La séquence suivante intervient par exemple au sein d'un atelier auto-géré des *Mandiboul's*. La personne en charge de l'atelier prend la parole pour donner les consignes du prochain exercice de la séance.

Séquence – Consigne exercice du gromolo en atelier auto-géré

- | | |
|-------------|---|
| 1. CA : | je vais vous demander de vous mettre en public et je vais appeler deux personnes sur scène |
| 2. TM : | <i>(se placent en public) (Com A et B restent sur scène)</i> |
| 3. CA : | okay donc on va faire l'exercice du gromolo euh est-ce quelqu'un veut expliquer cet exercice/
[ouais vas y Julie |
| Com C : | <i>[(elle lève la main)</i> |
| 4. Com C : | alors l'exercice du gromolo (.) vous êtes deux et il y en a un qui parle une langue complètement inventée c'est par exemple goubalalagila et voilà tu racontes une histoire admettons toi (<i>pointant Com A</i>) c'est toi qui racontes tu racontes quelque chose c'est-à-dire que t'as les émotions euh d'une personne extraterrestre qui va raconter quelque chose qu'elle a vécu et ici (<i>pointant Com B</i>) tu as ton traducteur qui va nous expliquer à nous ce que tu racontes donc toi tu dois imaginer en fonction de ses émotions quel est le récit voilà c'est tout |
| 5. Com A : | mais j'adopte des comportements humains je fais juste une voix euh= |
| 6. Com C : | voilà t'adoptes des comportements humains voilà tu peux faire comme tu veux= |
| 7. Com A : | donc je peux faire des tentacules (<i>imitant le fait d'en avoir</i>) et tout |
| 8. Com C : | oui tu peux faire comme tu veux c'est libre mais le but c'est que tu nous parles que ce que tu racontes ça nous parle ça nous émeut (.) et (<i>en pointant les deux comédiens</i>) vous pouvez euh j'ai juste pris euh si vous préférez inverser les rôles vous pouvez c'était juste pour expliquer les consignes |
| 9. Com A : | et est-ce que je peux lui parler juste pour avoir un interlocuteur |
| 10. Com C : | absolument pas le but c'est que eu ça soit ton traducteur |
| 11. CA : | vous vous dites que nous on est l'ONU et que vous vous êtes des traducteurs devant l'ONU |
| 12. Com C : | c'est une conférence si vous voulez on va à la conférence d'un extraterrestre donc il va nous raconter quelque chose d'important pour lui |
| 13. Com D : | (.) et il le joue pas euh |
| 14. Com C : | il le joue parce que c'est quelque chose d'important c'est une conférence donc il va pas juste nous parler de pop corn et de trucs voilà c'est quelque chose qui rapporte de son pays voilà |
| 15. CA : | <i>(s'adressant aux deux comédiens sur scène)</i> vous choisissez de vous-mêmes qui est traducteur qui est extraterrestre (.) et puis quand vous le sentez on y va |

Dans cette séquence, la cheffe d'atelier ouvre une phase de consignes en énonçant le nom de l'exercice, « l'exercice du gromolo » (T.3). Cependant, contrairement à la séquence de consignes

observée précédemment, elle va ici déléguer l'explication de l'exercice : « est-ce que quelqu'un veut expliquer cet exercice/ » (T.3). Une des comédiennes expérimentées de la troupe se propose alors en levant la main (T.3) et est ensuite invitée explicitement par la cheffe d'atelier à prendre la parole « ouais vas-y Julie » (T.3). La comédienne C endosse ainsi la responsabilité généralement attribuée au chef d'atelier. Elle explique aux deux membres restés sur scène et aux autres restés en public le cadre de jeu correspondant à l'exercice du gromolo : « vous êtes deux et il y en a un qui parle une langue complètement inventée c'est par exemple goubalalagila et voilà tu racontes une histoire admettons toi (*pointant Com A*) c'est toi qui racontes tu racontes quelque chose c'est-à-dire que t'as les émotions euh d'une personne extraterrestre qui va raconter quelque chose qu'elle a vécu (.) et ici (*pointant Com B*) tu as ton traducteur qui va nous expliquer à nous ce que tu racontes donc toi tu dois imaginer en fonction de ses émotions quel est le récit voilà c'est tout » (T.4). Cette phase d'explication est suivie d'une phase d'échange et d'ajustement avec les membres de l'atelier sur les modalités de l'exercice (T.5 à T.14). On retrouve ici le format conversationnel typique que nous avons décrit précédemment, excepté que la personne référente est, dans ce cas, non pas le chef d'atelier mais l'un des participants désigné par ce dernier. Dans cette séquence, la cheffe d'atelier intervient ainsi très peu. Au tour 11, elle donne une indication supplémentaire aux deux comédiens sur scène : « vous vous dites que nous on est l'ONU et que vous vous êtes des traducteurs devant l'ONU » (T.11). Cette indication est reprise immédiatement au tour suivant par la comédienne C qui endosse le rôle de chef d'atelier « c'est une conférence si vous voulez on va à la conférence d'un extraterrestre donc il va nous raconter quelque chose d'important pour lui » (T.12). La cheffe d'atelier reprend véritablement son rôle à la fin de la séquence. Elle clôturera la phase de consignes et lance l'exercice : « vous choisissez de vous-mêmes qui est traducteur qui est extraterrestre (.) et puis quand vous le sentez on y va » (T.15). Elle conserve ici son rôle dans la mesure où elle gère le déroulement de l'activité en ouvrant et clôturant les différentes phases. Cependant, elle est amenée à partager son rôle d'experte avec les autres membres, notamment expérimentés, de la troupe.

Cette gestion distribuée du rôle de chef d'atelier a été d'autant plus observée lors de la phase de retour. Alors que le chef d'atelier a généralement la main mise sur la distribution de la parole et conserve une position forte en tant que locuteur principal, il arrive régulièrement que cette gestion soit plus distribuée dans le cadre d'ateliers auto-gérés. Les membres sont ainsi amenés à prendre plus facilement la parole, non pour répondre au chef d'atelier, mais pour donner véritablement un retour, un avis ou un conseil vis-à-vis de l'exercice venant d'être réalisé. La séquence suivante intervient par exemple, lors d'un atelier auto-géré de la troupe des *Mauvaises Graines*, à la suite de l'exercice du « huis-clos » au cours duquel trois comédiens (Com A, B et C) ont été amenés à jouer trois personnages d'une même famille

dans un crématorium. L'improvisation s'est ainsi déroulée dans un lieu unique et stable où les personnages ont fait plusieurs entrées et sorties. Si la cheffe d'atelier clôt l'exercice et ouvre la phase de retour, la responsabilité du retour est cependant distribuée entre les membres restés en public.

*Séquence – Retour exercice du huis clos en atelier auto-géré*⁷³⁶

- | | |
|-------------|--|
| 1. Com D : | (s'adressant à Com A, B et C restés sur scène)
alors je pense qu'il faut qu'on s'apprenne à faire des gens qui sont vénères et silencieux tu l'as là quoi t'es vénère mais tu parles limite de plus en plus bas tu commences vraiment à [voir quoi |
| 2. Com E : | [et surtout dans une
église |
| 3. Com D : | et surtout dans une église |
| 4. Com E : | ben tu cries pas dans une église |
| 5. Com D : | ça résonnerait comme ça sinon= |
| 6. Com E : | =à la limite (<i>chuchotant sur un ton énervé</i>) tu t'énerves comme ça |
| 7. Com A : | ben parce que moi au début j'étais pas dans une église quand on criait comme ça on était au crématorium ou un truc comme ça |
| 8. CA : | moi j'étais dans un () |
| 9. Com D : | oui ça pouvait être ça pouvait être à la veille d'une veillée funéraire ou un truc dans le genre (.) donc faites attention de ce point de vue là |
| 10. Com A : | c'est vrai quel que soit le lieu si on est à côté d'un si on est à côté d'un d'un cadavre ou normalement on crie pas quoi [(.) on a plutôt tendance effectivement à chuchoter plutôt qu'à.= |
| Autres : | [() |
| 11. Com D : | =ça aurait donné plus de corps à vos personnages parc'que euh un personnage qui crie comme ça il a un petit côté exaspérant () aux oreilles (<i>en se tenant les oreilles</i>) alors que le personnage qui prend sur lui bah c'est pas simplement extérioriser quelque chose en fait (<i>en réalisant un mouvement de main vers l'avant</i>) tu sens que le personnage il a une profondeur en fait ça vient de lui en fait donc je pense que ça ça donne plus d'assise à ton personnage= |
| 12. Com E : | =dans le même registre et ça c'est euh c'est un peu notre problème de tout temps dans la troupe c'est que vous avez jamais laissé de blanc et pourtant le contexte que vous avez mis en place il s'y prêtait d'autant plus mais dans la vie il y a toujours des blancs et dans cette situation il y a encore plus de blancs et c'est vrai que entre les cris et l'absence de blancs ben on avait du mal à être dans ce lieu avec vous mais euh (.) c'est vrai que de manière générale il faut qu'on travaille à ça c'est vrai que les exercices silencieux (<i>regardant Com D</i>) ça peut être intéressant pour ça aussi de se dire que c'est parce que personne ne parle que le public s'emmerde en fait il peut se passer plein de choses dans des silences dans des regards dans des émotions que les personnages ressentent et ça fin c'est euh c'est pas que vous là c'est nous toutes= |

⁷³⁶ Voir la séquence complète : Annexe

13. CA : = et euh vous avez pas laissé assez de fois des temps à deux je trouve aussi je trouvais qu'à chaque fois le troisième rentrait souvent trop vite et euh au tout début par exemple t'es rentré trop vite () justement () c'était hyper clair et t'es rentré et euh et là j'sais pas trop ça a commencé à et () machin il s'est passé vingt secondes je crois en fait t'as vraiment pas le temps

Dans cet extrait, les deux locuteurs (Com D et E) restés en public au cours de l'exercice, vont être les principaux responsables du retour, endossant ainsi le rôle du chef d'atelier. Ils vont, dans un premier temps, faire un retour critique sur l'incarnation de la colère au cours de la saynète : « alors je pense qu'il faut qu'on s'apprenne à faire des gens qui sont vénères et silencieux » (T.1). Cette remarque est appuyée par le comédien E qui souligne que cela est d'autant plus juste dans le contexte de la saynète en question : « et surtout dans une église » (T.2). On observe ici que la cheffe d'atelier n'intervient pas, elle ne gère pas la distribution de la parole qui passe de façon spontanée entre les différents membres. Ces remarques vont donner lieu à des échanges avec les comédiens ayant réalisé l'exercice (T.7). Au tour 11, le comédien D reprend la parole en coupant le comédien A pour prolonger sa remarque sur la question de la colère expliquant : « ça aurait donné plus de corps à vos personnages » (T.11). Dans le tour suivant, le comédien E va rebondir sur cette gestion des émotions faisant remarquer aux comédiens venant de passer : « vous avez jamais laissé de blanc et pourtant le contexte que vous avez mis en place il s'y prêtait d'autant plus » (T.12). La cheffe d'atelier intervient aussi à la fin de cette séquence, non pas pour rebondir sur qui a été dit précédemment mais pour émettre un autre commentaire évaluatif : « vous avez pas laissé assez de fois des temps à deux je trouve aussi je trouvais qu'à chaque fois le troisième rentrait souvent trop vite » (T.13). La cheffe d'atelier ne cherche pas à reprendre la main sur la distribution de la parole en cours mais s'engage au contraire dans une gestion collective et distribuée du retour.

Dans ces cas typiques impliquant une gestion collective du rôle de chef d'atelier, nous avons observé que la durée des phases de retour est généralement plus conséquente. Alors qu'un retour ne dépasse rarement plus de deux ou trois minutes dans le cadre d'ateliers hétéro-gérés, les retours observés dans le cadre d'ateliers auto-gérés s'étendent parfois sur plusieurs minutes, dépassant largement le temps de l'exercice. Par exemple, la séquence de retour que l'on vient d'analyser a duré en réalité plus de huit minutes, les participants enchaînant les prises de parole et les commentaires. Dans le cadre d'ateliers auto-gérés, la gestion collective du rôle de chef d'atelier dans ses fonctions d'évaluation et de commentaire donne ainsi généralement lieu à des retours plus longs, chaque membre étant légitime pour prendre la parole. Ce phénomène a cependant été moins observé dans les ateliers auto-gérés de la troupe professionnelle où les retours ont toujours gardé une certaine concision par rapport à ceux observés dans les deux autres contextes.

L'observation des données a également permis de montrer que la distribution du rôle de chef d'atelier n'est pas la même en fonction des membres. Logiquement, ce sont souvent les membres les plus expérimentés qui vont être amenés à animer la phase de retour. Ce phénomène a été particulièrement observé dans le cadre des ateliers étudiants où, comme nous l'avons décrit précédemment, les chefs d'atelier ont souvent peu d'expérience. Dans l'extrait suivant, filmé dans le cadre d'un atelier auto-géré de la troupe des *Mandiboul's*, il est intéressant d'observer comment la cheffe d'atelier va se désengager et faire appel à un membre de l'atelier plus expérimenté (Com F). En amont de cette séquence, au cours de l'exercice, les comédiens ont effectué de façon spontanée des changements de scène en passant d'un espace dramatique à un autre. Ils ont donc réalisé plusieurs transitions qui vont devenir l'objet du retour ci-dessous.

Séquence - Retour explication du « plateau » dans le cadre d'un atelier auto-géré

1. Com E	[c'est un bel exemple de balance je trouve on en parlait la semaine dernière justement=
CA :	[ouais alors c'est ce qu'on appelle un plateau euh
2. CA :	=ouais est-ce que euh est-ce que il y en a qui savent pas ce que c'est que les plateaux/ (<i>tournant son regard vers les membres restés en public</i>)
3. TM :	(<i>plusieurs personnes présentes lèvent le bras</i>)
4. CA :	humm alors euh (.) comment expliquer un plateau (.) Julie tu ne sais pas ce que c'est (<i>regardant Com F en souriant</i>)
5. Com F :	ah euh mais peut être théo non/ ah non théo il est pas là
6. Com I :	(non mais c'est peut être à gabrielle de-[)
7. CA :	[non non vas-y vas-y vas-y (<i>regardant Com F</i>)[
Com F :	[euh tu veux
CA :	que je-vas-y julie vas-y (<i>en rigolant</i>)

La cheffe d'atelier ainsi qu'un des comédiens restés en public, font remarquer l'utilisation pertinente de ce procédé scénique et narratif (T.1). Cependant, certains membres de la troupe, sur demande de la cheffe d'atelier (T.2), soulignent le fait qu'ils ne connaissent ni le terme, ni le procédé scénique en tant que tel (T.3). Cette configuration entraîne nécessairement une explication du terme et du procédé sous-jacent. Cependant, la cheffe d'atelier demande à la comédienne F, une des membres expérimentés de la troupe, de s'en charger (T.4). Cette requête crée un certain trouble parmi les autres membres de l'atelier. Le comédien I, qui est aussi un membre expérimenté, tente d'intervenir pour montrer justement qu'il revient normalement à la cheffe d'atelier de donner ce type d'explication : « non mais c'est peut être à gabrielle de- » (T.6). Devant l'insistance de la cheffe d'atelier (T.7), c'est finalement la comédienne F

qui va se lancer dans l'explication du terme de plateau (T.8).

Cette gestion collective de l'activité s'appuyant sur la participation importante des membres les plus expérimentés, est aussi observable lorsque le retour est immédiatement ouvert⁷³⁷ par le chef d'atelier à l'ensemble des participants. Par exemple, dans la séquence suivante qui se déroule au sein d'un atelier auto-géré des *Mandiboul's*, le chef d'atelier va ouvrir le retour en invitant les participants à exposer leurs points de vue sur l'improvisation venant d'avoir lieu.

Séquence – Retour en atelier auto-géré

1. CA :	okay super euh est-ce que vous avez des retours/ [ouais victor vas-y [(Com A lève le bras)
2. Com A :	ouais euh en gros faites attention quand on vous donne quelque chose en impro que ça soit un objet ou un élément en gros euh de bien:: si vous le posez vous le posez si vous le posez pas vous le posez pas mais de bien faire attention et c'est <u>hyper</u> dur moi je sais que j'ai toujours galéré même après quelques années à prendre un objet et à la garder en tête mais c'est vraiment un truc important parce que sinon le public il s'en rend un peu compte et du coup ça fait bizarre [et on a tendance à
Com B :	[(lève la main) l'oublier (<i>regarde com B</i>) ah euh [oui pardon
3. Com B :	[ouais euh c'était plus ou moins la même chose qui m'a frappé surtout sur l'impro de maylis et je sais plus qui (<i>regarde maylis</i>) il t'a offert un <u>putain</u> de sapin genre le truc prend de la place et t'as marché genre comme ça (<i>en imitant la marche dans l'espace scénique</i>) dans le sapin
4. Com B :	et tu vois le sapin il est là et nous on le voit et toi tu marches dedans et du coup il y a plus de sapin mais genre que ça soit toi ou quelqu'un d'autre que toi chaton ça peut être n'importe qui mais vraiment quand on pose un décor
5. Com C :	non mais vraiment j'ai fait gaffe elle a fait le tour en plus
6. Com D :	ouais ouais ()
7. Com B :	bon ben d'accord [(.) non mais que ça soit un sapin ou n'importe quoi d'autre
TM :	[(rires) quand on on pose un truc par exemple t'as une table entre vous deux tu dois pas marcher genre ouais salut [je sais pas si c'est très clair [(com E lève la main)
8. CA :	[julie/ (<i>pointant com E</i>)
9. Com E :	[ouais juste attention au dos public il y en avait pas mal sur les impros surtout que là c'est un peu dur parce que là on est en U mais n'oubliez pas vous n'arrivez pas avec un dos public même si [()
10. CA :	ouais c'est ma faute j'ai oublié de le préciser mais tu fais bien de le dire c'est pour ça que j'ai euh il

⁷³⁷ Voir chapitre 4 pour une analyse spécifique du retour.

est où nathan/ c'est pour ça que j'ai pris nathan en gros j'ai fait non mais toi là voilà (.) quelqu'un a d'autres remarques/ (3.0)

11. CA : ce qu'ont dit victor et alice c'est euh assez cool c'est ce qu'on appelle le décorum c'est faire que ben si (*se lève et se place au centre*) là il y a une porte (*imite une porte qui grince*) ben si il y a quelqu'un qui rentre sur scène et qui fait (*début MS*) ah salut Patrick (*en marchant à travers la porte imaginaire*) (*fin MS*) et ben là il a cassé la porte la porte elle est cassée et certains arbitres peuvent siffler ça en refus de jeu ben là (*pointant l'emplacement de la porte*) si il y a une porte c'est qu'il y a une pièce et si il y a une pièce c'est peut être qu'il y a une chose de particulier donc euh voilà

Dans cette séquence, le chef d'atelier donne immédiatement la parole à l'ensemble des membres de l'atelier : « est-ce que vous avez des retours/ » (T.1). S'il conserve dans cette séquence une certaine mainmise sur la distribution de la parole (T.1 / T.8), ce sont les membres expérimentés (Com A, B et C) restés en public qui vont s'auto-sélectionner pour émettre des retours. Dans un premier temps, le comédien A, sur invitation de la cheffe d'atelier, émet un retour critique en recommandant aux participants de bien faire attention à l'utilisation des objets à l'imaginaire : « en gros faites attention quand on vous donne quelque chose en impro que ça soit un objet ou un élément en gros euh de bien si vous le posez vous le posez si vous le posez pas vous le posez pas » (T.2). Cette remarque est prolongée par la comédienne B qui revient sur un moment précis de l'improvisation (T.2) où ce principe n'a pas été bien respecté, une comédienne ayant foncé dans un sapin posé préalablement à l'imaginaire par une autre. La comédienne C, quant à elle, va insister sur le fait que régulièrement les comédiens sur scène se sont retrouvés dos au public : « juste attention au dos public il y en avait pas mal sur les impros » (T.9). On observe dans cet exemple la façon dont le rôle d'expert, habituellement cantonné au chef d'atelier ou au formateur, peut être distribué entre les membres de la troupe restés en position public au cours de l'improvisation. Dans cette séquence, le chef d'atelier conserve cependant son statut, d'une part en assurant la distribution de la parole entre les membres et d'autre part en attestant et en approfondissant les différentes remarques effectuées par les participants. Au tour 11, il revient notamment sur le commentaire des comédiens A et B en conceptualisant la notion sous-jacente : « ce qu'ont dit victor et alice c'est euh assez cool c'est ce qu'on appelle le décorum » (T.11) qu'il va, par la suite, définir et expliciter de manière démonstrative.

3. Déroulement typique d'un atelier d'improvisation théâtrale

Comme nous l'avons déjà précisé, un atelier d'improvisation dure généralement entre deux et trois heures. Qu'il soit auto-géré ou hétéro-géré, il est préférentiellement structuré en trois phases :

échauffement / exercices / jeu libre. Une formatrice interrogée précisait en ce sens : « *je redécoupe toujours mes ateliers de la même manière : une chauffe pour permettre de rentrer dedans, de lâcher prise, de laisser tout à la porte de chez soi et puis petit à petit de commencer à se brancher sur, on commence à brancher notre cerveau sur la thématique ; les exercices pour aller en profondeur vraiment pour aller sur des choses moins fugaces ça reste pas anecdotique et que ça trouve sa place dans l'impro et voilà avec des mises en application différentes et puis ensuite de la pratique un peu plus libre je dirais en général* »⁷³⁸. Afin de poursuivre notre travail, nous souhaitons revenir sur les différentes phases du travail d'atelier. En reprenant étape par étape le déroulement typique d'un atelier, nous souhaitons ici apporter une vue émiqve de la gestion collective de cette activité.

a) La préparation d'un atelier

La première étape se situe en amont de l'atelier. Il s'agit de la préparation de la séance. Chargé d'organiser l'atelier, le chef d'atelier organise et planifie un déroulé global de la séance. Il sélectionne les exercices visant souvent à travailler une thématique particulière choisie directement par lui-même ou par l'ensemble du groupe (dans le cas d'une demande de travail spécifique). La thématique est censée donner une cohérence à l'ensemble de l'atelier comme nous l'indiquait l'un des comédiennes interrogées. Elle peut s'inclure dans un cycle de plusieurs séances ou ne faire l'objet que d'un atelier. Elle est souvent annoncée, soit en début de séance, soit après la phase d'échauffement, ce qui permet d'établir une orientation commune pour l'ensemble des participants. Cet axe de travail est ensuite décliné en différents exercices visant à travailler des compétences spécifiques. Axel Chevalier, chef d'atelier des *Mandiboul's* nous expliquait lors d'un entretien : « *On partait toujours d'un thème qu'on voulait explorer genre l'écoute, la spontanéité, le lâcher prise qui pouvait être source de progrès qu'on pouvait déclencher chez eux. On partait toujours d'un concept et ensuite on réfléchissait à des exos qui nous paraissaient bien autour.* »⁷³⁹. Le chef d'atelier est par ailleurs souvent muni d'un carnet dans lequel est notée la planification du déroulé global. Tout au long de l'atelier ces notes servent de points d'appui au formateur pour guider la temporalité et la structure de la séance.

Cependant, si cette structure est souvent fixée à l'avance, elle peut dans certains cas être amenée à évoluer selon les contingences de l'atelier. A ce propos, une des formatrices professionnelles interrogées évoquait comment, au fur et à mesure des années, elle se laissait de plus en plus de marge dans la gestion de ses ateliers : « *Après il peut m'arriver d'avoir un programme qui bouge, c'est quelque chose*

⁷³⁸ Entretien avec Aurelia Hascoat.

⁷³⁹ Entretien avec Axel Chevalier.

que je m'autorise davantage à faire aujourd'hui. Pour moi, s'il bouge c'est parce que pendant l'atelier je saisis un truc et je me dis " ah on pourrait aller là" et je vois qu'il y a du sens de le faire là maintenant. Et des fois ça m'arrive aussi, surtout quand je fais des stages, si tu veux faire huit exercices poussés c'est cool et bien moi je vais en écrire douze, et je me dis au fur et à mesure on verra. J'aime bien avoir sous la main des choses, je me dis aussi que pour moi, un atelier, c'est important d'être à l'écoute de ce qui est en train de se passer au moment où c'est en train de se passer en termes de contenu et en termes de public. Il n'y a rien de grave à ne pas suivre son programme, au contraire ça offre plus de possibilités. Au contraire, il y a davantage de sens si tu es improvisateur et que tu passes ton temps à dire aux gens de s'adapter et toi si tu ne t'adaptes pas, t'es en résistance et tu passes potentiellement à côté de choses et ce n'est pas parce que ça ne se passe pas comme tu avais prévu qu'il n'y a pas quelque chose de génial qui va se passer. »⁷⁴⁰ La structure de l'atelier n'est ainsi pas totalement dépendante de la planification établie en amont. Lors de son atelier, le chef d'atelier doit donc s'adapter et faire des choix en fonction des situations rencontrées. Par exemple, il peut décider sur le moment de prolonger un exercice aux dépens de l'exercice suivant afin d'approfondir, dans l'intérêt du groupe, certains enjeux soulevés par le cadre de jeu en question. On peut cependant faire l'hypothèse que cette habileté à s'adapter est une compétence spécifique qui s'acquiert aussi avec l'expérience.

La plupart des exercices déterminés par le chef d'atelier proviennent généralement de manuels, d'ouvrages de référence, d'exercices déjà expérimentés dans d'autres ateliers ou d'exercices inventés. Une des cheffes d'atelier de la troupe étudiante de Bordeaux nous confiait : « Nous, on faisait nos ateliers toujours tous les trois ensemble et on s'appuyait sur le manuel de Christophe Tournier. On s'est basé sur ce bouquin et sur le site québécois Drame Action. On se basait surtout là-dessus et il y a quelques exercices qu'on a essayé d'inventer un peu en faisant des variantes à notre sauce. Et puis il y avait des exercices qui venaient aussi d'autres troupes. »⁷⁴¹ Les exercices peuvent ainsi circuler d'une troupe à une autre grâce aux intervenants extérieurs et aux membres ayant des expériences avec d'autres collectifs. Les nombreux sites, manuels et ouvrages sont aussi des références précieuses. Il arrive souvent que ces ouvrages soient conservés au sein de la troupe. Par exemple, le *Manuel d'improvisation théâtrale* de Christophe Tournier évoqué dans le témoignage précédent, passe de main en main au sein des *Mandiboul's* depuis plus de dix ans.

⁷⁴⁰ Entretien avec Aurelia Hascoat.

⁷⁴¹ Entretien avec Gabrielle Bouin.

b) La phase d'échauffement

Arrivés sur le lieu de l'atelier, les participants commencent souvent par discuter entre eux. Ils bavardent, prennent des nouvelles des uns et des autres, sans discuter nécessairement de théâtre d'improvisation. Ce moment de flottement est aussi un temps dédié à une première mise en condition. Alors qu'ils bavardent, ils commencent à s'étirer et troquent leur jean pour des vêtements plus adaptés à l'activité à venir. Le ou la cheffe d'atelier débute ensuite officiellement la séance par une phase d'échauffement pouvant se décliner en plusieurs exercices. Cette phase, qui dure habituellement entre 10 et 20 minutes, a pour objectif d'activer les corps physiquement et psychologiquement afin de faire entrer progressivement les participants dans l'activité. Comme l'explique Michel Tournier dans son manuel pour l'improvisation théâtrale, l'échauffement est une « mise en condition pour l'expression de la spontanéité »⁷⁴² qui recouvre plusieurs fonctions : « échauffer le corps à la manière d'un sportif », « réveiller ses capacités verbales », « retrouver une sensibilité artistique », « titiller sa vivacité mentale », « ouvrir la porte à la spontanéité »⁷⁴³.

Séquence - Échauffement

(Les membres ont été préalablement invités à se mettre en cercle)

- | | |
|------------|--|
| 1. CA : | donc juste ça c'est pour se mettre en chauffe et tout ça et ensuite on passera direct dans le vif du sujet () on va travailler sur des impros où on est plus nombreux donc ça impliquera quand même du décor des choses comme ça euh mais voilà on va essayer de passer en revue des petits trucs dans ce sens là . |
| 2. CA : | bref donc le bunny bunny euh donc on va installer un rythme d'accord euh qu'est-ce que euh qui connaît cet exercice ici/ |
| 3. Com A : | () qui nous l'a fait faire la dernière fois le big buddy |
| 4. Com B : | <i>(s'adressant à la comédienne A)</i> non non c'est pas big buddy là |
| 5. Com C : | () |
| 6. CA : | bon on va reprendre donc on va installer le rythme d'accord le rythme pour l'instant c'est (.) hum <i>(claque ses cuisses)</i> bap <i>(claque dans les mains)</i> hum <i>(claque ses cuisses)</i> bap <i>(claque dans les mains)</i> hum <i>(claque ses cuisses)</i> bap <i>(claque dans les mains)</i> |
| 7. TM : | <i>(l'ensemble des participants reprend les mouvements et le rythme : hum (claque ses cuisses) bap (claque dans les mains) ; le rythme se poursuit sur l'ensemble de la séquence)</i> |
| 8. CA : | et jamais lâcher (1.0) d'accord et on continue tout le long sauf quand vous faites quelque chose d'autre mais le reste du groupe garde le rythme (.) le bunny bunny c'est quoi/ on essaye de garder le |

⁷⁴² C.Tournier, *Manuel d'improvisation théâtrale*, op. cit., p. 39.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 55.

rythme tout en m'écoutant c'est compliqué je sais () alors le bunny bunny c'est que je fais bunny bunny (*fais deux gestes avec ses mains*) deux fois comme ça vers moi et ensuite je fais bunny bunny (*refait le même geste*) vers quelqu'un d'autre je fais bunny bunny une fois vers moi une fois vers quelqu'un et quand c'est vers quelqu'un d'autre c'est lui qui reçoit le bunny bunny puis pareil vers elle (*refait le geste*) puis vers quelqu'un d'autre (*refait le geste*) d'accord ? Et en le faisant bunny bunny bunny okay je vais le lancer (*début l'exercice*) bunny bunny (*adressé à l'un des participants*)

9. TM : [(le bunny bunny passe de participant en participant)]

10. CA : [attention à bien recevoir et à bien renvoyer pour que ça soit bien clair]

Dans cette séquence, la formatrice responsable de l'atelier demande à l'ensemble des participants de se regrouper en cercle afin de lancer la séance. Elle introduit directement le thème, avant même le début de l'échauffement : « on va travailler sur des impros où on est plus nombreux donc ça impliquera quand même du décor des choses comme ça » (T.1) et lance ensuite un premier exercice de « chauffe », le *bunny bunny*. En tant qu'intervenante extérieure à la troupe, elle s'assure d'abord de savoir si les participants connaissent cet exercice (T.2). Cette requête d'information entraîne une certaine confusion, l'un des participants confondant le *bunny-bunny* et le *big buddy* (un autre type d'exercice). La cheffe reprend rapidement la parole afin d'énoncer les consignes et clarifier le cadre de l'exercice d'échauffement. Elle lance un rythme « « hum (*claque ses cuisses*) bap (*claque dans les mains*) » (T.6) et demande à l'ensemble des participants de le reprendre. Une fois assurée de la compréhension générale du rythme, la formatrice énonce véritablement les consignes tout en montrant l'exercice : « alors le bunny bunny c'est que je fais bunny bunny (*fais deux gestes avec les mains*) deux fois comme ça vers moi et ensuite je fais bunny bunny (*refait le même geste*) vers quelqu'un d'autre (...) et quand c'est vers quelqu'un d'autre c'est lui qui reçoit le bunny bunny puis pareil vers elle (*refait le geste*) puis vers quelqu'un d'autre (*refait le geste*) » (T.8). Elle s'assure de la bonne compréhension des consignes puis lance véritablement l'exercice à la fin de son tour de parole (T.8). Elle effectue le premier *bunny-bunny* qui va ensuite passer de participant en participant. Au cours de l'exercice, la formatrice va intervenir afin de donner des indications aux membres de l'atelier leur demandant de faire « attention à bien recevoir et à bien renvoyer pour que ça soit bien clair » (T.10). Une fois à l'aise avec l'exercice, les participants ont dû accélérer le rythme tout en conservant la clarté des gestes et de la parole. Cet exercice d'échauffement s'est ainsi prolongé sur plusieurs minutes.

Les exercices d'échauffement tel que le *bunny bunny*, ont pour objectif de mettre les participants dans une condition propice à la pratique de l'improvisation théâtrale. Il s'agit avant tout de les placer dans une dynamique collective impliquant une attention soutenue à soi et aux autres. En proposant un

échauffement, le chef d'atelier amène les improvisateurs à entrer progressivement dans le travail d'atelier en adoptant une disposition d'écoute et de lâcher-prise. La phase d'échauffement se présente ainsi comme un « *sas d'entrée* » permettant « *d'enlever les énergies négatives de la vie quotidienne* »⁷⁴⁴ et de se « *connecter aux autres et à soi* »⁷⁴⁵. Les exercices d'échauffement portent rarement sur le jeu scénique en tant que tel. Ils visent, au contraire, à regrouper les participants autour d'une dynamique collective. Contrairement aux exercices de seconde phase, les exercices d'échauffement font généralement l'objet d'un seul passage.

Séquence – Échauffement – atelier auto-géré de la Limone

- | | |
|-------------|--|
| 1. CA : | alors tout en haut c'est un exercice [très débile mais qui va faire beaucoup de bien au cerveau dans |
| Com B : | [il y a pas de jugement en fait |
| CA : | le sens où ça apprend à lâcher la tête c'est pour qu'on ne se juge pas qu'on juge pas ce qu'on dit et qu'on lâche qu'on soit vraiment en (.) voilà qu'on laisse notre cerveau s'exprimer et sans se juger (.) |
| 2. CA : | et donc pour cela nous sommes en cercle et euh c'est un peu comme le cercle des érudits, donc c'est-à-dire vous savez le cercle où euh je vais poser une question puis c'est un scientifique qui me répond et il connaît la réponse ça c'est le cercle des érudits |
| 3. Com C : | ah ouais |
| 4. CA : | ben là c'est un peu un cercle des érudits inversé enfin euh dans le sens où (<i>se déplace vers l'un des comédiens</i>) je vais poser une question à hugo qui est vraiment absolument absurde c'est la première chose qui me passe par la tête genre (.) genre je sais pas (.) babouï euh non (en rigolant) plutôt genre pourquoi le carrelage il fait des sous ? (<i>s'adressant à Hugo</i>) |
| 5. Com D : | ouais |
| 6. CA : | et tu dois me répondre et en fait tu réponds ce que tu veux |
| 7. Com C : | et on n'a pas besoin de [développer ça peut être une réponse |
| CA : | [non non non c'est une réponse voilà |
| 8. Com E : | et forcément la réponse est absurde et la réponse est très concrète= |
| 9. CA : | =et absurde |
| 10. Com E : | ah |
| 11. CA : | [tout est absurde |
| Com E : | [ah ok d'accord |
| 12. Com B : | et on est d'accord il faut éviter les « euh » des (.) [on y va direct quoi |
| CA : | [ouais |
| 13. CA : | on fait pas d'hésitation et on fait pas comme moi blablabla voilà |
| 14. Com B : | on dit des vraies questions et après euh |

⁷⁴⁴ Entretien avec Aurelia Hascoat.

⁷⁴⁵ *Ibid.*

- | | |
|----------|---|
| 15. CA : | ouais voilà parce qu'un moment je me suis dit est ce que ça va jusqu'au gromolo mais en fait non pas du tout je me suis trompée donc par exemple je vais vers toi (<i>se déplace vers le comédien D</i>) je te pose la question tu me réponds et ensuite c'est toi qui va poser la question à quelqu'un (<i>se repositionne dans le cercle</i>) |
| 16. CA : | okay c'est parti |

En amont de cette séquence extraite d'un atelier auto-géré de la troupe professionnelle de *la Limone*, plusieurs exercices d'échauffement ont déjà été réalisés – échauffement de la voix ; étirements ; jeu d'associations d'idées. L'une des comédiennes propose ici un nouvel exercice d'échauffement visant explicitement à laisser le « cerveau s'exprimer et sans se juger » (T.1). Elle donne ensuite les consignes en précisant qu'il s'agit d'un « cercle des érudits inversé », faisant ici référence à un autre exercice, « le cercle des érudits » réalisé dans le passé. L'exercice consiste à poser une question absurde à quelqu'un qui, en retour, doit répondre de façon tout aussi absurde. La consigne manquant de clarté dans un premier temps (T.8 et T.9) va donner lieu à des échanges d'ajustements entre les participants et la cheffe d'atelier afin de mieux saisir les attentes de l'échauffement (T.12). Afin de s'assurer de la bonne compréhension des consignes, la cheffe d'atelier montre l'exercice (T.15) avant de le lancer véritablement. Cet exercice vise ainsi explicitement à lâcher-prise. Il intervient comme un sas d'entrée visant à se mettre dans une disposition à improviser.

Comme on peut l'observer dans les deux séquences précédentes, les exercices de la phase d'échauffement requièrent généralement la participation de l'ensemble des participants. Afin d'engendrer une dynamique collective, la position en cercle est ainsi souvent privilégiée. Elle permet de faciliter la multi-participation et donne un cadre propice pour réaliser des exercices visant à se faire passer des actions comme dans le cas du *bunny-bunny*. La position en cercle favorise par ailleurs un lien visuel et corporel entre tous les participants, mettant en condition ces derniers dans un *faire-ensemble* impliquant un groupe soudé et attentionné. Il nous est d'ailleurs arrivé à de nombreuses reprises, alors que nous assistions explicitement aux ateliers en qualité de chercheur-observateur, d'être invité à prendre part aux échauffements. Cette anecdote souligne l'enjeu participatif de l'échauffement comme un moment où chacun doit prendre part à l'activité et s'inscrire dans une dynamique de groupe. Lors de cette phase, même s'il participe parfois aussi à l'échauffement, seul le formateur est amené à se mettre en position de spectateur⁷⁴⁶.

L'échauffement se définit ainsi dans un double mouvement, d'un côté préparer physiquement les corps des comédiens aux activités à venir (étirements, échauffements de la voix, etc.) ; et de l'autre mettre en

⁷⁴⁶ Excepté dans notre cas spécifique où nous venions en tant qu'observateur et non participant.

place une atmosphère collective de travail et de bienveillance adaptée à la pratique du théâtre d'improvisation. L'échauffement se constitue comme un espace-temps seuil, autrement dit comme un moment transitionnel, un passage vers l'activité visant à s'exercer à improviser. Par ailleurs, même s'ils le sont de manière moins systématique que dans les phases suivantes, les retours post-exercices sont aussi présents lors de la phase d'échauffement. En partageant une expérience vécue ou en développant des réflexions sur l'échauffement, les participants sont amenés à rentrer dans une logique d'expression et d'attention envers soi, les autres et la pratique. La séquence suivante intervient, par exemple, lors d'un atelier auto-géré de la troupe étudiante des *Mandiboul's*. Les participants ont été amenés à se mettre par deux et à réaliser une « bataille de compliments ». Cet exercice consiste à simuler une dispute en lançant à son partenaire non des insultes mais des compliments. La cheffe d'atelier clôture l'exercice d'échauffement, prend la parole et invite les participants à exprimer leur ressenti à l'ensemble du groupe.

Séquence – Retour après un exercice d'échauffement – atelier auto-géré des Mandiboul's

1. CA :	merci euh ça va/ vous entendez encore des trucs parce que ça gueulait un p'tit peu [euh alors
Com A :	[(lève la main)
	comment vous avez vécu/ (.) c't' exo°
2. CA :	vas-y Ana (<i>regarde Com A</i>)
3. Com A :	nous ça a pris une tournure très honnête j'pense qu'on s'est dit des choses qu'on pensait vraiment au début j'le prenais un peu à la rigolade genre en criant (<i>se tourne vers la com B à gauche</i>) enfin ce que je te disais c'était vrai mais (<i>se repositionne vers CA</i>) genre <u>t'es trop belle</u> et en fait à la fin on était vraiment en mode ouais mais c'est vraiment trop bien de s'être connu et tout
	[(.) (<i>rire</i>) et du coup ça a pris une tournure hyper euh enfin pas forcément ce que l'exercice voulait
Com B :	[(<i>en regardant Com A</i>) °ouais non c'est vrai°
	mais=
4. CA :	au fur et à mesure quoi
5. Com B :	ouais c'était super sincère ()
6. CA :	nathan/ (<i>regardant Com C</i>)
7. Com C :	moi ça m'a fait du bien parc'que j'ai imaginé quelqu'un que je voulais vraiment engueuler et euh juste avec les meilleurs compliments ça m'a fait trop du bien
8. CA :	c'est vrai/
9. Com C :	ouais c'était trop bien
10. CA :	qui d'autre/ [(<i>tournant son regard autour du cercle</i>)
Com D :	[(lève la main)
11. CA :	(<i>regarde com D</i>) vas-y=

12. Com D : moi je pense que c'est un exo hyper intéressant parce que plus tu vas dans le vrai et plus ça enfin plus tu te coupes grave et tu te fais grave mal mais tu sors des trucs incroyables euh en gros genre euh tu vois la différence quand c'est un compliment un peu pété en mode (*prend une voix différente*) ah la la t'es bien habillé aujourd'hui (*reprend une voix normale*) moi j'ai sorti ah la la t'es vêtements sont très adaptés à ta taille [(.) ce genre de truc et du coup ça c'est un peu un contre-exercice
- TM : [(rires)]
- mais quand tu fais des trucs que tu penses vraiment ça change de dimension et c'est trop bien
13. CA : something else/ [(.) oui/ (*en regardant Com E*)
- Com E : [(lève la main)]
16. Com E : moi j'étais content c'est la première fois qu'on reconnaît [mes abdos à leur juste valeur
- [(montrant son ventre)]
17. CA tu veux nous montrer ou bien (*en rigolant*)
18. Com E : [(lève légèrement son T-shirt)]
- TM : [(rires)]
19. CA : auré/ (*regardant Com F*)
20. Com F : j'aime bien cette idée que ce soit dit sous forme de dispute parce que euh c'est vraiment défoulant enfin c'est un défouloir quoi
21. CA : ouais j'trouve qu'on est moins pudique () en engueulant quelqu'un tu te sens moins pudique ça j'aime bien (.) autre chose/ [(.) oui/ (*regardant Com B*)
- Com B : [(lève la main)]
22. Com B : j'trouve que c'est hyper important de faire ce genre d'exercice parce qu'on a tendance à jamais se faire des compliments dans le quotidien peut-être qu'on pense beaucoup de bien de beaucoup de personnes dans cette pièce mais on leur dit pas spontanément et c'est bien de prendre le temps de le faire
23. Com I : n'oubliez pas de vous dire des compliments[dans la vie (*en souriant*)
- TM : [(rires)]
24. CA : un truc à rajouter ou pas/ (*regardant l'ensemble des participants*) il y a des gens qui ont pas trop aimé ou qui étaient pas hyper à l'aise ou quoi/
24. Com I : euh moi à la fin ça criait tellement que [()
- TM : [()]
25. CA : ok et bien merci beaucoup on peut s'applaudir
26. TM : (*applaudissements*)

Au cours de cet extrait, la cheffe d'atelier invite explicitement les participants à exprimer leurs ressentis. Tout au long de la séquence, elle gère les prises de parole de chacun en sélectionnant tour à tour les locuteurs s'étant manifestés généralement par un geste de la main (T.1 – T.10 – T.21). Une fois sélectionné, le participant s'engage dans des propos plus ou moins longs sur l'exercice. Il s'agit souvent

d'un ressenti personnel visant à communiquer un point pertinent ou étonnant remarqué durant l'exercice. Au tour 3, la comédienne A fait ainsi la remarque : « nous ça a pris une tournure très honnête j' pense qu'on s'est dit des choses qu'on pensait vraiment » (T.3) tandis qu'au tour 7 le comédien C partage la façon dont l'exercice lui a fait du bien, perspective qui résonnera ensuite avec le commentaire de la comédienne F au tour 20 décrivant l'exercice comme « un défouloir » (T.7). Cette séquence met aussi en lumière comment ce genre d'exercice d'échauffement vise à relâcher la pression et à produire une dynamique collective. La bonne humeur ambiante marquée par les rires nombreux est ici palpable. Par exemple, le comédien E n'hésite pas à prendre la parole pour faire une blague expliquant en rigolant que « c'est la première fois qu'on reconnaît mes abdos à leur juste (*montrant son ventre*) valeur » (T.16). Cette atmosphère légère et enjouée est aussi particulièrement marquée par le propos de la comédienne B qui n'hésite pas à confier au groupe : « peut-être qu'on pense beaucoup de bien de beaucoup de personnes dans cette pièce mais on leur dit pas spontanément et c'est bien de prendre le temps de le faire » (T. 22). La cheffe d'atelier ne se place pas ici dans un rapport évaluatif ou d'apprentissage vis-à-vis du théâtre d'improvisation. Ces échanges visent au contraire à mettre en place un cadre propice à la réalisation de l'atelier en créant une atmosphère conviviale. Les différents participants se placent ainsi dès l'échauffement dans un espace de partage et de bienveillance.

D'autre part, si l'échauffement est une phase dédiée à la fois au réveil des dispositions nécessaires pour improviser et à la mise en place d'une atmosphère collective propice à la pratique du théâtre d'improvisation, il représente aussi un moment dédié à l'apprentissage du théâtre d'improvisation en tant que tel. Selon les contingences de l'échauffement, certains retours post-exercice d'échauffement permettent, non seulement de mettre en place une atmosphère propice à la pratique du théâtre d'improvisation, mais aussi de publiciser des réflexions sur le fonctionnement de la pratique. Au cours de ces retours les participants vont ainsi entreprendre une démarche évaluative. Bien que rares au cours de la phase d'échauffement, ces retours méritent cependant d'être soulignés car ils montrent comment l'échauffement, selon les exercices et selon les contingences, revêt une dimension immédiatement pédagogique liée au travail d'apprentissage de la pratique. La séquence suivante, extraite d'un atelier auto-géré de la troupe professionnelle de *la Limone*, fait suite à un exercice d'échauffement où les participants étaient positionnés en cercle avec une personne au centre. Ils avaient pour consigne de s'échanger une petite balle sans la faire tomber, en gardant un certain rythme et en la repassant à chaque fois par la personne positionnée au centre du cercle. Une fois le rythme établi, toute personne positionnée sur le pourtour du cercle avait la possibilité de dire « go », l'obligeant à prendre la place de son partenaire au centre du cercle, d'attraper la balle puis de la relancer vers un autre membre tout en conservant le rythme établi. L'exercice s'est ainsi poursuivi sur plusieurs minutes, prenant un rythme de plus en plus soutenu une fois la mécanique saisie. Ce cadre de jeu avait principalement pour visée

pédagogique de placer les membres de l'atelier dans une disposition d'écoute et de concentration. A la fin de l'exercice, un problème est cependant survenu. L'un des comédiens placés dans le dos du comédien situé au centre du cercle lança un « go », amenant les deux comédiens à s'entrechoquer au cours du mouvement de bascule. Cet événement entraîna la clôture de l'exercice et l'ouverture d'une phase de retour.

Séquence – retour après un exercice d'échauffement – atelier auto-géré de la Limone

- | | |
|------------|--|
| 1. CA : | ok mais vous avez vu en fait c'est [(1.0) |
| Com B : | [tu veux prendre la place tu recules et puis du coup on se- |
| CA : | l'idée de l'exo c'est de trouver forcément ça nous fout en difficulté d'ailleurs (.) un élève beaucoup trop intelligent à nous nous a dit (<i>prend une voix différente</i>) « ben c'est plus dur si » avant même qu'on commence le jeu il a analysé bah il vaut mieux le faire quand on est en face et pas de dos je comprenais rien à ce qui m'disait mais effectivement (<i>regardant le Com B</i>) quand t'es de dos c'est plus dur en vrai l'idée c'est de pas calculer à l'avance les difficultés et de se dire à là c'est dur je vais pas y aller non non c'est j'y vais parc'que moi j'ai senti et je me fais confiance et tant pis si je me plante et par contre une fois que je suis sur le terrain ben apparemment là il y a un handicap (<i>pointant le sol</i>) ben thibault il va créer un truc et ça va être marrant et on va () l'accident de l'accident de l'accident = |
| 2. Com C : | =et (.) c'est aussi à celui qui est déjà au centre de se :: je dis ça mais une fois je le fais pas mais [de se mettre au service du truc[c'est à dire que si t'entends go (<i>se baisse</i>) tu te baisses [et tu tu () |
| CA : | [oui bien sûr |
| Com B : | [ouais ouais |
| 3. CA : | [et vous avez vu souvent c'est beaucoup plus simple de prendre la position là (<i>pointant ses pieds</i>) que d'entendre une fois qu'on est là-dessus (<i>pointant le centre</i>) très souvent on a beaucoup de mal à s'en aller du cercle (<i>se place au centre</i>) mais parc'que le temps que le cerveau à la fois on doit renvoyer la balle à la fois on doit entendre go à la fois on doit partir au bon moment ça fait beaucoup et c'est ce qui fait que des fois on ne sort pas des impros alors qu'il y a un appel ça fait à peu près une heure et demie qu'on doit se <u>barrer</u> et on a du mal à sortir pas parc'que on se trouve extraordinaire et qu'on reste sur le plateau mais parc'que (.) on entend pas en fait quand on est dans le jeu il faut qu'on est cette petite oreille là qui qui nous fasse entendre soit que quelqu'un rentre soit qu'il est temps de sortir (.) <u>okay/=</u> |
| 4. Com C : | =c'est euh c'est une très bonne métaphore de euh de tout dans l'ensemble parc'que même là vous voyez à plusieurs reprises il y a des gens qui ont dit go en même temps c'est aussi accepter de s'dire okay je laisse mon partenaire y aller moi je me mets en retrait ou inversement okay aller je prends le lead très clairement (<i>en s'avançant au centre</i>) je prends la balle et euh tant pis en fait il faut assumer les deux assumer de se dire okay je me recule ou j'y vais très clairement parc'que le problème si il y en a trois qui font (<i>déambule incertaine entre être au centre ou être sur le côté</i>) ah vas y euh je te fais la politesse ben la balle elle tombe (<i>geste de la main imitant la balle qui tombe</i>) |

La cheffe d'atelier ouvre le retour en pointant le problème apparu au cours de l'exercice : « quand t'es de dos c'est plus dur en vrai l'idée c'est de pas calculer à l'avance les difficultés » (T.1). Elle fait ensuite remarquer qu'il est plus difficile d'être au centre que d'être dans le cercle du fait d'une multiplicité des tâches : « à la fois on doit renvoyer la balle à la fois on doit entendre go à la fois on doit partir au bon moment ça fait beaucoup » (T.3). Cette difficulté soulevée amène séquentiellement la cheffe d'atelier à réaliser un parallèle avec l'activité d'improvisation : « c'est ce qui fait que des fois on ne sort pas des impros alors qu'il y a un appel ça fait à peu près une heure et demie qu'on doit se barrer et on a du mal à sortir » (T.3). L'exercice d'échauffement amène ainsi les participants à discuter de la pratique du théâtre d'improvisation. Ce rapport quasi métaphorique à l'improvisation théâtrale est ensuite confirmé par la comédienne C au tour 4, qui exprime que cet exercice est une très bonne métaphore de « tout » (T.4), détaillant ensuite que l'exercice demande d' « assumer de se dire okay je me recule ou j'y vais très clairement » (T.4) tout comme en improvisation théâtrale. Ces retours lors de la phase d'échauffement, bien que moins systématiques que dans les deux autres phases, amènent les participants à se placer dans une logique de travail, d'apprentissage, de réflexivité et donc d'attention à la pratique du théâtre d'improvisation. En d'autres termes, l'échauffement n'est pas seulement une pré-phase mais est également une phase de travail de la discipline.

c) La phase d'exercices

Après l'échauffement, l'atelier s'ouvre sur une nouvelle phase, celles des exercices d'une durée comprise entre 1h30 et 2 heures, qui est généralement la plus longue de l'atelier. Au cours de celle-ci, les participants sont amenés à prendre part à différents exercices dont le nombre varie selon le temps de la séance et le temps consacré à l'échauffement. Généralement, cette phase ne se compose que de deux ou trois exercices. Contrairement à l'échauffement collectif, les exercices de la seconde phase se réalisent par petits groupes qui, l'un après l'autre, exécutent l'exercice demandé, les autres membres se positionnant en spectateurs. Cette phase se caractérise donc par une écologie spatiale performative. On retrouve explicitement une dissociation de l'espace entre une scène et un public, les participants étant invités à se mettre en position public à la fin de l'échauffement. Pour lancer la phase d'exercices, le chef d'atelier se place souvent face aux participants et reprend généralement la thématique de l'atelier. Dans la séquence qui suit, l'intervenant invite les participants à s'asseoir en position de public et reprend en détail la thématique et l'objectif de travail de la séance (T.1 – T.4) qui avait été préalablement introduit en début d'atelier avant la phase d'échauffement.

Séquence – introduction de la phase d'exercice – partie 1 – atelier hétéro-géré des Mauvaises Graines

1. CA : *(regardant sa feuille)* je vous lis juste ce que j'ai écrit pour ce petit passage les premières secondes de l'impro sont capitales on oublie ces idées préconçues *(se détache de sa feuille)* donc on accepte vraiment quand on arrive au plateau d'avoir le vide et pas d'se dire pt'ain cette idée elle serait bien ou machin parce qu'au final se faire comprendre des autres c'est déjà un souci mais alors que les autres te comprennent c'est un autre souci et après il y a les spectateurs qui sont en face et là se disent ah putain qu'est-ce que c'est que cette information en plus donc voilà parfois avoir l'humilité de se dire cette idée là *(geste de jeter en arrière)* c'est super mais dans une autre impro et pt'être dans une autre vie avec d'autres gens et tout donc ça reste des super idées mais parfois de se dire jut' j'rentre et je *(claque des doigts)* et euh plutôt plutôt que de vouloir imposer mon idée je vais plutôt venir avec un moteur ou je vais plutôt venir avec une action et quelque chose qui va me charger moi (.) parce que en me chargeant moi je vais donner à manger non seulement aux spectateurs et au partenaire qui en face qui va pouvoir aussi rebondir sur ce que je fais et et et choisir ça plutôt que vraiment une sorte de page blanche où tu sens que le comédien il va se charger d'un truc parce que là pour le coup là il y a des trous de rythme *(geste de la main)* et là le plateau ça pardonne pas on voit tout qu'est-ce que qui se passe et quelqu'un de plein on le voit *(ouvre grand les bras)* et quelqu'un *(jouant la personne interloquée)* qui est un peu à côté en recherche un peu interdit ben ça se voit aussi (.)
2. CA : *(regarde de nouveau sa feuille)* donc du coup euh on oublie les idées préconçues et on observe le partenaire de l'autre équipe et plutôt que de se placer qu'en observateur il est très important de venir chargé d'un sentiment ou d'une action les deux c'est encore mieux (.) l'impro demande des sentiments très forts très marqués et plus plus vous vous abandonnez à ce sentiment à cette action plus vous donnerez à voir aux spectateurs et plus vous donnerez de quoi rebondir au partenaire ça c'est qu'on vient de dire *(se détache de sa feuille et regarde les participants)*
3. CA : et de cette banalité assumez même si vous êtes dans une toute autre création *(mime le fait de déplacer quelque chose)* où vous campez un tout autre truc que l'autre *(geste de pointage sur droite)* et bien si vous voyez putain moi je suis en train de couper un truc *(mime de couper quelque chose)* alors que lui il est en train de noter un machin *(mime de noter dans un carnet)* où il a l'air d'être dans hôpital et bien c'est pas grave du tout (.) essayez de voir jusqu'à quel point vous pouvez étirer cette action *(mime le fait d'étirer)* pour aller lui le déranger et que lui *(mime d'être bousculer)* on voit pt'être ce qui va se passer avec son petit calepin machin mais essayez de euh en fait voilà et pas se dire *(reprend la position du personnage en train de couper)* ah euh en fait mon action elle est pas bien parce qu'en fait d'ailleurs je le lâche ou j'en fait rien du tout j'pense qu'on trouvera plus de choses ensemble en assumant et en agrandissant au maximum ce qu'on a commencé à tripoter parce que ça sera beaucoup plus clair en face et beaucoup plus clair pour le partenaire de l'autre côté aussi
4. CA : *(regarde rapidement sa feuille)* malgré tout ce truc là ça demande de euh ouais bien sûr du coup se mettre dans une action un sentiment on s'dit vas-y j'suis bien sur moi et j'suis concentré oublions pas quand même qu'on part que de l'autre et et et et tout ce qui sort de nous-même on le tire aussi de l'autre donc bien sûr on se met dans une action bien sûr on se met dans un sentiment mais quand même on observe bien ce que fait l'autre pour éviter les doublons pour éviter les personnages qui se ressemblent voilà les personnages qui sont exactement les mêmes et ben voilà à la fin de cette

impro on se dit voilà super ces deux persos mais on aurait pu en supprimer un ça aurait été tout aussi bien et on se gardait justement de la réserve sur le banc pour d'autres idées (*claque les doigts*) pour d'autres choses qui peuvent varier (.) et ne pas essayer de se mettre la barre trop haut avec des idées abracadabrantesques alors qu'au final les idées les plus simples sont les plus payantes et ensuite c'est ce qui vous relie entre vous qui fera que vous ferez une impro qui sortira de l'ordinaire qui sera complètement ouf et c'est en ce sens-là où il faut faire confiance aussi à ce que vous faites toutes les semaines quoi donc voilà

Dans cette séquence, on observe que le chef d'atelier s'appuie sur une fiche écrite préalablement à la séance pour introduire « les débuts d'impro » comme thème général de la séance « (*regardant sa feuille*) je vous lis juste ce que j'ai écrit pour ce petit passage les premières secondes de l'impro sont capitales on oublie ces idées préconçues » (T.1). Cette thématique fait ensuite l'objet d'un long développement sur le comportement des improvisateurs en début de scène. Le chef d'atelier préconise que « plutôt que de vouloir imposer mon idée je vais plutôt venir avec un moteur ou je vais plutôt venir avec une action et quelque chose qui va me charger moi » (T.1). Il encourage ensuite les participants à monter sur scène en venant « chargé d'un sentiment ou d'une action les deux c'est encore mieux » (T.2) ajoutant que « plus vous vous abandonnez à ce sentiment à cette action plus vous donnerez à voir aux spectateurs et plus vous donnerez de quoi rebondir au partenaire » (T.2). L'intervenant illustre ensuite ses propos par un exemple concret de début de scène (T.3). Il va, par ce biais, insister sur le fait que si l'action ou le sentiment doivent être assumés (T.3), il ne faut pas oublier la relation au partenaire, « oublions pas quand même qu'on part que de l'autre et et et et tout ce qui sort de nous-même on le tire aussi de l'autre » (T.4). La thématique de la séance ainsi explicitée et illustrée dans une certaine mesure, le chef d'atelier va alors présenter le cadre de jeu du premier exercice.

Séquence - introduction de la phase d'exercice – partie 2

- | | |
|--------------|--|
| 5. CA : | donc par rapport à ça des p'tits exercices alors le premier exercice c'est l'exercice des phrases on va passer par duo de deux je vais donner au duo un sentiment fort à chacun vous allez tous avoir le même texte à dire le joueur A devra dire c'est bon tout est prêt (.) le joueur B lui répond ils arrivent (.) le joueur A lui répond ça va aller et B lui dit va ouvrir (.) donc le A dit c'est bon tout est prêt ça va aller B dit ils arrivent va ouvrir (.) okay/ |
| 6. CA : | je vais vous donner deux sentiments vous allez vous rencontrer au plateau (<i>pointe les extrémités du plateau</i>) vous allez jouer cette situation faut pas que ça dure trop trop longtemps mais enfin voilà on va arriver à des petites impros qui dureront entre une minute et une minute trente et ensuite je vais demander à ceux qui sont sur le banc de deviner les sentiments que je leur ai passés |
| 7. Com A : | okay ouais |
| 8. CA : | okay ça roule/ okay (.) deux premiers/ [qui [vous voulez° |
| Com A et C : | [(ils commencent à se lever pour se diriger vers le plateau |

mais Com A se rassoit)

9. Com B : [et on joue la suite et les gens rentrent effectivement
ou on joue la pré-rentree de euh=
10. CA : =non tu joues juste ce texte-là donc c'est vraiment euh euh si tu fais le joueur A c'est bon tout est
prêt [ton partenaire te dit ils arrivent ça va aller va ouvrir ça c'est les
Com A : [*(se relève et rejoint Com C au plateau)*
deux euh enfin [c'est les deux répliques que vous vous envoyez°
11. Com B : [et quand on a dit ces quatre-là la scène est terminée=
12. CA : =voilà la scène se termine=
13. Com B : =et on a des blancs entre les trucs=
14. CA : =bien entendu il [y a des blancs mais du coup à toi de les habiter à toi que° ça soit chargé
Com A : [*(dans le fond de la salle)* c'est bon ça va aller euh c'est bon tout est prêt
CA : *(se retourne vers Com C)* pardon/
15. Com A : c'est bon tout est prêt et ils arrivent ça va aller et qu'elle l'a- euh non
16. CA : alors euh tu fais joueur A (*pointe Com A*) tu fais joueur B (*pointe Com C*) okay (*s'approche de Com
A*) toi tu dis c'est bon tout est prêt (.) après (*se tourne vers com C*) c'est bon ils arrivent [(1.0)
Com C : [ils arrivent
CA : (*se tourne vers Com A*) toi tu vas dire ça va aller[(*se tourne vers Com C*) toi tu dis vas ouvrir
Com A : [okay
CA : (.) ça marche/
17. CA : (*dit discrètement à Com C le sentiment qu'il doit jouer*)
18. CA : (*dit discrètement à Com A le sentiment qu'elle doit jouer*)
19. CA : (*se positionne en public*)
20. Com C : (*commence une action dans le cadre de l'exercice*)
21. Com A : (*s'adressant à CA*) c'est bon c'est parti là/
22. CA : ouais c'est bon quand vous voulez

L'exercice consiste à exprimer des répliques données préalablement : « le joueur A doit dire c'est bon tout est prêt (.) le joueur B lui répond ils arrivent (.) le joueur A lui répond ça va aller et B lui dit va ouvrir (.) donc A dit c'est bon tout est prêt ça va aller B dit ils arrivent va ouvrir » (T.5). Les deux comédiens sur scène ont cependant pour consigne de jouer ces répliques en incarnant un sentiment précisé préalablement par le chef d'atelier. Séquentiellement, l'exercice vient mettre en place un cadre pour expérimenter et explorer le fait d'arriver sur scène chargé d'une émotion. La phase d'exercices est ainsi en cohérence avec le thème de la séance. Chaque exercice vient travailler une certaine dimension

technique liée la thématique globale. Dans cette séquence, afin d’insister sur l’expressivité des émotions, l’intervenant annonce d’emblée de jeu que les participants qui resteront sur le banc seront par la suite mis à contribution : « ensuite je vais demander à ceux qui sont sur le banc de deviner les sentiments que je leur ai passés » (T. 6). Une fois la consigne explicitée, le chef d'atelier demande à deux personnes de monter sur le plateau « okay ça roule/ okay (.) deux premiers/[qui [vous voulez° » (T. 8). Deux comédiens (Com A et Com C) s’auto-sélectionnent et se dirigent vers l'espace scénique. L’exercice ne démarre cependant pas immédiatement car le comédien B demande des précisions concernant le cadre de jeu (T.9-T.14). Cette intervention entraîne un certain moment de flottement concernant le lancement de l'exercice qui est notamment marqué par le fait que la comédienne C se lève (T.8) avant de rasseoir (T.8) puis de se relever (T.10) pour se diriger vers l'espace scénique. Une fois sur scène, la comédienne demande des dernières précisions au chef d'atelier concernant les consignes (T.15-16). Après avoir reprécisé les rôles A et B aux comédiens en scène, le chef d'atelier leur donne discrètement un sentiment à incarner puis se positionne en public avec les autres membres. Un léger flottement se produit (T.20), l'exercice n’ayant pas été ouvertement lancé alors que le comédien C se met déjà en action. La comédienne A demande donc l'aval du chef d'atelier (T.21). L'exercice démarre alors.

Comme on peut l'observer dans la séquence précédente, chaque exercice implique une phase de consignes visant à donner le cadre de l'exercice et parfois les attentes techniques sous-jacentes. Cette phase de pré-exercice requiert souvent des ajustements entre le chef d'atelier et les élèves afin de s’accommoder sur les modalités du cadre de jeu à venir. Une fois les consignes comprises par l'ensemble des membres et l'auto-sélection des participants, le chef d'atelier lance généralement le début d'exercice par un marqueur vocal (T.22). Un passage dure généralement entre 2 et 5 min. Pour certains objectifs (par exemple des improvisations longues), cette durée peut cependant être amenée à être élargie. Durant ce temps de pratique, les improvisateurs sur scène tentent de réaliser au mieux l'exercice. Après avoir signalé verbalement la fin de l’exercice, le chef d'atelier prend la parole et engage un retour sur ce qui vient de se produire. La séquence suivante intervient à la suite de l'exercice des répliques explicitées dans la séquence précédente.

Séquence – Retour après un exercice

1. CA :	<i>okay (se lève et prend une position frontale) ça marche ok (.) (s'adressant aux membres restés en public) vos impressions sur euh les sentiments/</i>
2. Com D :	<i>euhh (pointant Com A) joie</i>
3. CA :	<i>ouais (pointant Com A)</i>
4. Com D :	<i>et euhh=</i>

5. Com B : =agacement=
6. Com D : =ouais agacement
7. CA : ouais okay très bien très bon aussi
8. CA : (*se retourne vers Com C et Com A*) euh ouais pour le texte (.) c'est bon tout est prêt (.) ils arrivent ça va aller et euh (.) va ouvrir (.) okay très très bien très bien on peut peut-être mettre encore plus de temps à vous découvrir dans les mots euh à voir vraiment qu'est-ce qui se passe (.) il y avait quelque chose qui commençait à se passer là (*geste de pontage vers le centre de la scène*) peut-être (*regarde Com A*) qu'on aurait pu s'en servir aussi tu vois et puis toi j'sais pas peut être que (*geste de retirer quelque chose*) enfin tu vois on essaye d'étirer ses trucs-là (*geste d'étirer*) de manière à ce que ça soit vraiment à ce que ça donne vraiment à manger et en face et pour vous (.) (*se retourne vers le public*) ça marche/
9. CA : [(*s'avance vers Com E arrivé en retard pour lui réexpliquer les consignes*)
Com F, I : [(*Com F et I s'avancent vers la scène*)
10. CA : (*il donne à Com F et Com I un sentiment à jouer puis se repositionne en public*)
11. CA : okay c'est parti/

La clôture de l'exercice est ici marquée, non seulement par un marqueur verbal - « okay » - mais aussi par un déplacement dans l'espace du chef d'atelier (T.1) qui se lève et se place en face du public. En occupant ainsi l'espace scénique, l'intervenant se place dans une position facilitant l'attention de l'ensemble des participants. Ce type de déplacement et de positionnement extrêmement courant facilite l'intervention du chef d'atelier mais il n'est cependant pas systématique. Le chef d'atelier reste régulièrement en position de spectateur, la prise de parole servant seulement à marquer et à mener la phase de retour. Comme on l'observe dans cette séquence, cette phase post-exercice a pour fonction d'échanger sur le passage venant d'avoir lieu. Le formateur ouvre le retour en invitant les membres restés en public à trouver les sentiments joués par les deux comédiens (T.1 à T.7). Bien que le défi relatif aux sentiments semble avoir été réussi (le public ayant réussi à trouver les sentiments suggérés par le chef d'atelier aux comédiens), le chef d'atelier fait néanmoins un retour critique et pédagogique. Il s'adresse directement aux comédiens concernés (T.8) pour leur expliquer qu'ils auraient pu prendre plus leur temps et « étirer » ce qu'ils étaient en train de faire « de manière à ce que ça soit vraiment à ce que ça donne vraiment à manger et en face et pour vous » (T.8). Si la remarque est adressée directement aux comédiens venant de monter sur scène, l'ensemble des participants est en réalité ratifié. L'intervenant se tourne ici vers le public afin de confirmer la prise d'information par les autres membres (T.8), le commentaire devant servir pour le prochain passage. Aucune remarque n'étant émise par les différents participants, la phase de retour se clôt et le chef d'atelier lance un nouveau passage (T.10-T.11) impliquant d'autres comédiens.

Comme nous l'avons observé dans ces séquences, un exercice se construit préférentiellement en trois temps : une phase de consigne, une phase de pratique et une phase de retour. Si la phase de retour est quasi-systématique, elle peut cependant être, dans certains cas, plus expéditive voire inexistante. La prise de parole du chef d'atelier ne sert alors qu'à clôturer le passage et à en relancer un autre. Contrairement aux échauffements, un exercice donne lieu à deux ou trois passages joués par des participants différents de façon à ce que chacun des membres puisse pratiquer de façon équitable. Après ces différents passages, le chef d'atelier clôture l'exercice et en relance un nouveau. Liés thématiquement, les exercices permettent aux participants d'explorer le thème général de la séance sous différentes facettes. La séquence suivante intervient au sein du même atelier et fait suite à l'exercice présenté précédemment.

Séquence – Relance d'un nouvel exercice

1. CA :	okay super en tout cas bravo (.)
2. CA :	euuh (<i>en regardant sa feuille</i>) alors un deuxième exercice (.) on va faire l'exercice de la valise est-ce que vous connaissez cet exercice/
3. Com E :	non
4. CA :	[okay (.) on passe par trois joueurs trois joueurs sont dans une pièce ils se
Com F :	[ça me dit quelque chose°
CA :	connaissent (.) ils vont ouvrir une valise et euh on va voir ce que ça leur fait et euh
5. CA :	(<i>se détache de sa feuille</i>) en fait c'est un exercice d'écoute trois joueurs sont dans une salle ils ne savent ce que c'est mais les trois se connaissent et à l'ouverture de la valise il faut avoir assez d'écoute sur les émotions pour que euh voilà à l'ouverture chacun en gros en prenne pour sa tronche en fonction de ce qui s'est dit avant vous voyez un peu [l'exercice ou pas/
6. Com E :	[les gens parlent avant d'ouvrir la valise=
7. CA :	=bien sûr voilà il se passe début d'impro une situation il y a une valise posée peu importe ce que vous vous dites vous construisez avant pour au moment d'ouvrir il y est vraiment cette espèce de truc (<i>claque des doigts</i>) lui il s'en prend dans la tronche (<i>geste de pointage</i>) lui il est content (<i>geste de pointage</i>) lui il est machin (<i>geste de pointage</i>) [vous voyez un [p'tit peu/
Com E :	[ah ouais
8. Com A :	[()
Com C :	[() la valise valide ce qui s'est dit
9. CA :	ouais voilà parce qu'on ouvre la valise=
10. Com A :	=()
11. CA :	ouais voilà mais c'est plus de la construction et de l'écoute entre vous avant et ensuite faire passer l'émotion (<i>claque des doigts</i>) une fois que voilà
12. Com B :	et tu nous imposes pas une émotion là du coup

13. CA :	non c'est complètement libre là c'est comme vous voulez là c'est comme vous voulez
12. Com C :	quand on ouvre la valise on parle pas/
13. CA :	vous pouvez parler avant vous parlez pendant vraiment euh c'est une impro parlée
14. Com E :	et est-ce qu'on a le droit de parler de la provenance de la valise[et ()
15. CA :	[alors ça vous vous racontez vraiment ce que vous voulez la situation en elle-même elle est complètement libre [carte blanche
16. Com E :	[mais euh (.) on sait pas c'qui a dedans par contre/
17. CA :	ben euh vous savez c'qui a dedans ouais voilà (.) voilà okay/
18. Com C :	après ça va dépendre de comment on le définit
19. CA :	mais bien sûr ça ensuite vous le baptisez ou alors on est chez papi où alors on est alors justement c'est la mallette du patron ou alors (.) bon voilà et vous trouverez dedans ce que vous trouverez dedans ça marche/ (.)
20. CA :	okay trois joueurs s'il vous plaît
21. Com B, Com C et Com E :	[(se lèvent et se dirigent vers l'espace scénique)
CA :	[(se positionne en public)
22. CA	okay c'est parti/

Dans cette séquence, le chef d'atelier clôt l'exercice des répliques (T.1) et en relance un nouveau « l'exercice de la valise » (T.2). Il énonce, dans un premier temps, les consignes et les objectifs de l'exercice : « c'est un exercice d'écoute trois joueurs sont dans une salle ils ne savent pas ce que c'est mais les trois se connaissent et à l'ouverture de la valise il faut avoir assez d'écoute sur les émotions pour que euh voilà à l'ouverture chacun en gros en prenne pour sa tronche en fonction de ce qui s'est dit » (T.5). Comme dans la plupart des séquences de consigne observées jusqu'à présent, la consigne est suivie d'un moment d'échanges ayant pour objectif de s'ajuster mutuellement sur le cadre de l'exercice. Ces ajustements vont permettre de mettre l'accent sur l'importance du début de l'improvisation avant l'ouverture de la valise : « c'est plus de la construction et de l'écoute entre vous avant et ensuite faire passer l'émotion (*claque des doigts*) » (T.11). L'exercice se place dans la continuité du thème général de la séance, à savoir « les débuts d'impro » en donnant un cadre visant à effectuer des débuts de scènes « chargés ». En effet, dans cet exercice, l'ouverture de la valise doit être un catalyseur de ce qui s'est produit en début de scène. Autrement dit, si le début d'improvisation est suffisamment bien construit et chargé, les réactions au moment de l'ouverture de la valise imaginaire en seront d'autant plus intéressantes pour les joueurs et le public. Cette perspective sera notamment renforcée lors de la phase de retour (transcrit ci-dessous) à la suite du second passage de cet exercice.

Dans la séquence suivante, la « construction qui était un p'tit peu bancale sur le début » (T.3) est pointée par le chef d'atelier comme l'origine de l'incompréhension ayant suivi l'ouverture de la valise : « on a appris très très tard qui vous étiez les uns pour les autres () et du coup on aurait peut-être pu plus comprendre à qui appartenait la valise quels étaient un peu ses penchants » (T.1).

Séquence – Retour après exercice

1. CA :	au début que euh on a appris très très tard qui vous étiez les uns pour les autres () et du coup on aurait peut-être pu plus comprendre à qui appartenait la valise quels étaient un peu ses penchants qu'est-ce qui (<i>claque des doigts</i>) enfin machin ^o pour avoir du coup une petite idée même pour vous (<i>pointant les trois joueurs</i>) de votre côté qui construisiez qu'est-ce qui pouvait y avoir vraiment à l'intérieur (<i>pointant le sol</i>) comment elle était c'était quoi son caractère est-ce que euh c'est machin c'est machin
2. CA :	du coup vous si vous étiez des cousins on aurait peut-être pu aller plus vers un univers de famille qui nous permettait d'imaginer quelque chose et tout d'un coup ça s'ouvre et c'est () et voilà
3. CA :	parce que euh avec cette construction qui était un p'tit peu bancale sur le début ça nous a pas mis au même endroit pour vous tous et donc vous avez pas été euh (.) enfin voilà on vous a pas senti cueillis par une émotion différente et je pense que ça c'est vraiment dû à la construction antérieure à l'ouverture de la valise

La sélection des participants lors d'un exercice rentre souvent dans une logique d'auto-sélection. Généralement, le chef d'atelier précise le nombre de personnes devant aller sur scène pour réaliser l'exercice et les participants choisissent librement d'y participer ou non. L'auto-sélection entraîne parfois des moments de confusion qui sont cependant toujours réglés très rapidement – l'un ou l'autre laissant sa place à son partenaire. Séquentiellement, la sélection des participants se fait préférentiellement en aval de la phase des consignes, une fois le cadre de jeu énoncé et les ajustements de compréhension établis. L'observation des différentes séquences montre cependant certains cas où la sélection intervient avant la phase de consignes à proprement parler. Les participants qui montent sur scène pour le premier passage ne savent pas alors quelle sera la forme de l'exercice. Dans l'extrait suivant, les quatre participants sont déjà sur scène au moment de l'annonce de la consigne. Ils ont été invités préalablement à se positionner en carré par la comédienne A à l'initiative de l'exercice.

Séquence – Phase de consigne avec la sélection des participants en amont

1. Com A :	alors (<i>geste de pointage vers Com B</i>) Charles tu es A (<i>geste de pointage vers Com C</i>) tu es B (<i>geste de pointage vers Com D</i>) Lisa tu es C et (<i>geste de pointage vers Com E</i>) Axel tu es D (.)
2. Com A :	donc ce qu'on va faire c'est que vous deux (<i>pointant Com B et C</i>) vous allez commencer une impro (<i>se retourne vers CA</i>) alors je sais pas si je le fais exactement comme ça ou ()

3. CA : je je pour moi c'est bon
4. Com A : (*se retourne vers com B et C*) donc vous commencez un début d'impro tous les deux je frappe dans les mains (*frappe dans ses mains*) à ce moment-là lisa tu prends la place d'axel charles se décale clémence prend la place d'axel charles se décale en gros vous faites tourner (*geste des mains*) le carré (.) faites tourner le carré du coup (*claque ses mains*)
5. ComB,C,D, E: (*Com B, C, D, E font tourner le carré*)
6. Com A : et à ce moment charles (*pointant com B*) tu es un autre perso tu as une nouvelle impro avec lisa (*pointant com C*) vous commencez une impro et quand je décide je frappe dans les mains (*frappe dans les mains*) (*geste de tourner*)
7. ComB,C, D, E: (*Com B, C, D, E font tourner le carré*)
8. Com A : et ainsi de suite (*frappe dans les mains*)
9. Com B,C,D,E : (*Com B, C, D, E font tourner le carré*)
10. CA : Ainsi de suite bon du coup vous vous trouvez dans la position initiale et là vous continuez l'impro que vous aviez débutée (*pointant com B et C revenus à la même position*)

Dans cette séquence, il est intéressant d'observer la façon dont les comédiens et comédiennes en scène vont servir de point d'appui pour montrer, illustrer et expliquer les consignes de l'exercice du *carré hollandais*. La comédienne en charge des consignes s'adresse directement aux participants et leur demande explicitement de suivre ses instructions « (*se retourne vers com B et C*) donc vous commencez un début d'impro tous les deux je frappe dans les mains (*frappe dans les mains*) à ce moment-là Lisa tu prends la place d'Axel Charles se décale Clémence prend la place d'Axel Charles se décale en gros vous faites tourner (*geste des mains*) le carré (.) faites tourner le carré du coup (*claque ses mains*) » (T.4). Les participants suivent avec attention les instructions et exécutent les consignes (T.5). Cette logique explicative sera poursuivie sur plusieurs tours (T.6-T.10). La sélection des participants en amont des consignes a donc un usage pratique qui facilite la mise en place du cadre de jeu. Les futurs participants deviennent eux-mêmes les supports permettant de montrer, d'expliquer et d'illustrer les consignes. Par ailleurs, le fait d'être sélectionnés en amont de l'exercice, demande aux volontaires une prise de risque, dans la mesure où ils ne savent pas ce qui va leur être demandé.

d) La phase de jeu libre

Un atelier se termine généralement par une phase de jeu libre. Habituellement prévue dans le déroulé typique d'un atelier, cette phase n'est cependant pas systématique, le temps des exercices pouvant parfois se prolonger jusqu'à la fin de la séance. Cette phase vise à mettre les participants en situation de spectacle. Les improvisateurs sont invités à jouer différents types de format : match d'improvisation ;

formats longs, etc. « *comme s'ils étaient sur scène* »⁷⁴⁷. Lors de la phase de jeu libre, les thématiques travaillées ne sont cependant pas laissées de côté, les participants étant au contraire invités à réinvestir les apprentissages de la séance.

Séquence – introduction phase de jeu libre – atelier hétéro-géré des Mauvaises Graines

1. CA :	euh:: ouais on va se faire des petites impros on va faire de l'impro directe (.) on se fait deux équipes
2. Com A :	on se met en mode match/
3. CA :	ouais ouais ouais carrément
4. TM :	<i>(se lèvent et se placent en deux équipes de chaque côté de l'espace scénique)</i>
5. CA :	() pensez-y pendant cette séance en règle générale essayez de retarder au maximum euh retardez au maximum le mot en fait et cherchez vous dans le corps voyez ce que le partenaire vous donne comme information dans le corps avant de sauter tout de suite sur les mots voilà prenez conscience que nous on vous découvre c'est une nouvelle impro donc en fonction de ce que vous campez si vous emmenez un personnage si vous emmenez une sensation si vous emmenez un sentiment si vous emmenez une action voyez euh prenez le temps de connecter ensemble ne vous jetez pas tout de suite sur le mot parce que le mot c'est aussi une petite (buttoir) pour dire okay j'ai dit quelque chose hop maintenant j'attends de savoir ce qu'on va me ramener (.) voilà donc essayez de bien vous chercher par le corps et euh:: voilà pensez bien à bien charger un sentiment et si il a pas d'idée il a pas d'idée mais au moins vous proposez quelque chose de fort dans le corps (.) okay/

Dans cette séquence, le chef d'atelier introduit la phase de jeu libre : « on va se faire des petites impros on va faire de l'impro directe » (T.1). Il demande aux participants de se placer en deux groupes afin de recréer un format de match d'improvisation théâtrale. Les membres de l'atelier étant habitués à ce format de spectacle, le chef d'atelier n'est pas obligé de l'explicitier. Cependant, avant de lancer le jeu, le formateur revient sur les compétences travaillées au cours de la séance en insistant de nouveau sur l'importance des débuts d'improvisation : « retardez au maximum le mot en fait et cherchez-vous dans le corps voyez ce que le partenaire vous donne comme information dans le corps avant de sauter tout de suite sur les mots » (T.5). Cette mise en garde résonne avec la thématique générale de l'atelier et fait office de consignes pour la phase jeu libre : « essayez de bien vous chercher par le corps et euh:: voilà pensez bien à bien charger un sentiment » (T.5). Les exercices réalisés précédemment doivent donc servir aux participants qui ont dès lors pour consigne de se focaliser particulièrement sur ce qui a été travaillé dans la seconde phase de l'atelier. La dernière phase représente ainsi un moment privilégié pour explorer les compétences abordées dans un cadre de spectacle. Si elle est souvent qualifiée de « libre », elle est en réalité généralement orientée plus précisément selon le travail réalisé en amont.

⁷⁴⁷ Entretien avec Aurélia Hascoat.

1. CA :	donc l'idée ça va être de faire une impro à six type comparé ou cabaret comme vous voulez sauf que tout le monde va tenir un rôle et on va essayer de garder ce truc-là hum:: il y a un leader parmi vous c'est lui qui coache c'est lui qui explique ce qu'on fait sur le thème d'accord et ensuite c'est lui qui lead et les autres sont à son service ils ont un personnage aussi mais on est ensemble à six et on avance à six ensemble
2. CA :	par exemple on est six () on est six pères Noël en mission on est euh une famille par exemple euh le soir de Noël etcetera mais on a un leader
3. Com A :	et forcément c'est un groupe/
4. CA :	c'est un groupe ouais (.)
5. Com B :	et on doit arriver à six sur scène/
6. CA :	ouais dès le début à six sur scène et ce que je fais c'est que c'est le leader qui va qui fait avancer l'écriture

Dans cet extrait, la cheffe d'atelier introduit la phase de jeu libre en proposant de réaliser des improvisations de type « comparé ou cabaret » (T.1). Pour autant, le jeu libre est ici immédiatement orienté vers des exigences spécifiques. Les improvisateurs ont ici pour consigne de réaliser des improvisations à six joueurs et de choisir un leader chargé de s'occuper du caucus et de faire « avancer l'écriture » (T.6). Dans ce cadre, la phase de jeu libre est explicitement contrainte selon les objectifs généraux de l'atelier, à savoir les improvisations à participation multiple. Elle s'inscrit dans la continuité des exercices réalisés précédemment au cours de l'atelier. Comme pour la phase d'exercices, les improvisations réalisées au cours de ce temps de jeu libre sont généralement suivies de retours.

e) La clôture de l'atelier

L'atelier se clôture généralement par un moment d'échanges. Les participants et le chef d'atelier prennent généralement un temps pour revenir sur la thématique générale de l'atelier ainsi que sur les ressentis de chacun et chacune. La clôture de l'atelier est ainsi un moment qui vise à regrouper une dernière fois l'ensemble des participants afin de les inviter à *faire groupe*. Ils sont généralement invités à se mettre en cercle. Cette position facilite l'expression de chacun des participants et vise à renforcer le sentiment de solidarité, d'entraide et de bienveillance qui a pu émerger au cours de l'atelier. Elle fait résonance avec le début de l'atelier et se cristallise comme une position rituelle privilégiée pour ouvrir et clôturer une séance.

1. TM :	<i>(tous les participants se mettent en cercle)</i>
2. CA :	alors sur les impros nombreuses qu'est-ce qu'on en retient c'est quoi les petits codes les petites trucs à mettre en place etcetera (.) je vous écoute c'est vous qui avez fait les exercices c'est pas moi
3. Com A :	hiérarchiser
4. CA :	hiérarchiser hum
5. Com A :	enfin se hiérarchiser
6. CA :	ouais
7. Com B :	des objets
8. CA :	des objets ouais la possibilité de faire des objets

Dans cette séquence extraite d'un atelier hétéro-géré des *Mauvaises Graines*, après avoir invité les participants à se regrouper en cercle afin de clôturer la séance, (T.1) la cheffe d'atelier prend la parole et leur demande de revenir sur les enseignements de la séance, les « petits codes les petits trucs à mettre en place » (T.2) pour réussir à réaliser des improvisations impliquant un nombre important de comédiens. Les participants vont prendre la parole à tour de rôle pour énoncer les éléments importants travaillés au cours de la séance. La cheffe d'atelier conserve son rôle dans la gestion de la parole. Les répétitions (T.4-T.8) marquent ici une façon de confirmer ce qui a été dit par les membres et permet d'insister et de lister les éléments pertinents. La cheffe d'atelier n'hésite pas à compléter les propositions exprimées par les participants (T.8).

Séquence – Clôture de la séance sur les impros nombreuses (suite)

1. CA :	ouais mais ensemble dans une seule direction si on est nombreux on peut faire un travail de chœur on regarde tous un match de tennis ou on regarde tous un match de foot et euh l'idée c'est vraiment de rebondir sur les propositions au fur et à mesure de leur donner du crédit de faire que euh et ça c'est des petites images que vous venez de faire
2. CA :	euh et après voilà quand vous avez des improvisations où c'est nombreux et ben effectivement soit c'est de faire des images tous en chœur tous ensemble soit c'est faire plusieurs personnages qui vont dans la même direction avec un leader soit un joueur qui va jouer et d'autres qui vont faire des décors si c'est une mixte se dire qu'on va pouvoir rentrer pendant faire des annonces ou des décors euh voilà donc globalement c'est ça
3. CA :	après il faut réussir à la mettre en application quand vous êtes en situation de match et là vous avez un match bientôt si c'est une idée de joueur sur une comparée de deux minutes allez-y faites des petites images comme on a fait au début vous trouverez un moyen de la raccrocher avec le thème (.)
4. CA :	et encore il y a plein de choses qu'on n'a pas abordé des points de vue on pourrait faire six points de vue par exemple ça c'est un truc qui peut marcher sur une impro à six où on se rencontre jamais vraiment mais où on se rencontre quand même ou alors de balances deux puis deux puis deux par

	exemple un couple là un couple là un couple là
5. Com C :	et ça ça veut dire qu'on voit jamais la personne de qui on parle ?
6. CA :	oui éventuellement ou on est à un cocktail on est en train de parler de la soirée et personne n'en a la même lecture ou la même vision et on a deux improvisateurs qui seuls ensemble puis deux autres et il y a quand même un lien parce qu'ils sont à la même soirée et ils assistent aux mêmes choses ça permet de faire des balances et de rentrer et de gérer la problématique du focus sans vraiment sentir qu'on a un nombre de joueurs important euh
7. CA :	<u>okay</u> ben très bien merci beaucoup/
8. TM :	<i>(tous les participants applaudissent)</i>

La cheffe d'atelier va finalement reprendre la parole dans un monologue afin de focaliser l'attention des participants sur les différents aspects travaillés au cours de la séance. Elle synthétise les différentes compétences abordées pour relever le défi des improvisations à plusieurs comédiens (T1-T.2). La formatrice incite par ailleurs les participants à réinvestir lors de spectacles ce qui a été travaillé : « après il faut réussir à la mettre en application quand vous êtes en situation de match et là vous avez un match bientôt si c'est une idée de joueur sur une comparée de deux minutes allez-y » (T. 3). Elle ouvre ensuite le champ des possibles expliquant que bien d'autres aspects peuvent être explorés (T.4) pour gérer « la problématique du focus sans vraiment sentir qu'on a un nombre de joueurs important » (T.6). La séquence se clôture par des remerciements et des applaudissements (T.7-T.8).

Au cours des différents ateliers observés, les remerciements, encouragements et applaudissements furent systématiques en fin de séance. Certaines troupes mettent également en place des rituels de clôture. Le « cassé de bâton » a, par exemple, pu être observé dans plusieurs ateliers auxquels nous avons participé : afin de clôturer la séance, chacun des membres de l'atelier va à tour de rôle tendre un bâton imaginaire en criant. Lorsque tous les participants ont les bras tendus, ils crient tous ensemble en faisant mine de casser leur bâton imaginaire. Cette action est réalisée à chaque fin de séance comme un geste rituel pour terminer l'atelier sur une note collective et enjouée. La fin de séance est aussi généralement un temps dédié aux problématiques d'ordre organisationnel concernant la gestion du groupe et des événements à venir. Les membres responsables vont, par exemple, rappeler les prochains spectacles, motiver les membres qui ne joueront pas à venir en tant que spectateurs, rappeler certaines règles d'organisation, récapituler les différentes fonctions de chacun etc. Autrement dit, la clôture de l'atelier est aussi un moment privilégié de réunion pour les participants, qu'il s'agisse de revenir sur les points techniques ou organisationnels liés à la vie de la troupe ou du collectif. Ces discussions se poursuivent de façon récurrente hors de l'atelier, autour d'un verre ou d'un repas, dans une ambiance généralement joviale et conviviale.

Conclusion du Chapitre 3

Tout au long de ce chapitre, nous avons déplacé notre regard de la performance scénique vers le travail d'atelier. Il s'agissait pour nous de nous intéresser à la face non-visible de l'iceberg en plongeant dans le cadre intime du travail pédagogique.

Dans une première partie, en nous appuyant sur notre analyse de la performance improvisée, nous avons abordé le rapport complexe entre le théâtre d'improvisation et la notion de technique. Nous avons, dans un premier temps, proposé une cartographie des *techniques du corps* propre à l'improvisation théâtrale en prolongeant la perspective développée par Marcel Mauss dans son article de 1934. Il s'agissait avant tout de dégager, de définir et de cadrer un certain *commun* qui se joue dans l'apprentissage du théâtre d'improvisation en tant que pratique autonomisée. En nous appuyant sur l'analyse de la performance publique réalisée dans les chapitres précédents ainsi que sur les entretiens et manuels d'improvisation théâtrale, nous avons identifié trois grandes catégories de techniques : interactionnelles, performatives et narratives. En détaillant chacune de ces catégories, nous avons montré en quoi et comment elles viennent composer un fonds technique commun à l'ensemble des praticiens du théâtre d'improvisation et engagent des enjeux éthiques, pratiques et esthétiques. En apprenant ces différentes techniques, l'improvisateur est en habileté de déployer dans le temps de l'action les trois facettes qui le caractérise, celle d'acteur, de metteur en scène et de dramaturge. Pour autant, après avoir montré les limites de cette conception cartographique des techniques, il nous a semblé nécessaire d'approfondir la question de la technicité dans son caractère émergent et corporé. A travers l'ouvrage la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty, nous avons pu montrer en quoi les techniques du corps devaient être appréhendées, non comme des phénomènes à distance, mais bien comme des processus participant à la constitution poïétique du *corps propre* du comédien. L'apprentissage des techniques engage, dès lors, une modulation des habitudes à la fois pratique et perceptive. En constituant une habitude à improviser, les improvisateurs se constituent dans un certain *ethos*, qui dépasse la somme de ces techniques et se définit comme un fonds dispositionnel à la fois ouvert et générateur de nouveauté, d'exploration et de créativité. En développant ainsi une pensée croisant des perspectives anthropologiques et philosophiques, nous avons, nous semble-t-il, discerné les *contours* de la pratique tout en soulignant la dimension dynamique du processus d'apprentissage qui l'accompagne. Nous avons montré l'importance de saisir le théâtre d'improvisation, non comme un phénomène purement mental, spontané et individuel mais comme une pratique à la fois corporelle et collective qui s'apprend et se travaille.

Dans cette perspective, nous nous sommes logiquement tourné vers l'atelier d'improvisation théâtrale en tant que lieu dédié à l'exercice et à l'apprentissage du théâtre d'improvisation. Nous avons décrit l'atelier d'improvisation comme un objet d'étude spécifique en tant que *performance avant la performance*. Si ce terme nous est apparu fondamental, nous avons cependant souligné le caractère spécifique de l'atelier de théâtre d'improvisation du fait que l'improvisateur est toujours dans une dynamique de répétition, que ce soit en atelier ou en performance. En nous appuyant sur l'enquête ethnographique menée auprès de différents collectifs, nous nous sommes ensuite attaché à décrire et analyser le cadre de l'atelier en pointant à la fois les différents rôles présents, du chef d'atelier aux participants, les cadres de participation à l'œuvre, entre phase pratique et phase d'échange scindée en phase de consigne et phase de retour, ainsi que les différentes positions prises par les participants au cours de l'atelier. Nous avons ensuite précisé l'existence de différentes configurations impliquant une distinction entre ateliers auto-gérés et ateliers hétéro-gérés et démontré dans le même temps comment ces configurations impliquaient des enjeux spécifiques. En analysant les séquences observées lors de ces différents ateliers, nous avons notamment souligné la façon dont le rôle de chef d'atelier pouvait être, dans le cadre d'ateliers auto-gérés, distribué entre les différents membres de la troupe et particulièrement les plus expérimentés. Dans un dernier temps, nous sommes revenu sur le déroulé général d'un atelier d'improvisation en décrivant les différentes phases, de la préparation en amont de l'atelier à la clôture de celui-ci en passant par les phases d'échauffement, d'exercices et de jeu libre. En ethnographiant précisément ces différents enjeux, nous avons pu dès lors appréhender le théâtre d'improvisation dans sa dynamique pédagogique présupposant la transmission d'un savoir-faire technique commun. Loin de l'idée d'une création *ex-nihilo*, le travail d'atelier montre la façon dont le théâtre d'improvisation s'affirme comme une pratique autonome et spécifique qui nécessite de mettre en place des cadres pédagogiques particuliers voués spécifiquement à la transmission de compétences à improviser.

CHAPITRE 4 : LE RETOUR : ÉVALUER, INSTRUIRE ET DÉFINIR EN TERRAIN IMPROVISÉ

Comme nous l'avons observé dans le chapitre précédent, un atelier d'improvisation théâtrale est ponctué de temps d'échanges et de discussions. Chaque exercice est quasiment systématiquement suivi d'une phase de retour qui est prise dans une dynamique pédagogique et qui vise à améliorer les compétences des praticiens et des praticiennes. Le retour se définit ainsi, comme un moment dédié à l'évaluation, à l'instruction et potentiellement à la définition. A l'évaluation d'abord, car il s'agit de revenir sur ce qu'il s'est passé au cours de l'exercice. L'activité d'évaluation permet de soulever les points négatifs et positifs de l'exercice. A l'instruction ensuite, car il s'agit de transmettre des compétences, des techniques particulières, une certaine *manière d'être et de faire*, liées à la pratique du théâtre d'improvisation. A la définition enfin, car il s'agit dans certains cas de transmettre un vocabulaire spécifique lié à la pratique. Généralement, ces activités évaluatives, instructives et définitoires sont prises en charge par le formateur ou la formatrice qui, en tant que responsable de la séance, se place dans un statut épistémique spécifique lui donnant cette légitimité à évaluer, qualifier et conseiller. Il arrive cependant que ces activités soient aussi menées par d'autres participants dans le cadre d'ateliers auto-gérés. L'objectif, dans un cas comme dans l'autre, est de revenir sur l'improvisation, d'en discuter et d'en tirer des enseignements pour l'ensemble des membres.

Contrairement à l'évaluation sommative ou certificative dont l'objectif est d'attester l'acquisition de compétences en sanctionnant ou certifiant une certaine maîtrise (par exemple sous forme de notation), l'activité d'évaluation et d'instruction dans le cadre d'ateliers d'improvisation théâtrale se caractérise par sa dimension formative⁷⁴⁸. Il ne s'agit pas de sanctionner ou de délivrer un certificat de réussite mais d'accompagner les improvisateurs dans leur formation à la pratique et de favoriser leur progression en les renseignant sur les acquis et les éléments à améliorer. Cette forme d'évaluation est « effectuée en cours d'activité et vise à faire état des progrès des étudiants et à leur permettre de comprendre la nature de leurs erreurs et des difficultés rencontrées. Elle peut être animée par l'enseignant, mais peut aussi se réaliser sous forme d'autoévaluation ou de rétroaction par les pairs. Aucun point, note ou pourcentage n'y est associé. »⁷⁴⁹ Il n'est d'ailleurs pas anodin d'observer que les improvisateurs professionnels proposant des cours payants se présentent généralement sous le terme de formateur et

⁷⁴⁸ Michael Scrive, « The Methodology of Evaluation. », dans *Perspectives of Curriculum Evaluation AERA Monograph Series on Curriculum Evaluation*, Chicago, Rand McNally, 1967, pp. 39-83.

⁷⁴⁹ Voir : <https://www.enseigner.ulaval.ca/ressources-pedagogiques/l-evaluation-formative-et-sommative>

non d'enseignant ou de professeur. Cette logique formative est également favorisée par le cadre associatif et volontariste généralement lié à la pratique du théâtre d'improvisation. A notre connaissance, il n'existe en ce sens aucun diplôme attestant d'un niveau d'improvisation théâtrale. L'expérience et la qualité du jeu sont les seuls marqueurs d'un certain niveau qui sera reconnu par les pairs.

En approfondissant notre analyse sur les retours post-exercice, il s'agira, dans ce dernier chapitre, de mieux saisir les caractéristiques liées à la formation des improvisateurs et des improvisatrices. On s'intéressera à la fois à la mise en place séquentielle et modale des retours et aux enjeux pédagogiques sous-jacents. L'analyse *in situ* des modalités évaluatives et instructives nous permettra ainsi de saisir avec plus de précision ce qu'implique le fait d'*apprendre à improviser* à la fois dans la perspective locale de l'exercice et dans la cristallisation générale de la pratique dans sa technicité. Nous nous confronterons alors au paradoxe impliquant d'évaluer des improvisations qui ont spécifiquement vocation à ne pas être reproduites en tant que telles. Comment passer dès lors, d'un objet éphémère et spontané à une pratique collective et stabilisée ? De façon générale, comment évaluer, définir, et instruire en terrain improvisé ?

I — EVALUER EN TERRAIN IMPROVISE

1. L'évaluation et l'instruction en interaction : point théorique

Avant de poursuivre notre analyse, il nous semble pertinent de revenir d'abord sur les théories de l'évaluation et de l'instruction développées depuis la seconde moitié du XXème siècle dans les sciences sociales.

a) Des sciences de l'éducation à l'analyse conversationnelle

Comme le rappellent Egon Guba et Yvonna Lincoln⁷⁵⁰, les études sur l'évaluation ont débuté dès les années cinquante dans les champs de l'éducation et de la psychologie et n'ont cessé depuis de se développer dans de multiples disciplines telles que les sciences politiques, l'économie ou encore la sociologie. Dans le domaine de la pédagogie et de l'éducation, les premières études qui se sont intéressées à la question de l'évaluation se sont principalement attachées à établir des processus de mesure visant à déterminer l'acquisition d'apprentissages⁷⁵¹. Cet intérêt pour les enjeux évaluatifs n'a

⁷⁵⁰ Egon.G. Guba, Yvonna S.Lincoln, *Fourth Generation Evaluation*, Newbury Park, Sage Publications, 1989.

⁷⁵¹ Voir notamment :

cessé depuis de s'élargir et de se complexifier. Le pédagogue Jacques Ardoïno soulignait à ce propos : « Les chercheurs en éducation ont donc eu à cœur, depuis longtemps, de définir l'évaluation, d'en classer les fonctions et d'en dériver des considérations méthodologiques et épistémologiques (Mottier-Lopez et Figari, 2012) permettant de prescrire certaines formes d'évaluation, puis de classer ces formes d'évaluation en "paradigmes". »⁷⁵² Claire Tourmen précise par ailleurs que « différents auteurs (Tyler (1950), Scriven (1981), Cardinet (1986) ou encore Figari (2014)) se sont attachés à modéliser le déroulement de l'activité évaluative dans le contexte éducatif, appliquant leurs modèles à l'évaluation des apprentissages (Cardinet, 1986, Bonniol, 1981, Bonniol et Vial, 1997), à l'évaluation des dispositifs éducatifs (Barbier, 1985, Figari, 1994, 2014) et enfin à celle des programmes éducatifs (Scriven, 1981, Stufflebeam, 1980) »⁷⁵³. Si les conceptions de l'évaluation au sein des sciences de l'éducation se sont largement complexifiées, elles restent cependant généralement ancrées dans une logique modélisante. Loin des évaluations *in situ*, ces modèles sont généralement critiqués pour leur manque de description empirique. Ils semblent donner une conception tronquée de l'activité évaluative, ne prenant pas suffisamment en compte l'activité *telle qu'elle se fait*. Comme l'exprime Claire Tourmen, « c'est ce doute et l'envie de tester, d'affiner ces modèles qui ont récemment poussé plusieurs chercheurs à se doter d'observations d'évaluateurs au travail, en conditions réelles, pour aller plus loin dans la connaissance de l'activité évaluative »⁷⁵⁴. Différentes études dans le domaine des sciences de l'éducation se sont ainsi concentrées sur l'activité d'évaluation *in situ* dans différents contextes scolaires⁷⁵⁵ et autres domaines professionnels⁷⁵⁶.

Le caractère situé de l'évaluation est également devenu un objet d'étude dans le champ de la linguistique interactionnelle et de l'analyse conversationnelle. Dans ce cadre, l'évaluation est considérée comme une activité routinière émergeant au sein des conversations ordinaires et faisant partie intégrante de toute activité sociale. Les activités évaluatives permettent en effet au locuteur de participer à des interactions en se positionnant sur ce qu'il sait : « Les évaluations sont produites en tant que produits de la participation, avec une évaluation, un orateur revendique la connaissance de ce qu'il

Anna Bonboir, *La docimologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

Ralph. W. Tyler, *Basic Principles of Curriculum and Instruction, Syllabus for Education 360*, Chicago, University of Chicago Press, 1950.

⁷⁵² Jacques Ardoïno, « De la méthodologie à l'épistémologie », dans *L'activité évaluative réinterrogée*, Bruxelles, De Boeck, 2001, p. 201.

⁷⁵³ Claire Tourmen, « Contributions des sciences de l'éducation à la compréhension de la pratique évaluative », *Politiques et management public*, 2014, vol 31, no.1, pp. 69-85.

⁷⁵⁴ *Ibid.*

⁷⁵⁵ Voir notamment :

Pierre Merle, *Les notes. Secrets de fabrication*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

Lise Demailly, *Évaluer les politiques éducatives*, Bruxelles, De Boeck, 2001.

Claire Tourmen, « L'activité évaluative et la construction progressive du jugement. », *Les Dossiers des sciences de l'éducation*, 2009, vol. 22, pp.101-119.

⁷⁵⁶ Voir notamment : Marthes Hurteau, Sylvain Houle, François Guillemette, *L'évaluation de programme axée sur le jugement crédible*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012.

ou elle évalue. »⁷⁵⁷. En évaluant un objet, le locuteur émet un jugement de valeur en pointant les aspects positifs et/ou négatifs de ce dernier. Cependant, comme l'écrit Anita Pomerantz : « Même si la dimension positive-négative peut sembler être le trait le plus important des évaluations, une évaluation implique nécessairement aussi de choisir un objet à évaluer et de choisir une valeur selon laquelle cet objet peut être évalué positivement ou négativement. »⁷⁵⁸ L'activité évaluative implique en ce sens, d'une part la production d'un jugement de valeur et d'autre part la sélection d'un objet spécifique à évaluer, ce que Pomerantz appelle « assessed referent » ou référent évalué.

Outre la dimension binaire (positif/négatif) associée communément à la notion d'évaluation, celle-ci implique également des enjeux pragmatiques sous-jacents dans la mesure où l'évaluation participe à la réalisation d'actes de langage tels que : féliciter, complimenter, critiquer, se déprécier, reprocher etc. L'activité évaluative s'inscrit donc dans des projets interactionnels plus larges qui sont enchâssés dans une construction dynamique et séquentielle. La formulation d'une évaluation initie ainsi des attentes vis-à-vis des différents membres engagés dans l'activité. L'analyse conversationnelle a largement mis en avant cette dimension en s'intéressant par exemple à la production et à l'enchaînement d'évaluations entre différents locuteurs. Ces différents travaux ont notamment souligné que si l'accord au cours de la seconde partie de paire est préférentielle pour une large diversité d'initiations, cette dynamique est parfois inversée dans d'autres situations. Par exemple, comme l'indique Pomerantz, lorsqu'une personne se dévalorise en première partie de paire en produisant une évaluation négative sur sa personne, l'accord n'est pas l'usage préférentiel, c'est au contraire l'expression du désaccord qui va être attendue au cours de la réponse du second locuteur. Ainsi, en vertu de la façon dont les participants orientent l'action initiale, celle-ci sera prise et produite au sein d'une logique séquentielle de tour, qui reflète cette dynamique. Les recherches ont permis de souligner ce lien fondamental entre le statut préférentiel de l'action effectuée lors de l'évaluation initiale et le tour qui en découle séquentiellement. En ce sens, l'expression d'un désaccord est généralement préfacée, c'est-à-dire précédée d'instances de minimisation⁷⁵⁹ qui peuvent notamment prendre la forme d'accord ou de désaccord partiel. Alors que l'accord est souvent produit avec un écart minimal par rapport à la première partie de paire, les désaccords sont ainsi souvent retardés à l'intérieur d'un tour ou après une série de tours de parole. Cette dynamique séquentielle repose aussi sur un usage multimodal (gestes, mimiques, déplacements etc.)

⁷⁵⁷ [notre traduction] - « Assessments are produced as *products* of participation, with assessment, a speaker claims knowledge of what he or she is assessing » - Anita Pomerantz, « Agreeing and Disagreeing with Assessments: Some Features of Preferred/Dispreferred Turn Shapes. », dans *Structures of Social Action: Studies in Conversation Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 57.

⁷⁵⁸ [notre traduction]- « Even though the positive-negative dimension may seem to be the most prominent trait of assessments, an assessment necessarily also involves choosing an object to evaluate, and choosing a value according to which that object can be evaluated either positively or negatively. » - *Ibid.*

⁷⁵⁹ Voir : Michel De Fornel, *Le sens de la conversation. Eléments de pragmatique cognitive* (manuscrit inédit), 2001.

qui participe pleinement à la production d'une évaluation et à la formulation d'accords et de désaccords au sein d'une interaction.

b) La correction et la réparation dans la conversation ordinaire

La problématique de l'évaluation engage d'autres procédures interactionnelles telles que les corrections et les réparations, qui mettent en jeu des schèmes erreur-correction en tant qu'activités routinières. Étudiant ces phénomènes de correction et de réparation, Schegloff, Jefferson et Sacks ⁷⁶⁰ ont précisément analysé les méthodes mises à disposition des interactants pour « résoudre des difficultés qui se posent au fil de la conversation »⁷⁶¹. Ils dissocient explicitement la correction, qui implique la production d'un jugement de valeur, de la réparation définie en tant que procédure visant à résoudre des problèmes d'écoute et d'incompréhension au cours de l'interaction : « Le terme “correction” est communément compris comme faisant référence au remplacement d'une “erreur” ou d'une “faute” par ce qui est “correct”. Les phénomènes que nous abordons [la réparation], cependant, ne sont ni subordonnés à l'erreur, ni limités au remplacement. »⁷⁶² La réparation se présente dès lors, comme un mécanisme conversationnel permettant aux interlocuteurs de traiter des difficultés pouvant subvenir au cours de la conversation : « En conséquence, nous parlerons de “réparation” plutôt que de “correction” afin de saisir le domaine plus général de ces événements. »⁷⁶³ Ainsi, lorsqu'un problème, « un réparable ou une source de problème »⁷⁶⁴ apparaît au cours de l'interaction, celui-ci va faire l'objet d'un pointage et d'une identification avant d'être réparé. La réparation implique donc une organisation en trois mouvements : dans un premier temps la production du problème, dans un second temps l'identification de ce dernier et dans un dernier temps sa réparation. Dans l'exemple suivant, tiré de nos données, on observe dans un premier temps l'apparition d'un problème de formulation de la part du chef d'atelier : « on a tendance à confondre force et euh:: » (T.1). Ce problème interactionnel fait dans un deuxième temps l'objet d'une identification puis d'une réparation de la part de la comédienne E qui complète l'expression dans le tour suivant : « vitesse et précipitation » (T.2) venant ainsi aider le chef d'atelier.

⁷⁶⁰ Emmanuel Schegloff, Gail Jefferson, Harvey Sacks, « The preference for self-correction in the organization of repair in conversation. », *Language*, 1977, vol. 53, no. 2, p. 361-382.

⁷⁶¹ Lorenza Mondada, « Analyser les interactions en classe: quelques enjeux théoriques et repères méthodologiques », dans *Actes du 3ème Colloque d'Orthophonie/Logopédie "Interventions en groupe et interactions"*, Université de Neuchâtel, 29-30 sept. 1994. *Travaux Neuchâtelois de Linguistique (TRANEL)*, 1994, p. 77.

⁷⁶²[notre traduction] - « The term « correction » is commonly understood to refer to the replacement of an « error » or a « mistake » by what is « correct ». The phenomena we are addressing [reparation], however, are neither contingent upon error, nor limited to replacement » - Emmanuel Schegloff, Gail Jefferson, Harvey Sacks, (1977). « The preference for self-correction in the organization of repair in conversation. », *Language*, 1977, vol. 53, no. 2, p. 363.

⁷⁶³[notre traduction] - « Accordingly, we will refer to « repair » rather than « correction » in order to capture the more general domain of occurrences » - *Ibid.*

⁷⁶⁴[notre traduction] - « a repairable or a trouble source » » - *Ibid.*

1. CA :	ce qu'a dit victor là c'est que l'ambivalence du théâtre d'improvisation quand on joue avec des gens qu'on ne connaît pas avec une autre équipe c'est que on a tendance à confondre force et euh:: merde force [t'as dit quoi/ (pointant Com E)
Com E :	[()
2. Com E :	vitesse et précipitation=

Dans le modèle proposé par Sacks, Schegloff et Jefferson, il existe une distinction primordiale entre l'interactant qui initie un besoin de réparation et celui qui produit la réparation. Ainsi, une réparation peut être soit auto-initiée, dans le cas où le locuteur à l'origine de l'objet problématique initie lui-même l'activité de correction, soit hétéro-initiée, dans le cas où elle est initiée par un autre locuteur. Le cas précédent est un exemple de réparation auto-initiée qui est marquée par les hésitations du chef d'atelier « euh:: merde » (T.1) qui se rend compte qu'il n'arrive pas à formuler l'expression correcte. Par ailleurs, la production de la réparation peut être effectuée directement par le locuteur, on parlera alors d'auto-réparation, ou par un interlocuteur, on évoquera alors une hétéro-réparation. Dans la séquence précédente, on observe un cas typique d'hétéro-réparation puisque c'est l'une des interlocutrices, la comédienne E, qui va se charger de produire la réparation du problème initié dans le tour précédent. Ces différentes configurations permettent de dégager quatre structures du schème erreur-réparation : la réparation est initiée et produite par le même locuteur selon une logique d'auto-initiation et d'auto-réparation ; la réparation est initiée par un autre locuteur mais produite par le locuteur à l'origine du problème selon une logique d'hétéro-initiation et d'auto-réparation ; la réparation est initiée par le locuteur mais produite par un autre locuteur selon une logique d'auto-initiation et hétéro-réparation (cas de la séquence présentée) ; enfin la réparation est à la fois initiée et produite par un interlocuteur selon une logique d'hétéro-initiation et d'hétéro-réparation. Sacks, Schegloff et Jefferson précisent par ailleurs que la logique d'auto-réparation est largement privilégiée au sein des conversations ordinaires dû à l'exigence de régler au plus vite le point problématique pour l'interaction. Cependant, ces statuts préférentiels doivent être immédiatement rattachés au contexte dans lequel les schèmes erreur-réparation émergent. En ce sens, les auteurs font remarquer que l'auto-réparation n'est pas nécessairement le format préférentiel quand elle émerge au sein d'autres situations. Ainsi, par exemple, au sein d'une conversation adulte-enfant, c'est au contraire l'hétéro-réparation qui va être privilégiée : « Il apparaît que l'hétéro-correction n'est pas tant une alternative à l'auto-correction dans la conversation en général, mais plutôt un dispositif pour traiter avec ceux qui apprennent ou à qui l'on apprend à fonctionner avec un certain système demandant, pour son fonctionnement routinier, d'être capable de s'auto-corriger et s'auto-contrôler. »⁷⁶⁵

⁷⁶⁵ [notre traduction] - « it appears that other-correction is not so much an alternative to self-correction in conversation in general, but rather a device for dealing with those who are still learning or being taught to operate with a system which

Qu'en est-il dans le cas d'un contexte pédagogique et d'apprentissage ? Pour Peter Weeks⁷⁶⁶, il est intéressant de penser les leçons, les répétitions ou les ateliers (dans notre cas) en tant que situations où l'activité de réparation devient un enjeu central. Dans ces cadres d'apprentissage, les participants sont orientés collectivement vers cette activité de réparation, qui n'est pas ainsi une simple perturbation dans le cours de la conversation. Afin de bien saisir cet enjeu, il nous faut cependant revenir auparavant sur la distinction entre réparation et correction. Comme le note Macbeth⁷⁶⁷, si la réparation provient avant tout d'un problème intersubjectif⁷⁶⁸ de compréhension mutuelle nécessitant d'être réglé pour poursuivre convenablement l'interaction, la correction est, elle, orientée vers des considérations normatives vis-à-vis de l'activité en cours. En corrigeant, il ne s'agit donc pas de réparer un trouble interactionnel mais de poser un problème normatif en évaluant l'action ou la connaissance d'autres interactants. En prenant en compte cette dimension de la correction, on rejoint le triptyque évaluation-correction-instruction qui nous intéressera dans la suite de notre travail. Selon le même modèle décrit par Sacks, Schegloff et Jefferson à propos de la réparation, l'activité corrective implique à la fois la production d'un objet problématique, son identification puis sa correction. A cet égard, comme l'ont observé Macbeth ou McHoul⁷⁶⁹ dans les contextes scolaires, les corrections peuvent être auto-initiées ou hétéro-initiées ; auto-produites ou hétéro-produites.

c) La correction et la réparation en contexte scolaire

Le contexte scolaire a représenté un terrain privilégié pour étudier ces différentes problématiques. Les études menées sur ce sujet ont permis de mettre en avant les procédures utilisées par les étudiants et les professeurs pour remédier aux problèmes émanant au cours de l'activité. Selon Lorenza Mondada : « Le contexte scolaire, en exhibant de nombreuses variantes des techniques de réparation, permet une réflexion à la fois sur la forme (à quel tour apparaît l'initiation, comment elle se manifeste, sur quels éléments elle porte, quelles techniques de réparation sont utilisées, comment la séquence est terminée et résorbée) et sur le fait de « qui-corrige-qui » dans différents contextes permet d'observer comment

requires, for its routine operation, that they be adequate self-monitors and self-correctors as a condition of competence. » - *Ibid*, p. 381.

⁷⁶⁶ Peter Weeks, « A Rehearsal of a Beethoven Passage: An Analysis of Correction Talk », *Research on Language and Social Interaction*, 1996, vol. 23, pp. 247-290.

⁷⁶⁷ Douglas Macbeth, « The relevance of repair for classroom correction. », *Language in Society*, 2004, vol.33, no.5, pp. 703-736.

⁷⁶⁸ Emmanuel Schegloff., « Repair after Next Turn: The Last Structurally Provided Defense of Intersubjectivity in Conversation. », *American Journal of Sociology*, 1992, vol. 97, no. 5, pp. 1295-1345.

⁷⁶⁹ Alec McHoul, « The organization of repair in classroom talk. », *Language and Society*, 1990, vol. 19, pp. 349-377.

les différences de statut et de place sont constamment recrées localement. »⁷⁷⁰ En s'intéressant au couple professeur/élève, l'analyse conversationnelle a mis en lumière des formats conversationnels typiques liés au contexte d'apprentissage scolaire où le professeur joue généralement un rôle central en étant à l'initiative des actes correctifs vis-à-vis des actions de l'élève. Dans son étude de 1985 sur les leçons de lecture orale, Peter Weeks⁷⁷¹ a par exemple, décrit la façon dont les professeurs ont tendance à initier les corrections en orientant *a minima* l'élève et à faire un usage parcimonieux des complétions de correction à la place de l'élève. Mazeland⁷⁷² a également souligné l'importance des hétéro-initiations dans ces contextes, qui sont plus fréquentes et plus complexes que dans la conversation ordinaire. En hétéro-initiant une correction, le professeur donne généralement des indications sur la source du problème. Il produit ainsi un certain nombre d'indices, adressés à l'élève afin que ce dernier puisse ensuite s'auto-corriger. Cette gestion typique des séquences de correction a été schématisée par McHoul⁷⁷³ en trois mouvements séquentiels :

Premier tour :	Source du trouble	Auto-produit
Deuxième tour :	Initiation	Hétéro-produit
Troisième tour :	Correction	Auto-produit

Dans ce cadre, le professeur initie la correction en se gardant de la produire, son objectif étant de mener l'élève vers la réponse adéquate afin qu'il produise lui-même la correction. L'hétéro-initiation permet donc d'accompagner et d'orienter l'élève afin qu'il prenne conscience de son erreur pour la corriger. McHoul nomme « clueing » cette activité d'investigation qui implique de retarder l'hétéro-correction. Cette logique de report de la correction directe par le professeur peut passer par des reformulations de la question ou des demandes adressées aux autres élèves pour aider l'élève en question à trouver ou compléter sa réponse.

Ces modalités correctives typiques des activités scolaires se trouvent souvent enchâssées dans une activité évaluative visant à attester la validité de la réponse de l'élève. Les études sur les interactions en classe ont ainsi permis de mettre en lumière le modèle IRE (initiation-réponse-évaluation)

⁷⁷⁰ Lorenza Mondada, « Analyser les interactions en classe: quelques enjeux théoriques et repères méthodologiques », dans *Actes du 3ème Colloque d'Orthophonie/Logopédie "Interventions en groupe et interactions"*, Université de Neuchâtel, 29-30 sept. 1994. *Travaux Neuchâtelois de Linguistique (TRANEL)*, 1994, p.77.

⁷⁷¹ Peter Weeks, « Error-correction techniques and sequences in interactional settings: Toward a comparative framework. », *Human Studies*, 1985, vol. 8, pp. 195-233.

⁷⁷² Harrie Mazeland, « Some aspects of the organization of repair in lessons. », Paper presented at the International Conference on Discourse and Institutions, Dortmund University, Federal Republic of Germany. Oct. 1986.

⁷⁷³ Alec McHoul, « The organization of repair in classroom talk. », *Language and Society*, 1990, vol. 19, pp. 349-377.

développé initialement par Mehan⁷⁷⁴. Dans un premier temps, le professeur fait une demande d'action ; l'étudiant répond à cette initiative ; le professeur évalue cette réponse. Généralement la question initiale posée par le professeur est une question socratique, "known information questions"⁷⁷⁵, c'est-à-dire dont la réponse est déjà connue du locuteur et qui va lui permettre de tester la connaissance des élèves. Cette dynamique en trois mouvements ne correspond pas nécessairement à trois tours de parole. Par exemple, si un élève donne une mauvaise réponse, le professeur peut poursuivre l'échange afin de l'amener à trouver la réponse correcte avant de clôturer la séquence par une évaluation positive qui peut par exemple se manifester par la répétition de la réponse correcte donnée par l'élève. Dans ce cas, la prosodie va jouer une fonction primordiale dans la valorisation de la validation au troisième mouvement séquentiel⁷⁷⁶. Le professeur joue ainsi un rôle fondamental dans l'orientation des élèves vis-à-vis du problème soulevé. Dans son étude sur les questions fermées (oui/non) en contexte scolaire, Koshik⁷⁷⁷ a observé comment les questions fermées produites par le professeur amenaient généralement une réponse négative de la part de l'élève, ce type de questions se présentant ainsi comme une procédure permettant au professeur d'orienter l'élève vers la localisation des aspects problématiques du travail en cours.

Ces différentes études permettent de montrer et de décrire les activités d'évaluation, de correction et d'instruction *telles qu'elle se font* dans le cadre scolaire. Cependant, si le contexte scolaire a un intérêt certain pour notre propre objet d'étude dans la mesure où il s'agit d'un contexte pédagogique, il faut reconnaître qu'il diffère largement de l'atelier d'improvisation. En effet, la fonction de chef d'atelier, la séquentialité d'une séance d'improvisation théâtrale, la logique formative sous-jacente à l'activité ou encore l'instruction artistique, sont autant de facteurs rendant notre objet d'étude particulier. Ces spécificités orientent l'organisation et la production des activités d'apprentissage, d'exercice et d'instruction qui composent l'atelier. Or, comme le soulignent Anna Ekström et Oskar Lindwall⁷⁷⁸, les études consacrées aux contextes d'instruction manuelle, artistique ou sportive, restent largement minoritaires comparées à celles centrées sur le domaine scolaire. Jusqu'à présent une attention particulière a été portée sur les contextes de classe et de façon plus spécifique autour des classes de sciences et de mathématiques, laissant ainsi de côté d'autres types d'activité d'apprentissage.

⁷⁷⁴ Hugh Mehan, *Learning lessons: Social organization in the classroom*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.

⁷⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁷⁶ John Hellermann, « The interactive work of prosody in the IRF exchange: Teacher repetition in feedback moves. » *Language in Society*, 2003, vol.32, pp. 79–104.

⁷⁷⁷ Irne Koshik, « A conversation analytic study of yes/no questions which convey reversed polarity assertions. », *Journal of Pragmatics*, 2002, vol.34, pp. 1851–77.

⁷⁷⁸ Oskar Lindwall, Anna Ekstrom, « Instruction-in-Interaction: The Teaching and Learning of a Manual Skill. » *Human Studies*, 2012, vol.35, no.1, pp. 27–49.

d) Evaluation et Instruction en contexte artistique

Selon Osakar Lindwall et Anna Ekstrom, la dynamique pédagogique prend une dimension particulière au sein des disciplines sportives, manuelles ou artistiques visant principalement un *faire corporel*, dans la mesure où « il ne s'agit pas seulement de voir ou de discerner ce qui doit être fait, mais d'amener le corps à agir de certaines manières »⁷⁷⁹. Cette dimension pratique ne relève pas en premier lieu d'une accumulation de connaissances, au sens commun du terme, mais revêt une dimension corporelle et incarnée. Ces modalités particulières et spécifiques ont bien entendu des conséquences sur la gestion des processus d'apprentissage. Dans leur travail sur les entraînements de basket-ball et de musculation, Evans et Reynold évoquent en ce sens, la façon dont : « Les erreurs ne dépendent donc pas de ce que l'on sait mais de ce que l'on fait. La correction des erreurs consiste à montrer aux athlètes ce qu'ils ont fait de mal et à leur montrer comment le faire correctement. »⁷⁸⁰ Si la parole joue un rôle fondamental dans la façon de guider, d'orienter et de corriger les participants, une large place est également donnée aux logiques démonstratives. Il existe ainsi tout un pan de l'activité visant à reproduire, à rejouer, à remonter, ce que Reynold et Evans résument en ces termes : « La parole est un outil instructif afin de trouver l'action [problématique], mais la partie centrale du travail pédagogique dans ce cadre consiste avant tout à montrer et à refaire. »⁷⁸¹ Les différentes études qui se sont penchées sur les contextes d'apprentissage tournés vers des enjeux pratiques au sein de disciplines manuelles, sportives ou artistiques, ont particulièrement souligné l'importance de la multimodalité en pointant les logiques de démonstration et d'incarnation qui s'y manifestent. La façon de gérer l'apprentissage s'adapte ainsi aux enjeux pédagogiques liés à la nature de ces disciplines particulières.

L'article de Peter Weeks de 1996 sur les répétitions d'orchestre de musique classique, représente un des travaux pionniers dans cette voie. S'intéressant à l'organisation et la production des procédures correctives au sein du cadre de la répétition musicale, Peter Week a mis en lumière deux spécificités concernant la particularité de ce cadre instructionnel. Tout d'abord, il note que les dynamiques conversationnelles visant à favoriser l'auto-correction des élèves sont quasiment absentes : « le

⁷⁷⁹ [notre traduction] - « is not only about seeing or discerning what should be done but about getting the body to act in certain ways » - Oskar Lindwall, Anna Ekstrom. 2012. « Instruction-in-Interaction: The Teaching and Learning of a Manual Skill. » *Human Studies*, 2012, vol. 35, no. 1, p. 42.

⁷⁸⁰ [notre traduction]- « Errors then are not a matter of what one knows but what one does. Error correction is a matter of showing the athlete(s) what they did wrong and showing them how to do it right. » - Bryn Evans, Edward Reynolds « The Organization of Corrective Demonstrations Using Embodied Action in Sports Coaching Feedback », *Symbolic Interaction*, 2016, vol. 39, p. 531.

⁷⁸¹ [notre traduction] - « Talk is an instructive guide on where to find the action, but reenactment is the central part of this setting's instructional work. » - *Ibid.*

“clueing” et les autres techniques visant à obtenir des réponses et à favoriser l'auto-correction de la part des élèves sont quasiment absentes des répétitions »⁷⁸². Contrairement au professeur en classe, les séquences de correction/réparation sont à la fois initiées et produites de façon privilégiée par le chef d'orchestre. D'autre part, ces séquences de correction sont généralement caractérisées par la combinaison d'expressions verbales et illustratives : « En ce qui concerne les formats de techniques de correction lors des répétitions, il est important d'expliquer une distinction entre ce que j'ai appelé les « expressions verbales » (EV) et les « expressions illustratives » (EI), qui sont chantées, scandées ou comptées et sont d'autres incarnations de la musique utilisées conjointement avec ces EV. »⁷⁸³ Sous le terme « expression illustrative », Weeks inclut à la fois les imitations et reproductions musicales permettant de repérer un élément problématique venant d'être produit par un musicien et les instructions musicales permettant de lui suggérer la version musicale souhaitée : « Le terme “illustratif” est utilisé pour indiquer que ces expressions incluent non seulement des imitations directes du jeu antérieur, mais également les prescriptions incarnées des versions souhaitées de la partition »⁷⁸⁴. Cette modalité illustrative peut s'organiser de façon séquentielle en paire contrastive impliquant généralement une première partie de paire visant à reprendre et à identifier le problème apparu durant l'exercice musical, suivie de façon proche par un second mouvement visant à prescrire et à illustrer la réalisation souhaitée.

Cette dimension illustrative se rapproche de l'usage du discours direct lors de conversations ordinaires. Comme le décrit Sidnell⁷⁸⁵, le discours direct implique généralement le fait de rejouer des morceaux de discours. Il permet ainsi au locuteur, non seulement de raconter ou de décrire, mais aussi de montrer. Cette dimension est aussi observable dans les expressions illustratives et incarnées analysées par Weeks qui permettent de montrer et de rendre visuellement accessible dans l'espace interactionnel « l'habitat d'une scène précédente »⁷⁸⁶. L'usage corporel permet alors de *citer* un autre corps, de la même façon qu'un locuteur va pouvoir reprendre la phrase d'un autre locuteur. Le phénomène de citation dépasse cependant dans ce cas la question strictement linguistique pour rencontrer les enjeux multi-sémiotiques propres à chaque pratique. Cette dimension a notamment été étudiée par Leelo Keevalik au cours de classes de danse classique. Reprenant le concept de « layering of voices » à Bakhtin, Keevalik évoque

⁷⁸² [notre traduction] - « We can notice that "cluing" and other techniques aimed at eliciting answers and encouraging self-correction from the students are virtually absent in rehearsals » - Peter Weeks, « A Rehearsal of a Beethoven Passage: An Analysis of Correction Talk », *Research on Language and Social Interaction*, 1996, vol. 23, p. 253.

⁷⁸³ [notre traduction] – « Regarding correction technique formats in rehearsals, it is important to explain a distinction between what I have labeled "verbal expressions" (VEs) and "illustrative expressions" (IEs), which are sung, chanted, or counted or are other embodiments of the music that are used in conjunction with those VEs. » - *Ibid*, p. 254.

⁷⁸⁴ [notre traduction] - « The term "illustrative" is used to indicate they include not only direct imitations of the prior playing but also the enacted prescriptions of desired versions of the music-in-the-text. » - *Ibid*, p. 263.

⁷⁸⁵ Jack Sidnell, « Coordinating gesture, talk, and gaze in re-enactments. », *Research on Language and Social Interaction*, 2006, vol. 39, no. 4, pp. 377 – 409.

⁷⁸⁶ [notre traduction] - « the habitat of a previous scene » - Sandra Thompson, Ryoko Suzuki, « Reenactments in conversation: Gaze and reciprocity », *Discourse Studies*, 2014, vol. 16, no. 6, pp. 816-846.

un phénomène de « layering of bodies », superposition des corps, s'intéressant à la façon dont les professeurs de danse vont convoquer d'autres corps à l'aide de leur propre corps dans l'objectif de produire des ajustements pédagogiques : « Pour utiliser un parallèle avec la notion de superposition de voix de Bakhtine (1981), qui peut être entendue lorsqu'un locuteur cite un autre locuteur, l'accent sera mis ici sur la superposition de corps pouvant être effectuée par un seul participant. Les professeurs de danse invoquent d'autres corps avec leur propre corps dans l'objectif de produire un point pédagogique. »⁷⁸⁷ Ces formes de citation des corps par le corps, permettent à l'enseignant d'invoquer une scène s'étant produite dans le passé. Keeavlik fait remarquer que ces *citations corporelles* « présentent bon nombre des caractéristiques habituelles des citations verbales, telles qu'une introduction ou un cadrage verbal, l'attribution de la source, la reconstitution de quelque chose qu'une autre personne a supposément fait et une utilisation pratique l'activité en cours »⁷⁸⁸. Au sein des cours de danse, le fait de montrer par le corps permet ainsi de produire une sorte de copie d'un élément qui a mal fonctionné et de produire dans une paire contrastée, le mouvement souhaité et corrigé. « Des citations corporelles sont utilisées pour extraire un comportement problématique d'une action antérieure juste observée afin de le présenter à l'examen public. Comme pour toutes les démonstrations, ils permettent aux élèves de faire l'expérience et de percevoir que l'on souhaite pointer. »⁷⁸⁹ Les citations corporelles ont donc pour intérêt de rendre visible ce qui s'est échappé avec l'exercice et de localiser avec précision la source problématique produite lors de la phase de performance. Keevalik met ainsi en avant une organisation séquentielle décrivant l'usage de ces corrections démonstratives en une succession de mouvements typiques : la séquence d'exercice, l'ouverture de la séquence corrective par le professeur, la démonstration de l'action incorrecte, la démonstration de l'action correcte et souhaitée, l'explication et enfin l'opportunité pour les élèves de montrer la bonne compréhension de la correction. Dans ce cadre : « La parole et les mouvements du corps sont temporellement liés et juxtaposés de manière à créer des unités cohérentes de sens, permettant aux observateurs de reconnaître ce qui a pu mal tourner dans leur performance afin de produire une version plus adéquate. »⁷⁹⁰ Par ailleurs, Keevalik souligne que l'usage de la démonstration par le corps offre des possibilités pédagogiques intéressantes permettant au professeur de produire de façon simultanée des actions corporelles et des descriptions verbales venant

⁷⁸⁷[notre traduction] - « To use a parallel to Bakhtin's (1981) notion of layering of voices, which can be heard in the speech of a single speaker producing a quote, the focus here will be on layering of bodies presented by a single participant. Dance teachers invoke other bodies with their own body in order to make a pedagogical point. » - Leelo Keevalik, « Bodily Quoting in Dance Correction. », *Research on Language and Social Interaction*, 2010, vol. 43, p. 401.

⁷⁸⁸[notre traduction] - « display many of the regular features of verbal quotes, such as a verbal introduction or framing, ascription of the source, reenacting something another person has assumedly done, and using it for the purposes of the current activity. » - *Ibid.*, p. 402.

⁷⁸⁹[notre traduction] - « Bodily quotations are used to extract problematic behavior as if from just-observed prior action and to present it for public scrutiny. Similarly to all demonstrations, they enable students to experience what it is like to perceive what is depicted » - *Ibid.*, p. 405.

⁷⁹⁰[notre traduction] - « Talk and body movements are temporally bound to each other, juxtaposed in ways that result in coherent sense-making units, enabling the observers to recognize what may have been wrong in their performance in order to do the alternative » - *Ibid.*

enrichir la démonstration : « L'action multimodale permet de gérer simultanément des tâches complexes d'illustration, d'instruction et d'explication dont l'intérêt pédagogique est ici évident. »⁷⁹¹

Cette gestion des séquences d'évaluation-correction-instruction en paire contrastive a par ailleurs été observée et soulignée dans d'autres contextes tels que les cours de crochet⁷⁹², les simulations pour les apprentis dentiste⁷⁹³ ou encore les entraînements de basket-ball et de musculation⁷⁹⁴. Dans chaque contexte, la dimension illustrative s'adapte aux enjeux pratiques du cadre d'apprentissage : « Les arrangements sémiotiques des corps, de l'espace et du regard sont recréés comme base des événements de correction ; ces pertinences visuelles sont ensuite utilisées comme ressources pour fournir des reconstitutions incarnées d'erreurs et des mises en scène de solutions. »⁷⁹⁵ On retrouve ici le mouvement en trois séquences décrit précédemment : initiation, démonstration de l'erreur et proposition de solution. Ces études ont mis en avant l'existence de méthodes d'instruction, de correction et d'évaluation non plus basées sur le seul usage linguistique, un *telling*, mais sur un usage multimodal impliquant le fait de montrer, un *showing*. Elles ont révélé l'importance de la dimension démonstrative au sein de cadres instructionnels en lien avec des activités corporelles. La possibilité de montrer devient dès lors un élément essentiel des séquences correctives et instructives. Comme le résume Leelo Keevalik : « La pratique de citer d'autres corps est très probablement spécifiquement liée à des activités pédagogiques dans lesquelles un participant donne des directives à quelqu'un d'autre sur la façon de se comporter dans son corps. »⁷⁹⁶ Si cette dimension semble se définir comme un fil rouge entre ces différentes pratiques, il faut aussi noter qu'elle s'adapte nécessairement en fonction des contextes de pratique. Dans leur étude sur le basket-ball et la musculation, Evans et Reynold précisent par exemple : « Au basket-ball, les entraîneurs peuvent avoir recours à d'autres participants au cours des démonstrations ; en dynamophilie, les entraîneurs peuvent eux utiliser la vidéo pour la démonstration des erreurs. »⁷⁹⁷ Comme le font remarquer ces deux auteurs, la variété des usages démonstratifs et des paires contrastées à travers les différents contextes étudiés, permet d'étudier les séquences correctives dans une

⁷⁹¹ [notre traduction] - « Multimodal action enables simultaneous management of the complex tasks of illustrating, instructing, and explaining, the pedagogical advantage of which is obvious. » - *Ibid*, p. 421.

⁷⁹² Oskar Lindwall, Anna Ekstrom. 2012. « Instruction-in-Interaction: The Teaching and Learning of a Manual Skill. » *Human Studies*, 2012, vol. 35, no.1, pp. 27-49.

⁷⁹³ Jon Hindmarsh, Lewis Hyland, Avijit Banerjee, « Work to make simulation work: 'Realism', instructional correction and the body in training », *Discourse Studies*, 2014, vol. 16, pp. 247-269.

⁷⁹⁴ Bryn Evans, Edward Reynolds « The Organization of Corrective Demonstrations Using Embodied Action in Sports Coaching Feedback », *Symbolic Interaction*, 2016, vol. 39, pp. 525-556.

⁷⁹⁵ [notre traduction] - « The semiotic arrangements of bodies, space, and gaze are recrafted as the basis for the correction events; these visual relevances are then employed as resources in providing for the embodied reenactments of errors and enactments of solutions » - *Ibid*, p. 552.

⁷⁹⁶ [notre traduction] - « The practice of quoting other bodies is most probably specifically tied to instructive activities in which one participant gives guidelines to somebody else on how to behave in his/her body. » - Leelo Keevalik, « Bodily Quoting in Dance Correction. », *Research on Language and Social Interaction*, 2010, vol. 43, p. 402.

⁷⁹⁷ [notre traduction] - « In basketball, coaches may employ multiple parties in the course of the demonstrations; in powerlifting, coaches may employ video for the error demonstration » - Bryn Evans, Edward Reynolds « The Organization of Corrective Demonstrations Using Embodied Action in Sports Coaching Feedback », *Symbolic*

perspective située, montrant « comment les ressources de correction séquentielles génériques “sans contexte” peuvent être adaptées de “manières contextuelles” pour obtenir des résultats spécifiques au contexte »⁷⁹⁸.

Retour à l'improvisation théâtrale

Les problématiques de l'évaluation et de la correction se situent également au cœur des ateliers d'improvisation théâtrale. Comme lors des répétitions musicales analysées par Weeks, l'ensemble des participants est orienté autour de cette dynamique, l'évaluation, la correction et la réparation n'étant plus de simples perturbations au cours d'une conversation ordinaire mais s'élevant en activités centrales. Cette dynamique est particulièrement observable lors de la phase de retour post-exercice, qui, comme nous l'avons vu, se constitue comme un moment d'échanges visant à revenir pédagogiquement sur l'activité venant d'être réalisée. Avant de poursuivre l'analyse de ce phénomène, il semble important d'établir certaines remarques. Tout d'abord, il est important de souligner que les manières de corriger et d'évaluer au sein des ateliers d'improvisation diffèrent des observations réalisées en milieu scolaire. Notre objet d'étude se rapproche largement des cadres instructionnels étudiés par Weeks, Keevalik ou encore Evans et Reynold. Dans cette perspective, on peut noter dès à présent, l'absence quasi-totale des formats IRE observés en milieu scolaire ainsi qu'une préférence vérifiée pour l'hétéro-correction, à la fois dans son initiation et sa production. Cette gestion des séquences correctives, comme nous l'avons observé dans les séquences du chapitre précédent, est largement prise en charge par le formateur ou la formatrice responsable de la séance qui peut cependant, dans certains cas, la déléguer aux autres participants ayant observé l'exercice. D'autre part, ces similitudes avec les contextes de danse, de répétitions musicales ou sportives, se retrouvent aussi dans l'usage de la sphère démonstrative, le chef d'atelier étant amené régulièrement à jouer ou rejouer des scènes dans l'objectif de faire passer des intentions pédagogiques. A partir de ces constats, se posent différentes problématiques quant aux enjeux de l'évaluation et de l'instruction au cours des ateliers d'improvisation : Comment se construisent séquentiellement les actes évaluatifs au cours des retours post-exercices ? Quels en sont les formats typiques ? Comment s'articulent, pour reprendre les mots de Peter Weeks, les modalités verbales et illustratives dans le contexte particulier de l'improvisation théâtrale ? Comment caractériser et définir ces modalités illustratives et verbales dans la mesure où la pratique n'est pas tournée vers une reproduction en tant que telle ?

⁷⁹⁸ [notre traduction] - « how the generic, “context-free” sequential resources of correction can be adapted in “context-sensitive ways” to achieve setting-specific outcomes » - *Ibid*, p. 529.

2. L'atelier d'improvisation théâtrale et l'activité d'évaluation

Comme nous l'avons observé précédemment, le retour est une étape essentielle de l'activité pédagogique. Il intervient quasiment systématiquement à la suite des différentes phases pratiques ayant impliqué un ou plusieurs comédiens. La phase évaluative permet de revenir sur l'exercice de façon spécifique en pointant les éléments qui ont bien ou mal fonctionné au cours de l'improvisation. Il s'agit dès lors de localiser les éléments pertinents et d'en faire des objets de discussion. Le retour se définit ainsi comme le moment privilégié pour revenir de façon réflexive sur le jeu des improvisateurs.

a) La production de séquences évaluatives

L'hétéro-évaluation

En général, l'hétéro-évaluation (initiation et production) est le mode évaluatif privilégié de l'atelier de théâtre d'improvisation. Garant de la bonne gestion de la séance et du cadre pédagogique, le chef d'atelier revient sur l'improvisation produite au cours de la phase d'exercice en soulignant les points qui ont bien ou moins bien fonctionné. Cependant, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, il arrive que ce rôle soit amené à être partagé. C'est le cas dans les ateliers auto-gérés où l'évaluation peut être produite non seulement par le chef d'atelier mais aussi par les autres membres présents, généralement les plus expérimentés. Le chef d'atelier conserve cependant un rôle fondamental dans la gestion de la prise de parole et la sélection des locuteurs, et donc dans l'initiation des phases évaluatives et instructives. La séquence suivante intervient suite à l'exercice du « tirage de corde » réalisé au cours d'un atelier auto-géré de la troupe étudiante des Mandiboul's. Lors de l'exercice deux équipes se sont affrontées à l'épreuve du tirage de corde (où la corde n'était présente qu'à l'imaginaire). Le chef d'atelier clôture l'exercice et donne immédiatement la parole (T.1) aux comédiens improvisateurs A et B, restés en public tout au long de l'exercice, qui vont dès lors prendre en charge les dynamiques évaluatives et instructives.

Séquence – hétéro-évaluation prise en charge par d'autres membres

1. CA :	(s'adressant à l'ensemble des participants) alor::s est ce que vous avez des remarques/ [(.) (pointant Com A) oui victor vas y [(Com A lève la main)
2. Com A :	(s'adressant aux comédiens restés sur scène) en gros faites attention . à bien prendre le <u>temps</u> (.) regardez ce que les autres font (.) vous avez mis de la force mais peut être un peu plus de temps . temporisez un petit peu parce que là vous avez fait une proposition très <u>forte</u> (.) c'est intéressant dans un match mais attention à bien écouter l'équipe adverse
3. CA :	je reviendrai après dessus (.) [mailleul/ [(il pointe Com B)
4. Com B :	j'suis d'accord avec victor mais d'un autre côté j'trouve que l'équipe justement qui était en face a vachement bien répondu [parce qu'ils se sont pas dit ah merde ils font un truc on va pas avoir le temps
Com A :	[tout à fait de faire quoi que ce soit en fait ils sont rentrés à fond dedans ils se sont laissés tomber et puis ils ont accepté de perdre et euh :: ils se sont pas en fait démontés en gros en se disant non j'veux renverser la tendance ou quoi que ce soit (.) donc ils ont bien géré le truc voilà=
5. CA :	=très (.) très bonne remarque olivier tu avais une remarque (.) peut être toi/ je t'ai vu lever la main
6. Com C :	ah euh non non
....
11. CA :	donc là là on a un exemple hyper hyper intéressant/ comme l'a dit victor et comme a dit mailleul (.) ce qu'a dit victor là c'est que l'ambivalence du théâtre d'improvisation quand on joue avec des gens qu'on ne connaît pas avec une autre équipe c'est que on a tendance à confondre force et euh:: merde force [t'as dit quoi/ [(il pointe Com D)
12. Com D :	=vitesse et précipitation

Dans un premier temps, le comédien A insiste sur l'importance de « bien prendre le temps (.) regardez ce que les autres font » (T.2). Il pointe ensuite spécifiquement le comportement d'une des deux équipes afin de souligner l'importance de l'écoute sur scène : « temporisez un petit peu parce que là vous avez fait une proposition très forte (.) c'est intéressant dans un match mais attention à bien écouter l'équipe adverse » (T.2). A travers ses propos, le comédien A initie et produit une évaluation négative concernant la réalisation de l'exercice. Le chef d'atelier ne rebondit pas immédiatement sur la remarque et donne la parole au comédien B (T3). Celui-ci valide la remarque de son camarade mais va cependant pointer le bon comportement de l'autre équipe qui a, quant à elle, bien répondu à la proposition forte sans chercher à rentrer dans un rapport de force : « j'trouve que l'équipe justement qui était en face a vachement bien répondu » (T.4). Il initie et produit ainsi une évaluation positive. Le chef d'atelier revient sur les remarques des comédiens A et B, quelques tours plus tard, en résumant l'idée qui émane des observations effectuées : en improvisation il ne faut pas confondre vitesse et précipitation (T11). Ainsi, si les modalités évaluatives et instructives ont été initiées et produites par des comédiens spectateurs de la scène, le chef d'atelier conserve la maîtrise de l'atelier en validant et rebondissant sur les différentes remarques. Cette gestion des séquences évaluatives est relativement courante dans des ateliers auto-gérés où la fonction de chef d'atelier peut être plus distribuée, comme nous l'avons souligné dans le chapitre précédent.

L'auto-évaluation

L'évaluation peut aussi être produite directement par les participants de l'exercice. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, il arrive régulièrement que les comédiens et comédiennes soient invités par le chef d'atelier à s'exprimer sur la phase pratique qu'ils viennent de produire. Ces formats d'auto-évaluation amènent les participants à partager une réflexivité sur leur propre action et à avoir un recul immédiat et analytique sur leur propre pratique. Les exercices étant généralement réalisés de façon collective, les participants vont rebondir sur les commentaires des uns et des autres. L'auto-évaluation ne se réfère donc pas nécessairement à la seule action du comédien locuteur mais à l'improvisation en tant qu'activité collective. La séquence suivante intervient par exemple, après un exercice effectué par quatre comédiens (Com A, B, C, D) qui avaient pour consigne la réalisation d'une improvisation ayant pour seule contrainte que les personnages A et D soient respectivement narcoleptique et bipolaire. Cette contrainte de jeu a amené une certaine confusion pendant l'improvisation mettant les comédiens en difficulté pour effectuer une saynète cohérente. Lors du retour, la cheffe d'atelier ne va pas directement s'élaner dans une phase évaluative mais va, au contraire, donner la parole aux acteurs eux-mêmes, leur permettant de réaliser une auto-évaluation de leur prestation.

Séquence - Auto-évaluation

1. CA :	(s'adressant aux comédiens restés sur scène) ça va/ (en souriant) (.) vos retours sur cette impro/
2. Com A :	ben c'est très difficile d'être bipolaire quand [tu as des relations comme ça (pointant Com C) [(en rigolant)
3. TM :	(tout le monde rigole)
4. Com B :	ouais ça manquait de cohérence en fait dans l'histoire j'trouvais
5. CA :	ouais ouais (.) et pour ceux qui avaient des contraintes est ce que c'est vraiment compliqué de garder les deux/
6. Com A :	ben:: en fait le problème c'est t'essaye toujours un peu d'être dedans donc du coup c'est difficile de construire le personnage vrai:ment fin euh j'pense que c'est difficile de construire en même temps
7. CA :	ouais okay°
8. Com D :	ben c'est vrai comme elle dit clémence des fois t'arrêtes de le prendre parce que tu te dis qu'il faut donner de la cohérence à l'histoire et tu l'arrêtes ben:: (.) fin après tu te dis mais les gens ils sont pas narcoleptiques parc' qu'ils s'endorment qu'une fois en fait
9. CA :	ouais (.) après c'est vrai que là c'est quand même assez extrême (parce que c'est un exercice) mais c'est vrai que euh que en impro en général il y a quand même plein de trucs à porter à la fois et il faut pas le perdre surtout sur les impros longues[ces des trucs qu' il faut pas perdre quoi
10.Com B :	[ah ouais mais le moment où j'ai mis émilie sur le cheval je m'suis dit elle va s'endormir en deux secondes en fait/ (.) du coup il y avait aucune issue possible . alors soit elle mourait elle tombait du cheval soit elle s'endormait tout le temps et il fallait que je la sauve .

L'improvisatrice B souligne un manque de cohérence dans la construction de l'histoire : « ça manquait de cohérence en fait dans l'histoire j'trouvais » (T.4), émettant une évaluation négative de la saynète.

La cheffe d'atelier valide cette remarque et s'adresse directement aux improvisatrices (A et D) concernées par les contraintes. La comédienne A fait part de la difficulté qu'elle a eu à respecter la contrainte tout en construisant son personnage: « t'essaye toujours un peu d'être dedans donc du coup c'est difficile de construire le personnage vraiment » (T.6). Ce sentiment est partagé par la comédienne D au tour suivant : « t'arrêtes de le prendre parce que tu te dis qu'il faut donner de la cohérence à l'histoire et tu l'arrêtes ben » (T.7). En invitant les participants de l'exercice à s'exprimer eux-mêmes, la cheffe d'atelier leur offre ainsi la possibilité de produire des auto-évaluations. Comme on l'observe dans cet extrait, les auto-évaluations peuvent concerner le participant lui-même, un autre participant, l'improvisation de façon générale ou des moments spécifiques survenus durant la scène. Ce type de séquence est extrêmement courant au cours des ateliers. Les auto-évaluations sont généralement reprises, complétées, validées ou altérées par le ou la cheffe d'atelier ou les participants restés en public.

b) Initiation des séquences évaluatives : ouvrir et préfacer une séquence évaluative

Après avoir observé les différentes modalités de production d'une évaluation, nous allons nous intéresser à présent plus particulièrement à l'activité évaluative *telle qu'elle se fait*. Nous nous concentrerons principalement sur les hétéro-évaluations qui constituent la majorité de notre corpus. En poursuivant la logique séquentielle de l'activité, on s'interrogera dans un premier temps sur les différentes possibilités d'ouvrir des évaluations.

Les évaluations positives génériques

L'un des phénomènes observés de façon récurrente au cours des retours est la production d'évaluations positives génériques en préface de l'acte évaluatif à proprement parler. Le chef d'atelier peut ainsi remercier, féliciter, complimenter⁷⁹⁹ ou encore encourager les participants de façon générale avant de revenir plus spécifiquement sur l'évaluation de l'exercice. Transition entre la phase pratique et la phase de retour, ce type de préface est généralement accompagné d'applaudissements collectifs servant non seulement à clôturer la phase pratique mais aussi à encourager et à soutenir positivement les membres ayant participé à l'exercice.

⁷⁹⁹ Pour approfondir la compréhension des actes de langages liés aux compliments et aux félicitations, voir : Michel De Fornel, « Actes de langage et théorie du prototype », Cahiers de praxématique, 1989, vol. 12, pp. 37-49.

Séquence – Préfacer une évaluation avec une évaluation positive générique

1.CA :	(<i>se levant et se dirigeant au milieu de la scène</i>) merci beaucoup [(<i>en applaudissant</i>)
TM :	[(<i>ils applaudissent</i>)
	bravo bravo bravo (2.0) c'est plus fluide il y a carrément carrément quelque chose de plus fluide euh les trucs que vous avez euh qui était difficile de faire (<i>pointant com C</i>) t'as voulu amener un peu de conflit en faisant (<i>il saute</i>) le truc est bloqué mais c'est difficile quand on est derrière il faut quand même aussi prendre conscience que si je suis derrière il faut que je sois plus clair que que d'habitude donc il aurait fallu que tu exagères un peu plus peut être en sautant un peu plus haut en sautant () (<i>il saute de façon exagérée</i>) en les bougeant

Dans cette séquence, le chef d'atelier clôture la phase d'exercice en s'adressant directement aux comédiens sur scène qu'il remercie et félicite : « merci beaucoup bravo bravo bravo (*en applaudissant*) (2.0)] c'est plus fluide il y a carrément quelque chose de plus fluide » (T.1). L'évaluation positive exprimée par le chef d'atelier n'est ici pas indexée à un phénomène précis s'étant produit au cours de l'exercice mais porte de façon générale sur la totalité de la phase de pratique. Elle est accompagnée d'applaudissements initiés par le chef d'atelier et repris par l'ensemble des participants de l'atelier. Ces applaudissements sont à la fois un marqueur de transition permettant de clôturer la phase pratique et un marqueur d'encouragement. L'usage d'évaluations positives génériques en préface des séquences évaluatives spécifiques est extrêmement courant au cours des retours. Il permet à la fois d'ouvrir la séquence en marquant la transition entre la phase pratique et la phase de retour tout en préfaçant les séquences évaluatives plus spécifiques qui vont suivre dans le second mouvement.

Séquence – Préfacer une séquence évaluative avec une évaluation positive générique

1.CA :	<u>oui</u> alors très bien très bien:: (.) (<i>regardant les comédiens encore sur scène</i>) euh:: on peut peut être même mettre encore plus de temps à vous découvrir sans les mots (.) à voir vraiment ce qui se passe (<i>pointant le milieu de la scène</i>) il y avait quelque chose qui commençait à se passer là (<i>regardant com A</i>) peut être qu'on aurait pu venir sans servir là tu vois/ (<i>regardant com B</i>) et toi t'aurais pu venir ouvrir le truc (<i>faisant le geste d'ouvrir quelque chose</i>) tu vois on essaye de venir étirer ces trucs là de manière à ce que ça soit voilà à ce que ça donne vraiment à manger et en face et pour vous (.) ça marche/
--------	--

Dans cet autre exemple, comme lors de la séquence précédente, le chef d'atelier ouvre la phase de retour en évaluant positivement de façon générale les participants: « oui alors très bien très bien:: (.) (*regardant les comédiens encore sur scène*) ». Cette ouverture vient ici préfacier les séquences évaluatives spécifiques qui vont suivre au cours desquelles le formateur va nuancer son propos en

pointant les aspects plus problématiques de l'improvisation (T.2) et en proposant des solutions alternatives (T.3 et T.4) pour y remédier. On peut supposer qu'en évaluant positivement les participants, l'objectif pédagogique est d'introduire en premier lieu une atmosphère bienveillante et positive avant de produire des évaluations négatives portant sur des aspects plus problématiques de la saynète. Ce type de préface permet d'atténuer la potentielle dimension blessante des évaluations négatives qui vont suivre séquentiellement. Le formateur ou la formatrice a ainsi tendance à valoriser les participants en mettant d'abord en avant la réussite de la phase pratique, y compris si celle-ci a été ponctuée d'erreurs qui seront soulignées par la suite. On observe ici empiriquement les logiques de bienveillance et de droit à l'erreur que nous avons soulignées dans le chapitre précédent.

Les requêtes d'information

Si les évaluations positives génériques représentent une des façons typiques de préfacier une séquence évaluative, les requêtes d'information en représentent une autre. Dans ce cas, le formateur va, avant de produire son évaluation, communiquer des requêtes d'information aux participants afin de clarifier certaines actions réalisées au cours de l'exercice. Il peut en effet arriver que certaines actions soient mal effectuées, laissant planer un doute pour les spectateurs et le formateur sur l'intention du comédien ou de la comédienne. Par exemple, au cours de l'improvisation précédant le retour ci-dessous, différents éléments de décor ont été joués par des improvisateurs dans l'objectif de nourrir visuellement la saynète qui se déroulait dans un parc en extérieur. Certains éléments n'ont toutefois pas été joués avec une précision suffisante, rendant difficilement compréhensible les intentions des comédiens et comédiennes.

Séquence – Préfacier une évaluation avec une requête d'informations

1. CA :	okay:: merci (.) (<i>regarde com B</i>) est ce que tu étais un arbre/
2. Com B :	euh non j'étais un lampadaire.
3. CA :	lampadaire (.) (<i>regarde C</i>) est ce que tu étais de l'herbe/
4. Com C :	euh non (<i>rigole</i>)
5. CA :	c'était pas clair
6. Com B :	c'était pas clair/
7. CA :	euh non mais c'est pas grave (.) et (<i>regardant com C</i>) tu faisais quoi curieusement/
8. Com C :	euh j'étais une partie du camembert et euh (.) [je faisais les trucs qui puent (<i>rigole</i>)

Dans cette séquence, la cheffe d'atelier ouvre le retour en remerciant les participants puis en demandant immédiatement au comédien B si ce dernier a tenté de jouer un arbre durant la saynète (T.1). Ce dernier répond de manière négative (T.3), prouvant que le doute concernant son action était bien justifié. La cheffe d'atelier se tourne ensuite vers la comédienne C en lui demandant à son tour si elle jouait de l'herbe. Celle-ci répond qu'elle ne jouait pas de l'herbe mais « une partie du camembert » (T.8). À la suite de ces réponses, la formatrice va formuler une évaluation négative en affirmant : « c'était pas clair » (T.5). Cette évaluation s'adresse dans ce cadre, non seulement au locuteur précédent mais également à l'ensemble des membres ayant effectué des décors approximatifs.

Contrairement à une demande d'information dans une conversation ordinaire, ce type de requête revêt généralement au sein du contexte pédagogique de l'atelier, une dimension négative. La simple production de ce type de demande présuppose que les actions effectuées lors de l'improvisation n'ont pas été suffisamment claires pour le public. La phase évaluative qui suit est alors généralement indexée sur les requêtes d'informations effectuées en préface. Dans la séquence suivante, la cheffe d'atelier va, par exemple, revenir sur la proposition initiale de la comédienne A. Durant la saynète, cette dernière avait eu pour consigne d'arriver la première sur scène et de poser de façon claire un environnement scénique particulier. Elle s'est ainsi avancée sur scène en jouant une peintre. Sa proposition a cependant manqué de précision, laissant planer un certain flou sur le lieu dans lequel le personnage évoluait.

Séquence - Préface avec requêtes d'informations

- | | |
|------------|---|
| 1. CA : | (elle donne un coup de sifflet) okay:: (1.0) ah ouais là vous vous avez tout donné/ |
| 2.TM : | (rires) |
| 3.CA : | euh ouais euh (<i>regarde com A</i>) t'étais dans un atelier seule ou t'étais dans un cours au début/ |
| 4. Com A : | au départ j'étais juste dans mon délire de peinture |
| 5.CA : | ouais |
| 6.Com A : | j'suis partie sur ça et j'me suis dit ça viendrait après et après j'me suis un peu bloquée sur mon truc
(<i>en rigolant</i>) |
| 7. CA : | ben oui toi t'es chargée de qui quoi où donc tu peux pas être juste dans ton délire à toi t'es obligée de donner des éléments même si euh tu peux être seule dans ton atelier tu vois mais est ce que derrière t'as pas des grosses toiles que t'as faites ou tu peux être dans une galerie où il y a des gens qui viennent de temps en temps regarder ou euh (.) mais ça c'est des éléments qu'il nous faut quoi surtout là dans cet exercice quoi okay/ |

La cheffe d'atelier ouvre ici le retour en demandant explicitement à la comédienne ce qu'elle a voulu réaliser : « t'étais dans un atelier seule ou t'étais dans un cours au début/» (T.3). Cette requête d'information entraîne une réponse en deux temps de la comédienne qui explique en premier lieu sa volonté initiale, « au départ j'étais juste dans mon délire de peinture » (T.4) avant de s'auto-évaluer négativement dans une seconde partie de tour « j'me suis dit ça viendrait après et après j'me suis un peu bloquée sur mon truc (en rigolant) » (T.5). En effectuant cette auto-évaluation négative, la comédienne A anticipe l'évaluation négative de la cheffe d'atelier et saisit ainsi parfaitement la dimension critique sous-jacente de la requête d'information. La formatrice rebondit en effet immédiatement sur l'auto-critique de la comédienne A en la confirmant et en la développant : « ben oui toi t'es chargée de qui quoi où donc tu peux pas être juste dans ton délire à toi t'es obligée de donner des éléments » (T. 7). La demande de clarification initiée par la cheffe d'atelier dans les tours précédents permet dans ce cas d'introduire l'élément problématique, le « repairable » pour reprendre l'expression de Pomerantz.

Les évaluations sans préface

Qu'elles prennent la forme de requête d'information et/ou d'évaluations positives génériques, les préfaces ne sont cependant pas systématiques. Il arrive régulièrement que les séquences évaluatives soient directement produites dans la continuité de la phase pratique. Dans ce cas, la première prise de parole, qui a simplement pour fonction de clôturer l'exercice, est directement suivie de la séquence évaluative venant généralement pointer certains éléments de l'improvisation réalisée précédemment.

Séquence – Évaluation sans préface

1. CA : okay:: (.) essayez de pas de pas contredire les propositions (.) il a amené ça (*pointant com A*) ça on le sait depuis tout à l'heure (*regarde com B*) il dit que c'est ça si t'avais envie que ça soit la femme [bon ben clairement () sinon vous vous contredisez les uns les autres c'est pas constructif d'accord/ [(*deux comédiens s'éclipsent pour aller boire*)
(.) voilà acceptons ce truc [là ben ouais c'est un squelette en plastique surtout qu'on se trouve dans [(*une autre comédienne s'éclipse*)
une salle d'attente donc pour nous ça a du sens ça peut même être super cocasse quoi tu vois que ils expliquent tout sur un squelette en plastique () ça roulait

Dans cet extrait, la cheffe d'atelier prend la parole afin de signifier la fin de l'exercice : « okay:: (.) » marquée prosodiquement par un volume plus haut et un allongement vocal. Aucune préface n'est ici produite par la formatrice, on n'observe ni évaluations positives génériques ni requêtes d'information.

La cheffe d'atelier se lance directement dans une séquence évaluative en soulignant d'emblée les points problématiques de l'improvisation : « essayez de pas de pas contredire les propositions » (T.1) en s'adressant par la suite spécifiquement à la comédienne B. On peut supposer que ce type d'initiation permet aux responsables de l'atelier d'avoir une certaine efficacité afin de privilégier les temps de jeu et de pratique.

3. Produire une évaluation en terrain improvisé

a) Sélectionner un référent : pointer et décrire

La phase d'exercices réalisée en atelier d'improvisation est ainsi quasi-systématiquement suivie d'une séquence évaluative permettant de repérer les éléments positifs et/ou négatifs survenus au cours du jeu. Lors de ces évaluations, il s'agit non seulement de juger mais aussi de sélectionner un élément ayant eu lieu durant l'improvisation. La sélection d'un référent ou d'un « repairable », dans le cas d'une évaluation à visée corrective, prend une dimension particulière du fait de la manifestation éphémère de l'exercice qui, comme toute improvisation, s'échappe au moment de sa réalisation. Autrement dit, dans le cadre des retours, l'évaluation prend nécessairement pour objet un phénomène qui n'est plus présent dans l'espace visuel et qui n'est pas écrit préalablement (comme au théâtre par exemple). Les actes évaluatifs se constituent ainsi de façon privilégiée dans un cadre *in absentia* dans la mesure où aucun des éléments survenus lors de l'exercice n'est accessible concrètement aux participants au moment du retour. Un important travail verbal et multimodal est dès lors mené par les locuteurs afin de venir pointer et localiser les éléments pertinents et/ou problématiques de l'improvisation venant d'avoir lieu. En produisant une évaluation, les locuteurs sont donc amenés à sélectionner dans le flux de la scène ayant précédé le retour, l'objet de l'acte évaluatif, l'exercice devenant ainsi la matière sur laquelle peuvent se développer les dynamiques instructives et évaluatives.

Afin d'illustrer cette dynamique, nous nous proposons de poursuivre l'analyse du retour précédemment présenté. Pour rappel, l'exercice visait à travailler la mise en place d'univers scéniques riches en explorant la possibilité de jouer des décors et des personnages tertiaires. Deux comédiens avaient pour consigne d'incarner les personnages principaux de l'histoire tandis que les autres devaient nourrir visuellement la scène en jouant des décors ou des personnages tertiaires. Lors de l'exercice, les comédiens ont improvisé une histoire se déroulant en milieu hospitalier, un homme - joué par le comédien A - venant demander le diagnostic de sa femme au médecin/chirurgien - interprété par la comédienne B. Les autres improvisateurs ont, quant à eux, établi le décor en mimant ou en incarnant

différents éléments tels que : un distributeur d'eau, un haut-parleur saturé ou encore une table chirurgicale. Au cours de la saynète, le comédien B jouant le médecin montre au personnage A les problèmes de santé de sa femme en s'appuyant sur un corps imaginaire étendu sur une table d'opération incarnée et mimée par les comédiens C et D (☐(1)), deux des improvisateurs responsables des décors.

Séquence – Élément problématique en cours d'improvisation

- | | |
|-----------|---|
| 1.Com A : | comment ça ça va pas enfin vous êtes en train de mimer ma femme sur un squelette en plastique/ actuellement je euh:: |
| 2.Com B : | non non non c'est votre femme euh (<i>pointant du doigt le corps imaginaire présent sur la table d'opération mimée par Com C et Com D ☐(1)</i>) |
| 3.Com A : | (2.0) ah bas alors ça va pas alors |

☐(1)



(de droite à gauche : Com C, D, B, A)

Cette séquence va faire l'objet, lors du retour, d'une évaluation critique. La formatrice va revenir spécifiquement sur la façon dont les comédiens se sont contredits durant cet extrait.

Séquence – sélectionner un référent pour l'évaluer

- | | |
|---------|--|
| 1. CA : | <u>okay</u> :: (.) essayez de pas de pas contredire les propositions (.) il a amené ça (<i>pointant Com A</i>) ça on le sait depuis tout à l'heure (<i>regarde Com B</i>) il dit que c'est ça si t'avais envie que ça soit la femme [bon ben clairement () sinon vous vous contredisez les uns les autres c'est pas constructif d'accord/ [(deux comédiens s'éclipsent pour aller boire) |
| 2. CA : | (.) voilà acceptons ce truc [là ben ouais c'est un squelette en plastique surtout qu'on se trouve dans [(une autre comédienne s'éclipse) une salle d'attente donc pour nous ça a du sens ça peut même être super cocasse quoi tu vois que ils expliquent tout sur un squelette en plastique () ça roulait |

Dans cette séquence, la cheffe d'atelier ouvre directement le retour sur une remarque critique « essayez de pas de pas contredire les propositions » (T1- 1.1). La formatrice s'adresse particulièrement aux comédiens A et B responsables des personnages principaux. Ce jeu d'adresse est souligné explicitement par un geste de pointage en direction du comédien A et un regard dirigé vers la comédienne B : « il a

amené ça (*pointant com A*) ça on le sait depuis tout à l'heure (*regarde Com B*) il dit que c'est ça si t'avais envie que ça soit la femme bon ben clairement () » (T1). Le « ça » permet ici de faire référence de façon différée à la proposition de jeu produite par le comédien A au tour 1 de la séquence observée lors de la saynète : « vous êtes en train de mimer ma femme sur un squelette en plastique » (T.1). L'évaluation critique va ainsi porter explicitement sur l'action de la comédienne B qui n'a pas accepté la proposition en répondant au tour 2 : « non non non c'est votre femme ». Comme nous l'avons analysé dans le chapitre 3, on observe ici un refus de jeu métapragmatique involontaire de la part de la comédienne B, qui rejette l'élément indexical créé par le comédien A. La cheffe va souligner explicitement ce refus de jeu. La localisation du « repairable », c'est-à-dire de la source problématique, débouche sur la production d'une séquence instructive visant à expliquer ce qu'il faut faire et ce qu'il aurait fallu faire : « voilà acceptons ce truc là ben ouais c'est un squelette en plastique surtout qu'on se trouve dans une salle d'attente donc pour nous ça a du sens » (T.2). Cet exemple montre l'expertise du chef d'atelier. Durant l'improvisation, ce dernier doit être en capacité de repérer les éléments qui devront être discutés lors du retour. Dans ce cadre, la description verbale de l'erreur revêt une importance capitale permettant au formateur de rendre accessible l'objet problématique étant apparu au cours de l'exercice. Cet extrait est également caractéristique du déroulé d'une séquence évaluative. Dans un premier mouvement, la cheffe d'atelier formule une remarque évaluative relativement générale et non indexée spécifiquement à des éléments particuliers, ici : « essayez de pas de pas contredire les propositions » (T.1). Dans un second mouvement, elle spécifie son commentaire par un ancrage référentiel précis attaché aux séquences (souvent) problématiques observées durant l'exercice.

Afin d'approfondir ce double mouvement, nous nous proposons de revenir sur l'une des séquences présentée précédemment. Cet extrait intervient dans le prolongement de l'exercice du « bâton de la parole » au cours duquel quatre improvisateurs ne pouvaient prendre la parole qu'à condition d'avoir en main le mikado faisant office de bâton de la parole. La saynète précédant le retour ci-dessous, s'est déroulée dans un ascenseur, les quatre comédiens étant disposés en carré. Durant l'exercice, l'improvisatrice C placée dans le dos des deux comédiens situés en avant de la scène a tenté de leur faire comprendre en sautant que l'ascenseur s'était bloqué. Cette proposition de jeu n'a cependant pas été suivie par les autres comédiens qui n'ont pas vu ou suffisamment compris le souhait de leur partenaire de jeu. Le chef d'atelier ouvre le retour en revenant explicitement sur ce point.

Séquence – sélectionner un référent pour l'évaluer

1.CA :	(<i>se levant et se dirigeant au milieu de la scène</i>) merci beaucoup[(<i>en applaudissant</i>)
TM :	[(<i>ils applaudissent</i>)
	bravo bravo bravo (2.0) c'est plus fluide il y a carrément carrément quelque chose de plus fluide

euh les trucs que vous avez euh qui étaient difficiles de faire (*pointant com C*) t'as voulu amener un peu de conflit en faisant (*il saute*) le truc est bloqué mais c'est difficile quand on est derrière il faut quand même aussi prendre conscience que si je suis derrière il faut que je sois plus clair que que d'habitude donc il aurait fallu que tu exagères un peu plus peut être en sautant un peu plus haut en sautant () (*il saute de façon exagérée*) en les bougeant

Après avoir remercié les comédiens, le chef d'atelier débute la séquence évaluative par un commentaire critique relativement général expliquant qu'il y avait des « trucs qui étaient difficiles de faire » (T.2). Il quitte cependant quasi-immédiatement cette adresse générale afin de s'adresser spécifiquement à la comédienne C et émettre une remarque critique à son encontre : « (*pointant com C*) t'as voulu amener un peu de conflit en faisant (*il saute*) le truc est bloqué mais c'est difficile quand on est derrière » (T2). Le chef d'atelier décrit alors l'action qui a posé un problème, la réalisation du saut, afin de montrer que l'ascenseur était en train de se bloquer, tout en l'illustrant corporellement. On retrouve bien ici la logique impliquant dans un premier temps une remarque relativement générale suivie dans un second temps d'une localisation précise de l'élément problématique. Cette spécification se manifeste notamment par un changement d'adresse permettant de pointer un improvisateur et une action de façon spécifique. La localisation de l'élément problématique peut se faire soit par une description à la voix indirecte « il a dit que », « tu as fait », soit dans certains cas par une démonstration directe, comme c'est le cas avec la réalisation du saut par le chef d'atelier qui reprend ainsi l'action effectuée par la comédienne C durant l'exercice.

b) Pointer et montrer : le phénomène de la micro-saynète de reprise

Comme le laisse suggérer *a mimima* la séquence précédente (l'usage du saut par le chef d'atelier), la manière de localiser une séquence ne passe pas seulement par le discours indirect et la description verbale. Un des ressorts régulièrement utilisé consiste à reprendre de façon directe les éléments problématiques survenus au cours de l'exercice. On retrouve ce que Keevalik observe dans le milieu de la danse, à savoir le recours à des formes de « citations corporelles » permettant au locuteur d'invoquer ce qui s'est produit lors de la phase pratique en l'incarnant. De la même façon qu'une citation verbale, ces modalités donnent la possibilité de « fournir une copie virtuelle d'événements antérieurs pertinents »⁸⁰⁰. Dans le cadre du théâtre d'improvisation, nous ne parlerons cependant pas de « citations corporelles » dans la mesure où ces moments d'incarnation utilisent non seulement l'expression

⁸⁰⁰[notre traduction] - « The general advantage of quoting someone is that a quote claims to provide a virtual copy of relevant prior events, as has been argued by authors working on verbal quotes » - Leelo Keevalik, « Bodily Quoting in Dance Correction. », *Research on Language and Social Interaction*, 2010, vol. 43, p. 402.

⊠(1)



⊠(2)



Dans cette séquence, la cheffe d'atelier ouvre son retour en pointant de façon générale la problématique des entrées et des sorties de scène. Elle félicite les comédiens pour les entrées mais souligne dans le même temps le problème des sorties de scène « après faut faire attention les entrées c'est super mais les sorties » (T.1–1.1). La prosodie spécifique employée ici introduit une connotation péjorative. L'évaluation générale est immédiatement indexée au jeu de la comédienne A. On retrouve donc la logique séquentielle et évaluative repérée précédemment : la remarque générale initiale étant spécifiée ensuite par la localisation précise de l'objet problématique. La cheffe d'atelier s'adresse directement à la comédienne C en la nommant : « fella quand toi t'es rentrée » (T.1 – 1.2). Elle revient alors sur le problème soulevé : la sortie de scène de la comédienne. Elle décrit dans un premier temps verbalement l'action visée : « quand toi t'es rentrée (*se lève et se déplace vers la scène*) genre en mamie qui est à deux d'tens pour rentrer et après t'es sortie comme ça » (T.1 – 1.3), avant d'appuyer son propos par une démonstration corporelle visant à montrer la manière dont la comédienne A est sortie au cours de la saynète. Ce changement de *footing* est introduit verbalement : « je te promets t'as fait ça (*pose son carnet sur la chaise*) genre t'es rentrée » (T1 – 1.4) et corporellement par le déplacement vers la scène de la cheffe d'atelier. Dans cette séquence, la micro-saynète se détache en deux mouvements. Dans un premier temps, la cheffe d'atelier reprend l'entrée sur scène de la comédienne A (voir ⊠(1)). Ce premier mouvement est accompagné d'un commentaire verbal : « t'as fait ton truc nanani nanani et t'es sortie comme ça », le déictique *ça* faisant référence de façon séquentielle à l'imitation de la sortie de scène qui va suivre. Dans un second temps, comme on peut l'observer sur l'image ⊠(2), la cheffe d'atelier reprend la posture désinvolte de la comédienne A qui s'est désengagée de son personnage au cours de la sortie de scène : « (*fait mine de sortir à reculons les bras ballants*) ». Au cours de ce second mouvement, aucun commentaire n'accompagne la démonstration. En ne parlant pas, la cheffe d'atelier focalise l'attention des participants sur la dimension corporelle présentée comme étant l'élément problématique. Elle localise ainsi le *repairable* en faisant ressurgir perceptiblement le phénomène en question. S'ancrant dans la production de la phase évaluative, la micro-saynète sert de point d'appui pour mettre en lumière plus précisément le problème de la sortie de scène : « c'était fella qui sortait c'était plus euh ton personnage du coup c'est dommage parce que tu casses tout ce que tu viens de

créer » (T.1- 1.10). L'usage de la micro-saynète nourrit visuellement et corporellement l'argumentaire évaluatif de la cheffe d'atelier en montrant à la comédienne A et aux autres comédiens ce qu'une mauvaise sortie, c'est-à-dire une sortie détachée de son personnage, produit du point de vue du public. La micro-saynète, qui vise à reprendre et à re-montrer et donc à citer ce qui a été joué au cours de l'improvisation, a ainsi une pertinence pédagogique dans la mesure où elle va permettre de rendre saillant un phénomène spécifique. Les micro-saynètes, comme nous l'avons observé dans la séquence précédente, sont quasi systématiquement introduites verbalement comme pour les citations verbales par l'usage d'un pronom personnel (il/elle/tu/vous) et d'un verbe (dire ou faire), « il a dit », « tu as fait » etc. On remarquera que l'usage du déictique « ça » permet également d'introduire séquentiellement et de façon rétroactive la micro-saynète qui va suivre. De façon plus générale, les dimensions corporelles et verbales impliquant des enjeux démonstratifs, descriptifs et explicatifs sont coordonnées de façon à produire une argumentation évaluative cohérente et pertinente. Comme le note Leelo Keevalik : « Les mots et les démonstrations corporelles sont des ressources partiellement complémentaires pour accomplir la tâche complexe d'apprendre aux autres corps à performer et à ressentir. »⁸⁰².

Cependant, contrairement aux *citations corporelles* observées par Keevalik, la dimension démonstrative dans le cadre de l'improvisation théâtrale n'est pas toujours exclusivement corporelle. Les micro-saynètes peuvent aussi faire intervenir des composantes verbales permettant de rendre compte d'actions multimodales (verbales et corporelles) produites par les comédiens au cours des improvisations. Si dans la séquence précédente, la *citation corporelle* permet à la cheffe d'atelier de commenter dans le même temps lors du mouvement d'entrée : « t'as fait ton truc nanani nanani et t'es sortie comme ça » (T.1), cet usage simultané n'est pas toujours possible dans le cas où la micro-saynète comprend une composante verbale. La séquence suivante, par exemple, fait suite à un exercice visant à travailler la construction d'enjeux dramatiques forts. Deux improvisateurs ont eu pour consigne de débiter une improvisation en sachant que deux autres comédiens, restés en retrait, allaient entrer en cours de jeu avec pour objectif d'augmenter l'enjeu de la saynète. Durant l'improvisation, un frère (comédien A) pilote d'avion rend visite à sa sœur (comédienne B) qui vit à la campagne en s'adressant à elle sur un ton très ironique qu'elle ne saisit pas. L'improvisation va tourner autour de ce contraste et de la relation frère/sœur impliquant sarcasmes et jalousie. À la suite de l'exercice, le chef d'atelier revient sur l'improvisation et souligne le manque d'enjeu de la saynète en pointant précisément le comportement du personnage joué par la comédienne B.

⁸⁰²[notre traduction] - « Words and bodily demonstrations are partially complementary resources for accomplishing the intricate task of teaching other bodies to perform and feel. » - Leelo Keevalik, « Bodily Quoting in Dance Correction. », *Research on Language and Social Interaction*, 2010, vol. 43, p. 404.

1. CA :	
1	(s'adressant à la comédienne B) euh:: du coup c'est ça qui me manquait moi personnellement parce
2→	que le fait qu'il dise
3→	[ah euh [moi j'ai cette vie là mais toi tu t'en fous c'est [ça qui est bien]
4→	[□(1) (il lève les mains puis les claque sur ses cuisses)
5→	[(lève les deux pouces)
6→	[(il rejoue le personnage A parlant au personnage B)]
7	et que toi tu fasses
8→	[ouais grave <u>c'est bien</u> /]
9→	[□(2) (lève les deux pouces de façon marquée en souriant fortement)
10→	[(il rejoue le personnage B répondant au personnage A)]
11	ça manquait d'enjeu (1.0) tu vois ce que je veux dire/

□(1)



□(2)



Après plusieurs tours de parole, le chef d'atelier revient explicitement sur la question problématique de l'enjeu : « c'est ça qui me manquait moi personnellement » (1.1), le « ça » faisant référence au manque d'enjeu pointé dans les tours précédents. Afin d'explicitier son évaluation, le chef d'atelier change de *footing*. Il prend une posture démonstrative jouant par le corps et la voix les différents personnages incarnés lors de la phase pratique. Dans un premier temps, il reprend le personnage du comédien A : « ah euh moi j'ai cette vie là mais toi tu t'en fous c'est ça qui est bien ». Cette reprise verbale s'accompagne d'une posture (□(1)) et de gestes (1.4-5) lui permettant de rejouer le personnage souhaité en marquant ses intentions sarcastiques envers le personnage B. Le formateur va dans un second temps reprendre le personnage B : « ouais grave c'est bien ». En insistant sur l'attitude enjouée du personnage (1.9) qui ne tient pas du tout compte du sarcasme du personnage A, le chef d'atelier met en avant le manque de réactivité/réaction de la comédienne à la proposition de jeu lancée par son partenaire, qui selon lui, a été à l'initiative du manque d'enjeu. Les deux micro-saynètes sont ici introduites verbalement selon les logiques décrites précédemment, « le fait qu'il dise » (1.2) ; « et que toi tu fasses » (1.7). La seconde formule sert cependant dans cette séquence, non seulement à introduire la seconde micro-saynète, mais aussi à marquer la transition entre les deux micro-saynètes impliquant deux personnages différents. Dans cette séquence, la dimension démonstrative sert de point d'appui à la trajectoire évaluative visant à pointer le manque d'enjeu dans la scène. Il est intéressant de noter que

les micro-saynètes n'ont donc pas simplement pour but de copier mais bien d'appuyer les enjeux évaluatifs en cours, en ce qu'elles permettent de localiser les éléments problématiques étant survenus au cours de la saynète. Le formateur pourra, en ce sens, reprendre certains traits du personnage en grossissant certains aspects, en les caricaturant, ou en insistant sur des enjeux plus globaux. Les micro-saynètes ne sont donc pas attachées au seul souci de copie ou de citation, mais sont avant tout portées par des logiques évaluatives et pédagogiques. Ainsi, le formateur ne va pas nécessairement chercher à reprendre mot pour mot, et/ou corps pour corps les actions réalisées durant la phase pratique. Les deux micro-saynètes présentées ci-dessus en sont un bon exemple. En effet, lorsque le chef d'atelier rejoue le personnage A en énonçant « ah euh moi j'ai cette vie là mais toi tu t'en fous c'est ça qui est bien » (1.3), il ne reproduit pas avec exactitude ce que le comédien A a dit durant la scène. Le formateur résume les intentions de jeu de ce dernier en jouant l'attitude hautaine du personnage A se moquant insidieusement de sa sœur. La micro-saynète vient donc illustrer la proposition de jeu et non l'action en tant que telle du comédien A. De même, en jouant la seconde micro-saynète, le chef d'atelier ne cherche pas à reproduire l'action du personnage B mais veut mettre l'accent sur l'attitude générale de la comédienne B qui a joué la sœur sans prendre en compte le ton de moquerie sous-jacent. La reprise des personnages A et B permet donc dans ce cadre, de souligner, de décrire et de pointer la problématique de l'enjeu telle qu'elle s'est établie dans la relation entre les deux personnages. Les micro-saynètes viennent donc appuyer l'enjeu évaluatif qui va être clairement énoncé à la fin du tour : « ça manquait d'enjeu (1.0) tu vois ce que je veux dire/ » (1.11).

Dans cette perspective, plutôt que d'évoquer un phénomène de micro-saynète de citation, on préférera parler de *micro-saynète de reprise*. Contrairement au terme de *citation*, à notre avis trop connoté à des logiques de copie, le terme de *reprise* nous paraît ici plus adapté pour insister sur les possibilités de torsions et de transformations de la saynète initiale qui permettent de rendre saillants les objets problématiques aux yeux des participants. Le formateur ou la formatrice peut ainsi choisir et sélectionner ce qu'il désire mettre en lumière à travers la reprise de certains éléments typiques apparus durant l'improvisation. Les micro-saynètes de reprise peuvent engager seulement le corps, seulement la voix ou le corps et la voix. Il arrive aussi qu'elles engagent des déplacements dans l'espace selon les éléments que le locuteur souhaite reprendre dans son évaluation. Cette habileté de reprise implique indiscutablement une qualité d'expertise du chef d'atelier dans sa capacité à sélectionner les éléments pertinents et à les rejouer de façon à participer à l'argumentation évaluative en cours.

4. Produire une évaluation : de la critique au compliment

Après nous être intéressé à la construction séquentielle des phases évaluatives en mettant notamment en lumière les activités de pointage et de localisation sous-jacentes, nous souhaitons revenir sur la valeur accordée aux évaluations et aux conséquences interactionnelles mises en jeu. Il s'agit ainsi d'analyser les évaluations négatives et positives qui interviennent au cours des retours afin d'entrevoir la gestion des compliments et des critiques au cours de cette phase en saisissant les enjeux pédagogiques et interactionnels impliqués.

a) L'évaluation critique et ses procédures de minimisation

Que l'évaluation soit hétéro-produite ou auto-produite, on retrouve dans chacun des cas une préférence pour l'évaluation négative qui va venir pointer et souligner les aspects problématiques de la phase pratique qui vient de se produire. Comme nous l'avons observé dans les exemples présentés jusqu'à présent, l'objectif des séquences évaluatives consiste généralement à mettre en avant les "erreurs" survenues au cours l'improvisation. Cette logique de pointage et de localisation d'un *repairable* se produit généralement en deux temps : un retour critique général puis une localisation du problème et de son responsable. Cependant, si la dimension négative peut être assertive et explicite comme dans les séquences précédentes, elle n'est pas produite dans le but de froisser les improvisateurs en soulignant leurs erreurs, mais de les accompagner dans leur habileté à improviser. Afin d'éviter de toucher la face des improvisateurs - pour reprendre le terme goffmanien -, les chefs d'ateliers sont ainsi généralement amenés à mettre en place différentes procédures visant à minimiser la dimension critique. L'extrait suivant montre bien comment une évaluation positive peut effectivement venir préfacier l'évaluation critique en minimisant les points négatifs qui sont au cœur de la séquence. Il fait suite à la réalisation d'une improvisation libre intervenant en fin d'atelier. Les improvisateurs n'avaient reçu aucune consigne particulière si ce n'est de respecter le temps imparti. Au cours de l'improvisation, les comédiens ont tenté de mettre en scène un conseil galactique en reprenant les codes de la saga *Star Wars*. L'improvisation a cependant été extrêmement chaotique. Le chef d'atelier clôture l'exercice et s'engage dans un retour.

Séquence – minimisation avec une évaluation positive en préface d'une évaluation négative

1. CA :

1	euh:: non euh sans sans euh sans rire maintenant j'suis très content que vous ayez fait ce style d'impro
2	alors euh moi j'appelle ça le style douze hommes en colère c'est un film si vous avez vu excellent
3	film et et :: douze hommes en colère en gros c'est le genre de film c'est le genre d'improvisation où

4 il y a que du dialogue en fait c'est des c'est des personnages très forts qui font juste que parler et ça
 5 dure très longtemps et ils font que parler et c'est à base de punchlines de retournements de situation
 6 et de quiproquos donc comme (*pointe com B*) tu l'as fait aussi c'était bien euh::

2. CA :

8 c'qui::: j'trouve c'qui manquait c'est que vous assumiez pas assez vos personnages (*pointe Com A*)
 9 charles t'étais là genre
 10 [oui alors là la grand mère]
 11 [□(1) (*il prend une voix nasillarde, un ton neutre et regarde vers l'horizon*)]
 12 non il a insulté la grand mère sacrée donc donc si tu dis qu'il a insulté la grand mère sacrée il faut
 13 □(2) (*tape du poing*) il est parti° tu tapes du poing sur la table

□(1)



□(2)



Le chef d'atelier ouvre le retour par un commentaire positif général sur le style d'improvisation joué par les comédiens : « je suis très content que vous ayez fait ce style d'impro » (T.1- 1.1/2) détaillant qu'il s'agit là d'une improvisation de type « douze hommes en colère » où ce sont « des personnages très forts qui font juste que parler et ça dure très longtemps et ils font que parler et c'est à base de punchlines de retournements de situation et de quiproquos » (T.1 – 1.5/6/7). Le chef d'atelier établit une évaluation générale qui n'est pas ancrée spécifiquement sur des actions survenues dans le cours de la saynète. Ce premier commentaire positif semble être formulé par le chef d'atelier pour contrebalancer la critique négative qu'il va émettre au tour suivant : « ce qui manquait c'est que vous assumiez pas assez vos personnages » (T.2 – 1.9). Il va ensuite se focaliser sur l'attitude du comédien A. Cette localisation est marquée par un geste déictique de pointage, l'usage du pronom personnel « tu » et la dénomination précise du comédien concerné : « (*pointe Com A*) charles t'étais là genre » (T.2- 1.10). Le chef d'atelier use alors d'une *micro-saynète de reprise* (T.2-1.11/12) lui permettant d'étayer son évaluation critique. Comme nous l'avons analysé précédemment, la micro-saynète n'est pas une copie conforme de la scène jouée par le comédien A mais vient souligner par la prosodie, l'attitude désengagée du comédien A pendant la scène (T2-1.10-11). Cette micro-saynète permet au chef d'atelier de revenir ensuite spécifiquement sur cet aspect : « non il a insulté la grand-mère sacrée donc donc si tu dis qu'il a insulté la grand-mère sacrée il faut (*tape du poing*) » (T.2-1.3/14/15). Ainsi, l'évaluation

positive d'encouragement et de félicitation produite au premier tour vient minimiser et atténuer l'évaluation critique négative émise dans un second temps.

Cette dynamique contrastive peut aussi être inversée, le formateur émettant dans un premier temps une évaluation critique et dans un second une évaluation positive venant atténuer cette dernière. Dans les deux logiques séquentielles, la dynamique de contrebalancement permet de mettre en jeu une perspective d'encouragement et d'accompagnement plus que de sanction. Pour exemple, on se propose de revenir sur l'une des séquences présentées précédemment. Pour rappel, cet extrait intervient à la suite d'un exercice visant à travailler la réalisation d'un univers riche au cours duquel deux comédiens (A et B) ont incarné les personnages principaux tandis que les autres ont été amenés à jouer des décors et/ou des personnages tertiaires.

Séquence – minimisation avec une évaluation positive en aval d'une évaluation négative

- | | |
|---------|---|
| 1. CA : | <u>okay</u> :: (.) essayez de pas de pas contredire les propositions (.) il a amené ça (<i>pointant Com A</i>) ça on le sait depuis tout à l'heure (<i>regarde Com B</i>) il dit que c'est ça si t'avais envie que ça soit la femme [bon ben clairement () sinon vous vous contredisez les uns les autres c'est pas constructif d'accord/ [(deux comédiens s'éclipsent pour aller boire) |
| 2. CA : | (.) voilà acceptons ce truc [là ben ouais c'est un squelette en plastique surtout qu'on se trouve dans [(une autre comédienne s'éclipse)
une salle d'attente donc pour nous ça a du sens ça peut même être super cocasse quoi tu vois que ils expliquent tout sur un squelette en plastique () ça roulait |
| 3. CA : | par contre c'est super bien d'avoir utilisé les objets comme vous l'avez fait tous les deux (<i>pointant com A et com B</i>) ça marche bien |

La cheffe d'atelier revient dans un premier temps sur le fait que la comédienne B n'a pas accepté la proposition de jeu du comédien A (voir l'analyse réalisée précédemment) (T.1 et T.2). Si la cheffe d'atelier ouvre ainsi son retour sur une évaluation négative, critiquant notamment la comédienne B, elle vient cependant dans un second temps, complimenter les improvisateurs A et B pour avoir su jouer avec les décors proposés par les autres participants, et en cela avoir respecté la consigne de l'exercice : « par contre c'est super bien d'avoir utilisé les objets comme vous l'avez fait tous les deux (*pointant com A et com B*) ça marche bien » (T.2). Ce processus de minimisation qui vise à contrebalancer la critique négative par une évaluation positive est introduit ici par l'emploi du connecteur logique « par contre ».

Une autre ressource de minimisation de la critique réside dans le jeu d'adresse employé par le chef d'atelier ou la cheffe d'atelier. De façon récurrente, les évaluations critiques alternent entre un pointage

Il est intéressant d'observer dans cette séquence un double jeu d'adresse. Au début du retour, on observe un premier changement d'adresse marqué par un passage du « vous » au « tu » : « Vous passez à côté des trucs vous passez à côté des trucs des fois euh faites-vous confiance je te regarde parce que c'est à toi (*pointant Com A*) que je pense particulièrement » (1.2 à 1.5). On retrouve ici la logique évaluative décrite précédemment, à savoir la formulation d'une remarque d'ordre général qui vient dans un second temps s'indexer sur l'activité particulière d'un improvisateur. Ce mouvement implique un changement d'adresse marqué par l'utilisation du pronom personnel « tu » et d'un geste déictique de pointage associé venant attester que le chef d'atelier s'adresse de façon plus spécifique à la comédienne A responsable du phénomène problématique. Le formateur revient ainsi sur un passage particulier où la comédienne n'est pas allée jusqu'au bout de l'émotion que ressentait son personnage. La localisation de l'objet problématique passe par une micro-saynète de reprise (1.13 ; $\alpha(1)$; $\alpha(2)$) permettant au formateur d'illustrer l'attitude de la comédienne A qui, selon lui, était en contradiction avec l'énervement du personnage (1.10 à 1.13). Cependant, après lui avoir expliqué ce qu'elle aurait pu faire (1.16 à 20), le jeu d'adresse va de nouveau prendre une dimension beaucoup plus générale indexée au groupe dans son ensemble : « il y avait quelque chose tu te freines vous vous freinez des fois allez au bout d'un truc jouez pas cinq milles trucs jouez un truc mais jouez le à fond » (1.20-21). On observe ainsi un passage du « tu » au « vous », permettant au formateur d'inclure son propos dans un cadre plus vaste. On peut supposer que si ce changement d'adresse a un intérêt pédagogique (comme nous le verrons par la suite), il se présente aussi comme une ressource visant à minimiser la critique adressée à la comédienne A.

L'observation de ces procédures de minimisation nous permet de mieux saisir l'atmosphère bienveillante décrite par les improvisateurs rencontrés. Cependant, comme nous le montrent ces séquences, atmosphère bienveillante ne signifie pas l'absence de critique ou d'évaluation négative. La gestion des retours et de l'activité évaluative s'inscrit dans un souci de respect des participants, sans intention de leur faire *perdre la face*. On peut supposer que cette dynamique représente un enjeu important du fait de la nature même du théâtre d'improvisation qui implique, pour tout improvisateur, une importante prise de risque du fait qu'il ne peut savoir à l'avance ce qu'il va jouer. On peut donc faire l'hypothèse qu'il est d'autant plus important de ne pas accabler les participants lorsqu'ils commettent une erreur mais au contraire de la souligner pour les encourager dans cette prise de risque.

b) Les réactions à la suite à d'une évaluation critique

S'il est courant d'observer l'emploi de formules interrogatives par le chef d'atelier visant à vérifier si l'évaluation critique a été comprise par les interlocuteurs concernés (« okay/ », « vous voyez/ », « d'accord/ »), elles n'ont pas pour but de projeter une réponse de la part des participants, excepté des

réactions visant à prendre acte du commentaire (« d'accord », « oui », « humhum » etc.) et ainsi à s'aligner sur le propos en cours. Il arrive cependant fréquemment que l'évaluation critique, lorsqu'elle est spécifiquement adressée à un comédien, entraîne une réaction de la part de ce dernier.

Séquence – Justification à la suite d'une évaluation critique

1. CA :	<p>en fait le décor et les figurants ce sont des décors et des figurants pour qu'ils sachent que le focus doit rester sur vous mais vous (<i>regardant Com A et D</i>) ça peut vous alimenter et au sens propre comme au sens figuré camembert ou pas quoi (.)</p> <p>donc il balance un moment le ballon là allons y quoi jouons avec ça en plus c'est à ce moment où t'as dit</p> <p>ah j'ai préparé un joli pique-nique</p> <p>et pouf il balance la ballon sur le truc°</p>
2. Com A :	<p>en fait j'ai pas compris que c'était sur le truc en fait moi j'ai juste vu et j'ai cru (<i>regarde com E</i>) que tu faisais la nappe et moi j'ai pas du tout fait la nappe et puis elle est partie et moi j'ai fait bon [ben je sais pas ce que c'est ()</p>
3. CA :	<p>[parce</p> <p>qu'en fait il se passait beaucoup de choses derrière et donc ça c'était un problème un problème de placement et c'est pareil mais toi (<i>pointant com I</i>) t'as fait ton footing mais [passe devant comme ça</p> <p>[(<i>geste de la main</i>)</p>
4. Com I :	<p>ouais j'ai pas osé</p>

Dans cette séquence, la cheffe d'atelier s'adresse dès le tour 1 aux comédiens A et B à qui elle reproche un manque de réaction face aux propositions qui leur ont été adressées. Cette critique est rapidement localisée sur l'action du comédien A qui n'a pas réagi lorsqu'un ballon (imaginaire) a été envoyé sur la nappe de pique-nique : « c'est à ce moment où t'as dit ah j'ai préparé un joli pique-nique et pouf il balance le ballon sur le truc° » (T.1). L'indexation de la critique sur l'action du comédien A entraîne immédiatement dans la paire adjacente, une réaction de ce dernier qui tente de se justifier : « en fait j'ai pas compris que c'était sur le truc en fait moi j'ai juste vu et j'ai cru (*regarde com E*) que tu faisais la nappe et moi j'ai pas du tout fait la nappe et puis elle est partie et moi j'ai fait bon [ben je sais pas ce que c'est () » (T.2). Sans se désaligner de la critique produite par la formatrice, le comédien A se justifie en expliquant que l'action du comédien E (le ballon imaginaire tombé sur la nappe) n'avait n'a pas été suffisamment claire pour qu'il comprenne de quoi il s'agissait. Le comédien A détourne ainsi la responsabilité de l'erreur vers l'improvisateur E. Dans le tour suivant la cheffe d'atelier rebondit sur sa justification et minimise elle-même sa critique : « parce qu'en fait il se passait beaucoup de choses derrière et donc ça c'était un problème un problème de placement » (T.3). Elle prend en compte la justification du comédien A en minimisant la responsabilité de ce dernier et en relocalisant l'évaluation sur la problématique du placement. La formatrice s'adresse alors à la comédienne I : « c'est pareil mais

toi (*pointant com I*) t'as fait ton footing mais passe devant comme ça (*geste de la main*) » (T.3), qui, à son tour se justifie « ouais j'ai pas osé » (T.4). Ces auto-justifications visant à expliquer les “erreurs” soulignées séquentiellement, n'ont pas pour objectif de remettre en cause la critique émise par le formateur mais de la nuancer afin de minimiser la responsabilité du comédien et de son intention. Ces observations rejoignent les descriptions réalisées en milieu scolaire qui montrent que l'attitude privilégiée des élèves consiste soit à accepter la critique en s'alignant sur celle-ci soit à exprimer un désaccord partiel en le justifiant verbalement. Dans ce dernier cas, les élèves, répondant à une logique de préférence pour l'accord ou pour l'enchaînement confirmatif, tendent à emprunter les voies de l'accord pour formuler leur désaccord, que ce soit sous la forme d'un “oui mais” ou en repoussant le désaccord vers la fin du tour de parole⁸⁰³.

c) Produire une évaluation positive : féliciter et complimenter

Les évaluations positives sont certes moins présentes que les critiques négatives, mais peuvent également apparaître au sein des retours. Par séquence d'évaluation positive, nous ne faisons pas ici référence aux évaluations positives génériques que nous avons évoquées précédemment, mais bien aux séquences évaluatives impliquant un pointage spécifique d'éléments ayant bien fonctionné. S'il arrive fréquemment que le formateur souligne de façon globale la bonne réussite de l'improvisation, il arrive aussi, lorsqu'une improvisation s'est bien déroulée, que ce dernier soit amené à revenir de façon spécifique sur les points positifs afin qu'ils deviennent des moteurs de jeu pour l'ensemble des participants. De même que les évaluations négatives, les évaluations positives impliquent la localisation et le pointage d'éléments particuliers. Il ne s'agit plus dans ce cas d'un *repairable*, c'est-à-dire d'un problème à corriger, mais d'un phénomène à souligner comme étant bien réalisé, un *conservable*⁸⁰⁴. La séquence suivante intervient, par exemple, à la suite d'un exercice visant à travailler des débuts d'improvisation chargés émotionnellement. Les improvisateurs ont eu pour consigne de se laisser porter par une musique choisie par la cheffe d'atelier avant de s'engager dans l'improvisation. Au cours du passage précédant le retour ci-dessous, les deux improvisateurs ont totalement respecté cette consigne en proposant un début d'improvisation puissant et fulgurant. Jouant deux boxeurs prêts à s'affronter, le personnage A a à peine eu le temps de lancer une première réplique que le personnage B l'a frappé. Le coup imaginaire a été très bien réceptionné par le comédien A jouant bien la surprise. Le caractère surprenant de ce début d'improvisation déclencha beaucoup de rires chez les autres

⁸⁰³ Michel De Fornel, *Le sens de la conversation. Eléments de pragmatique cognitive* (manuscrit inédit), 2001.

⁸⁰⁴ Nous utilisons le terme de *conservable* en tant qu'il s'agit du contraire d'un *réparable* ou *repairable* en anglais. Alors que le *repairable* se caractérise en tant qu'élément problématique à corriger, le *conservable* se présente au contraire comme un élément bien effectué à conserver.

participants restés en public. Suite à l'exercice, la cheffe d'atelier va souligner la réussite de ce début d'improvisation.

Séquence – Évaluation positive

1. CA :	
1	mais vous voyez (<i>elle rigole</i>)
2	c'est parce que là il font des vrais choix chacun et en fait contrairement à qu'(on dit) elle l'empêche de
3	parler elle a fait une action forte et elle va pas contre lui (.)
4	en fait ça donne du jeu (.)
5	lui il est très franc [il s'est dit vraiment sincèrement ouais je vais faire le mec beau gosse et j'dis
6	[<i>(elle reprend une attitude de personne assurée joué par Com A)</i>
7	[alors on arrête de parler]
8	[<i>(prend un ton de défi imitant Com A au début de l'exercice)</i>]
9	et elle elle était dans l'énergie elle a pas (.)
10	(<i>se tourne vers Com B</i>) mais c'est même bien c'est vachement bien parce que ça a créé un truc direct
11	en fait qu'elle le frappe alors que lui il est euh° et pourtant ils sont° bref j'arrive plus à m'exprimer (.)
12	ça me fait trop rire (.)

L'ouverture du retour débute après les rires du public qui témoignent ici de la réussite de l'improvisation. Lors du retour, la cheffe d'atelier n'exprime pas explicitement ses félicitations (les rires ayant joué cette fonction) mais s'engage immédiatement dans la description des points positifs de l'improvisation : « mais vous voyez (rires) c'est parce que là il font des vrais choix chacun » (T.1- 1.1/2). Cette remarque s'ancre immédiatement dans la localisation précise du début d'improvisation : « contrairement à qu'(on dit) elle l'empêche de parler elle a fait une action forte et elle va pas contre lui en fait ça donne du jeu » (T.1-1.3/4). De la même façon que pour les évaluations négatives, l'usage d'une micro-saynète de reprise (T1- 1.6/8/9) permet à la cheffe d'atelier de localiser et de souligner la réussite de cette action. Pour conclure, elle félicite les comédiens : « c'est même bien c'est vachement bien parce que ça a créé un truc direct en fait » (T.1- 1.10).

La formulation d'une évaluation positive permet de décrypter ce qui a bien fonctionné et de rendre saillants les capacités et éléments mis en jeu dans cette réussite. Comme pour les évaluations négatives, les évaluations positives mettent en jeu une habileté d'expertise dans la saisie des éléments pertinents survenus au cours de l'improvisation permettant au formateur d'expliquer les processus sous-jacents ayant conduit à sa réussite. Par exemple, dans la séquence précédente, la cheffe d'atelier est capable de venir pointer ce qui a permis l'émergence d'une belle improvisation, à savoir la capacité d'avoir su proposer un univers cohérent tout en évitant d'avoir des personnages qui se confondent dans leurs émotions et leurs actions. Les évaluations positives visent non seulement à féliciter, à complimenter et

à encourager les participants mais aussi à donner des clés de lecture et de compréhension. La séquence suivante intervient, par exemple, à la suite d'un exercice dont l'objectif était de travailler des improvisations engageant un nombre conséquent d'improvisateurs. La consigne était de réagir en tant que foule selon les contextes donnés par la cheffe d'atelier - « devant un match de foot », « devant un film d'horreur » etc. Lors de leur passage, les participants ont ainsi été amenés à jouer une foule regardant un match de tennis.

Séquence- Évaluation positive

1. CA :	
1	ouais hein c'est <u>pas mal hein</u> alors que <u>ça marche quoi</u> /
2	[nous c'est super agréable à regarder (.)
3	[(<i>elle me regarde</i>)
4	ça fonctionne parce que là il y a une belle écoute et donc c'est vrai que ça demande vraiment euh de
5	s'écouter et euh de de prendre une proposition après l'autre .
6	parce que souvent on va avoir tendance chacun à vouloir mettre son p'tit élément et c'est là euh où
7	ça :: ça devient difficile en fait .
8	c'est à ce c'est la seule problématique qu'on a quand on a () en impro
9	c'est pas tant le nombre c'est quand chacun gère :: sa propre son propre besoin d'exister entre
10	guillemets quoi .
11	et là voilà on sait bien c'est bien on donne du crédit à une proposition qui est envoyée et tout ça on va
12	à fond dedans euh il y a vraiment encore plein d'autres choses qui peuvent être fait mais euh mais
13	voilà euh effectivement pensez y

La formatrice ouvre le retour par une évaluation positive de la phase pratique en louant la qualité du passage venant d'être réalisé : « ça marche quoi nous c'est super agréable à regarder » (1.2). Après avoir émis cette remarque d'ordre général, elle affine son évaluation en précisant la compétence mise en jeu dans la réussite de l'exercice : « ça fonctionne parce que là il y a une belle écoute » (1.4). La réussite de l'écoute, c'est-à-dire la capacité des différents participants à avoir su réagir ensemble aux différentes propositions est ici pointée par la cheffe d'atelier. L'évaluation glisse ensuite vers des considérations plus générales à visée directement instructive. La formatrice insiste de façon globale sur les difficultés soulevées par ce type de mise en scène qui demande de « vraiment s'écouter » et de prendre « une proposition après l'autre » avec le danger que « chacun va vouloir mettre son p'tit élément » (1.5). Elle insiste par ailleurs sur le fait que le danger de l'exercice représente la problématique centrale du théâtre d'improvisation dans son ensemble : « c'est la seule problématique qu'on a quand on a en impro c'est pas tant le nombre c'est quand chacun gère sa propre son propre besoin d'exister entre guillemets quoi » (1.9-10).

Au sein des ateliers d'improvisation, la dimension évaluative est toujours prise dans une démarche pédagogique visant à transmettre un savoir-faire particulier. L'activité évaluative est ainsi enchâssée de façon quasi systématique à une activité instructive. Il s'agit pour le formateur d'apporter un regard spécifique sur les compétences techniques nécessaires à la pratique du théâtre d'improvisation en s'appuyant sur les exercices proposés au cours de l'atelier. Le pointage et la localisation de moments de jeu ayant bien ou mal fonctionnés servent de point d'appui pour rendre saillantes des compétences et des techniques, autrement dit une certaine *manière de faire et d'être* propre aux improvisateurs de théâtre. En d'autres termes, le formateur, après avoir évoqué ce qui ne va pas, est amené à émettre un certain nombre d'injonctions et/ou de recommandations concernant l'erreur soulignée. Si l'activité d'évaluation vise généralement à pointer un phénomène et à en donner une certaine qualité de réussite ou d'échec, l'activité d'instruction relève quant à elle, de ce qui aurait pu être fait ou de ce qui doit être fait s'insérant ainsi dans une perspective corrective.

1. Séquentialité et enchâssements des phases évaluatives et instructives

Généralement les phases instructives interviennent séquentiellement à la suite des phases évaluatives. On se propose ici de revenir sur une des séquences présentées précédemment concernant l'exercice visant à travailler les débuts d'improvisation chargés émotionnellement où le comédien A et la comédienne B ont été amenés à jouer deux boxeurs.

Séquence – De l'évaluation à l'instruction

1. CA :	
1	mais vous voyez (<i>elle rigole</i>)
2	c'est parce que là il font des vrais choix chacun et en fait contrairement à qu'(on dit) elle l'empêche de
3	parler elle a fait une action forte et elle va pas contre lui (.)
4	en fait ça donne du jeu (.)
5	lui il est très franc [il s'est dit vraiment sincèrement ouais je vais faire le mec beau gosse et j'dis
6	[<i>(elle reprend une attitude de personne assurée jouée par Com A)</i>
7	[alors on arrête de parler]
8	[<i>(prend un ton de défi imitant Com A au début de l'exercice)</i>]
9	et elle elle était dans l'énergie elle a pas (.)
10	(<i>se tourne vers Com B</i>) mais c'est même bien c'est vachement bien parce que ça a créé un truc direct
11	en fait qu'elle le frappe alors que lui il est euh° et pourtant ils sont° bref j'arrive plus à m'exprimer (.)
12	ça me fait trop rire (.)

2. CA :

13 c'est c'est très bien° j'pense que vous vous êtes laissés porter euh -
14 et c'est intéressant parc'que ça vous a du tout fait les mêmes enfin ça vous a mis dans la même
15 [c'est ça qui est vachement bien (.) ça vous a mis dans la même euh le même univers (.) mais pas
16 [(*elle lève les deux doigts en l'air*)
17 les mêmes persos et c'est vraiment ça qu'il faut qu'on arrive à capter .
18 c'est c'est là dessus que nous on se plante on se dit ah il faut absolument euh >qu'on se comprenne
19 qu'on se comprenne< et du coup on se double on fait la même chose et du coup c'est pas intéressant
20 mais par contre du coup il faut que l'univers il soit commun/
21 il faut vraiment que okay c'est pas qu'une histoire de lieux c'est être vraiment dans la même chose°
22 (.) il y a d'autre:s remarque::s/ (1.0) non/

Si, au cours du premier tour, le propos porte sur la réussite de jeu de la comédienne B et du caractère surprenant du début d'improvisation, dans le second tour la cheffe d'atelier souligne la réussite plus globale de l'improvisation. Elle pointe la façon dont les improvisateurs ont su créer un univers commun tout en proposant des personnages très différents : « c'est ça qui est vachement bien (.) ça vous a mis dans la même euh le même univers (.) mais pas les mêmes persos » (T.1-1.15 et 17). Les qualités de jeu soulignées au cours de cette évaluation positive viennent ici nourrir une réflexivité sur ce qui *doit être fait* dans le cadre de la troupe : « c'est là dessus que nous on se plante on se dit ah il faut absolument euh >qu'on se comprenne qu'on se comprenne< et du coup on se double on fait la même chose » (T.2-1.18/19). L'évaluation positive permet dès lors d'engager un passage vers des perspectives plus larges qui se détachent de l'exercice. Dans ce cadre, l'usage du « on » se réfère à l'ensemble des membres de la troupe, autrement dit renvoie à un *nous* et aux dynamiques scéniques du collectif. En prenant une portée métonymique, de ce qui a été produit au cours de l'exercice à ce qui doit être fait de façon plus générale, l'évaluation positive, marquée par la formule « il faut que », s'ancre dans une dimension directive et instructive

L'enchâssement des phases évaluative et instructive est aussi observable dans le cas des évaluations négatives. Dans ce cadre, le problème soulevé durant la phase évaluative va permettre au cours de la phase instructive de montrer ce qu'il faut faire en contraste avec ce qui a été proposé lors du passage. La séquence suivante intervient au cours du retour de l'exercice de la « valise » (dont nous avons présenté la phase de consigne dans le chapitre précédent). Pour rappel, cet exercice demandait à trois comédiens de monter sur scène avec pour objectif d'ouvrir après un certain temps une valise imaginaire et de se laisser surprendre à l'ouverture de celle-ci. Au cours du passage, le comédien A a joué un personnage stressé et peu assuré à l'idée d'ouvrir la valise. Le comédien B a, quant à lui, incarné un personnage pressé d'ouvrir la valise qui a fini par utiliser une tronçonneuse (imaginaire) pour arriver à

ses fins. Quant au comédien C, il est resté principalement en retrait observant ses partenaires. Lors du retour, le formateur va s'intéresser au moment précédant l'ouverture de la valise.

Séquence – enchâssement des phases évaluatives et instructives

1. CA :

1 hum deuxième petite chose c'est:: euh dans le corps euh ensuite quand il arrive avec sa tronçonneuse
 2 (*regardant Com A*) tu vois [toi on t'a vu à un mètre (carré) comme ça hésitez dessus]
 3 [(il imite le personnage A en jouant un air soucieux ☐(1))]
 4 et tout d'un coup [il va y aller (1.0)]
 5 [(il imite le fait de se jeter en avant mais s'interrompt)]
 6 j'sais pas [mais j'avais ultra envie que tu y ailles .]
 7 [(il reprend son mouvement et fait semblant d'aller vers la valise en panique ☐(2))]
 8 tu vois qu'est ce qui va se passer en fait (avec le truc) [quoi est ce que t'es sûr qu'on le fait ou t'es pas
 9 [(il tire quelque chose vers lui ☐(3))]
 10 sûr qu'on le fait=

2. Com A :

11 [=ah euh ()=]
 12 [(il reprend le geste de tirer vers soi effectué par CA au tour précédent)

3. CA :

13 =ah ouais ouais (.) enfin à essayer pareil toujours pareil [dans ce que tu nous as montré d'étirer aussi
 14 [(il imite le fait d'étirer quelque chose)]
 15 ce truc là parce que voir (*pointant com B*) si ça va le déranger et où est ce qu'on va du coup (.) et là
 16 du coup l'impro elle prend encore une autre ampleur et on va explorer encore d'autres choses (.)
 17 n'hésitez pas vraiment si c'est votre parti pris on y va à donf et on y va mordicus tu vois et on va
 18 aller bousculer l'autre un p'tit peu dans dans ce qu'il a installé° et on va voir ce qui se passe on va
 19 voir les étincelles qui vont qui vont jaillir de tout ça

☐(1)



☐(2)



☐(3)



Le formateur revient dans un premier temps sur le jeu du comédien A en pointant le fait qu'il n'est pas allé assez loin dans sa proposition et en lui soumettant ce qu'il aurait aimé voir au moment de l'ouverture

de la valise : « j'sais pas mais j'avais ultra envie que tu y ailles » (T.1 (1.6) Cette remarque sur ce qui aurait pu se passer est ici appuyée de façon démonstrative : *(il reprend son mouvement et fait semblant d'aller vers la valise en panique* » (T.1 – 1.7). Comme le montre l'image □(2), le chef d'atelier exemplifie corporellement l'action qu'aurait pu faire le personnage au moment de l'ouverture de la valise, à savoir se précipiter afin d'en empêcher l'ouverture. Il met en place une dynamique corrective venant réparer le problème soulevé précédemment. La localisation précise du phénomène lui sert de point d'appui afin d'insister sur l'importance d'aller jusqu'au bout des propositions : « essayer pareil toujours pareil dans ce que tu nous as montré d'étirer aussi ce truc là » (T.2- 1.15 à 17). Si le propos est dans un premier temps référencé au comédien A qui est l'objet de l'évaluation et de la proposition corrective, la dimension instructive est adressée à l'ensemble du groupe : « n'hésitez pas vraiment si c'est votre parti pris on y va à donf et on y va mordicus » (T.2-1.17/18). Elle est marquée par l'utilisation du pronom personnel *vous*. On retrouve ici le format typique impliquant dans un premier temps une évaluation localisée sur un phénomène et dans un second mouvement, la proposition de ce qu'il aurait fallu faire et de ce qu'il faut faire en s'appuyant sur les problèmes délimités.

Cette logique séquentielle en deux mouvements contrastés, si elle est préférentielle, n'est cependant pas systématique. Plusieurs séquences observées montrent une logique plus entremêlée où les phases instructionnelles et évaluatives sont difficilement repérables en tant que telles. Parfois, la référence précise à la scène, autrement dit la dimension évaluative, peut venir illustrer une problématique plus générale qui a été soulevée dans un premier temps. La séquence suivante intervient par exemple à la suite de l'improvisation libre « *douze hommes en colère* » dont nous avons présenté les premiers tours du retour dans une des parties précédentes. Comme il arrive régulièrement lors d'ateliers auto-gérés, ici c'est la comédienne C restée en public durant l'exercice, qui va prendre la parole et émettre la phase évaluative et instructive.

Séquence – phase évaluative et instructive

1.	Com C :
1	alors moi euh j'ai une remarque un peu relou mais ça fait plusieurs fois que ça revient et j'crois et je
2	vois que vous faites vachement référence à des trucs euh:: qui sont pas forcément dans les univers
3	(.) alors euh:: c'est pas grave parce qu'on est entre nous et euh que (l'ambiance est cool et voilà° (.)
4	mais euh c'est que en fait en match même d'une manière générale en improvisation on (.) ça peut
5	être un peu cliché bon alors là à l'inverse c'est pas grave parce que c'était pas forcément parlant
6	c'était au pire un empire galactique (.) mais (<i>elle regarde Com B</i>) quand tu fais par exemple
8	maréchal nous voilà (<i>levant les yeux au ciel</i>) tu vois / ça par exemple[ça n'a absolument rien avoir
9	CA :
	[(<i>en rigolant</i>) j'ai même pas
10	entendu ça/
11	enfin pas rien [à voir ()
	TM :
	[(<i>rires et discussions cacophoniques</i>)

2. Com D :	
12	() mais si (<i>elle pointe Com A</i>)
13	<u>maréchal/</u>
14	et là t'as charles qui gueule
15	<u>nous voilà/</u> (<i>en rigolant</i>)
3. TM :	
16	(<i>rires</i>)
4. Com A :	
19	(<i>en rigolant</i>) oui mais nous on était des espèces de bâtards qui sacrifiaient des gens pour leur ()
20	[donc au bout d'un moment
5. Com C :	
21	[oui mais ça je vais te dire en gros le truc c'est que quand vous faites une improvisation vous
22	proposez un monde un univers euh ::
23	alors à partir du moment où vous déposez quelque chose dans cet univers tu vois par exemple vous
24	déposez qu'il y a la république l'empire voilà tout ça ça paraît cohérent (.) et tout d'un coup [tu fais
25	référence au maréchal pétain et tout le monde se dit ben putain (.) (<i>fronce les sourcils</i>)
26	[(<i>elle claque dans ses mains</i>)
27	qu'est ce que c'est que ce bordel tu vois/

Au tour 1 la comédienne C fait remarquer aux improvisateurs qu'ils font beaucoup de « références à des trucs qui sont pas forcément dans les univers » (T.1- 1.2/3), commentaire négatif qu'elle minimise immédiatement « c'est pas grave parce qu'on est entre nous » tout en généralisant sa remarque sur un plan instructif plus large: « en fait en match même d'une manière générale en improvisation ça peut être un peu cliché » (T.1-1.6/7). Elle appuie sa remarque liée à la pratique du théâtre d'improvisation dans son ensemble, en faisant référence à un instant précis de l'exercice, l'action du comédien B : « quand tu fais par exemple maréchal nous voilà (*levant les yeux au ciel*) tu vois ça par exemple ça n'a absolument rien avoir » (T.1 – 1.9/10), propos soutenus et illustrés par la comédienne D au tour suivant. Au tour 4, la comédienne C revient à des considérations plus générales expliquant aux participants : « en gros le truc c'est que quand vous faites une improvisation vous proposez un monde un univers » (T.22). La comédienne D corrobore les remarques de la comédienne C et revient de nouveau sur l'action ayant eu lieu durant l'exercice pour appuyer cette remarque générale : « tu vois par exemple vous déposez qu'il y a la république l'empire voilà tout ça ça paraît cohérent et d'un coup tu fais référence au maréchal pétain » (T.4). Cette séquence montre ainsi comment les phases évaluatives (prenant comme référent ce qui a été fait) et les phases instructives (ce qui aurait pu être fait ou ce qui doit être fait) peuvent être dans certains cas plus entremêlées en terme séquentiel.

2. La phase instructive et ses deux dimensions

a) Cas d'étude

L'observation des différentes séquences nous a permis de comprendre l'organisation séquentielle des phases évaluatives et instructives. Nous avons ainsi analysé la production de phases instructives visant à transmettre ce qui aurait pu être fait et ce qui doit être fait de façon plus générale. Dans la formulation même que nous employons ici, on repère d'ores et déjà une certaine ambiguïté mettant en jeu deux dimensions spécifiques attachées aux phases instructives. Afin d'introduire cette problématique, nous nous proposons dans un premier temps, de revenir sur une séquence typique mettant en avant de façon explicite ces deux dimensions. La séquence sélectionnée est extraite d'un atelier hétéro-géré dont le thème « l'enjeu dramatique » a été annoncé et étayé par le formateur. S'appuyant notamment sur les ouvrages de l'improvisateur américain Kenn Adams, le chef d'atelier a expliqué au groupe les moyens pouvant être utilisés pour augmenter les enjeux dramatiques au cours d'une scène, « *soit on augmente le risque de tout perdre, soit on augmente ce qu'il y a en jeu* ». Différents exercices ont ensuite été proposés pour poursuivre cet objectif de travail. Le retour analysé ici, est émis à la suite d'un exercice impliquant quatre comédiens. Les deux premiers improvisateurs entrant sur scène n'ont reçu aucune contrainte de jeu particulière, tandis que les deux autres, restés en réserve, ont eu pour consigne d'entrer en cours d'improvisation afin d'augmenter les enjeux dramatiques apparus au cours de la scène. Durant l'improvisation, les improvisateurs A et B ont joué deux amis partant camper. En chemin, le personnage A a été victime d'un malaise et a perdu connaissance laissant le personnage B un peu désemparé. En montant à leur tour sur scène, les comédiens C et D ont alors décidé de jouer un flash-back lors duquel un médecin annonce au personnage B la nature de la maladie de son ami. L'improvisation est ensuite retournée à la scène initiale du campement. Après plusieurs minutes, le formateur a finalement clôturé l'improvisation et a débuté son retour en s'adressant à la fois aux comédiens sur scène et aux membres restés en public.

Séquence – Les différentes dimensions des phases instructives

1. CA :

1 qu'est ce que:: euh (1.0)

2 qu'est ce qu'on peut dire par rapport à ça/

3 il y a bon il y a deux trucs (où je me dis tiens) on aurait pu aller un peu plus loin° premièrement si

4 c'est un flash back (*pointe Com A*) et qu'elle le sait avant du coup euh :: c'est pas un risque parce

5 qu'elle est au courant du coup c'est c'est°

6→ j'aurais trouvé ça plus :: plus intéressant si en fait genre (*pointe Com C*) tu fais le médecin de lucile

7→ plutôt qui fait qui fait euh voilà genre::

8→ [faut pas que vous soyez stressé par rapport à ça euh sinon vous pouvez faire une réaction (.)]
9→ [(il prend un ton rassurant jouant le personnage du médecin)]
10 ce qui fait que du coup elle va agir sans savoir ça parce que là du coup ensuite (.) sophie elle agissait
11 en mode
12 [ouais c'est pas grave on va faire ça et tout ça
13 [(il reprend le ton décontracté du personnage et fait un geste de la main négligemment)
14 alors qu'on sait qu'elle sait on se dit oula putain=

2. Com A :
1 =je voulais aussi apporter ça pour qu'on sache qu'est ce qu'elles sont l'une pour l'autre°

3. CA :
1 oui c'était très bien aussi (.) oui effectivement ça je trouve ça cool (.)
2 et du coup la deuxième chose que j'ai envie de dire c'est hésitez- si tout si si tout l'enjeu c'est de elle
3→ qui va être de plus en plus mal (.) il faut que (*pointe Com B*) toi tu:: euh:: il faut que toi ça t'affecte
4→ d'une manière ou d'une autre (.) [c'est ce que je pense
5

4. Com B :
1 [ben ouais mais c'est parce que que je m'étais dit que ça me
2 [saoulait mais qu'en même temps je voulais pas euh je voulais (en prendre soin) mais en même temps
3 CA : [c'est vrai
4 ça me saoule et je pensais pas qu'elle allait (*pointant Com A à sa droite*) faire une syncope ou un
5 (gonfleur) je regardais derrière (*rigole*)=
6

5. CA :
1→ = (*rigole*) ah ouais parce que là je sens que quand tu la vois faire une syncope tu fais haaaaa ::: tu
2→ vois tu te mets mode panique (.) d'autant plus si t'es surprise par rapport à ça ça justifie que tu prenais
3→ ça un peu par dessus la jambe tu dis bon okay euh le le euh le personnage d'hugo qui t'a dit oui elle est
4→ (hyperventilée) (.) et tu fais non mais ça va ça va aller ça va aller et là tu la vois et tu fais
5→ [henmn merde
6→ [(il prend une attitude paniquée)
7→ enfin voilà tu peux euh si tu réagis ça ça renforce le truc parce que du coup sinon lucile elle est là euh
8→ [hahahah
9→ [(il reprend l'air paniqué du personnage A)
10→ et toi tu fais
11→ [mais non ça va respire (.)
12→ [(il reprend l'attitude décontractée du personnage B)
13→ encore une fois très bon réflexe d'être humain de vouloir calmer les choses et résoudre les problèmes
14→ en impro euh:: c'est moins [bien (.) de vouloir ouais de vouloir résoudre les problèmes

6. Com B :
1 [() limite je devais j'aurais pu partir en syncope avec elle quoi
2 (en gros)=

7. CA :

- 1→ = ouais ou alors différemment faire
2→ [non non non qu'est qui faut que je fasse qu'est qui faut que je fasse
3→ [(il joue un personnage paniqué)
4→ tu vois elle peut être en mode panique par rapport à ça (.) ou euh en rajouter sans en vouloir tu fais
5→ [euh bon euh on va je vais trouver[la la la trousse de premiers[soins (1.0)
6→ [□(1) □(2) □(3)
7→ [(il reprend une attitude paniquée jouant le personnage B)]
8→ (il claque les mains sur ses cuisses □(4)) j'ai oublié [la trousse de premiers soins]
9→ [□(5)

10→ et [tu vois () et rajouter du stress sans le voir tu vois peut être ou je sais pas^o=

11 Com C : [tout ce qui-

8. Com C :

- 1 =tout ce qui se passe sur scène est euh doit être important pour les comédiens qui sont sur scène à ce
2 moment là quoi:: il faut donner de l'importance à ce qui se passe sur scène [et pas le dénigrer quoi
3

9. CA :

- 1→ [ben (.) il faut il faut il faut
2→ prendre au moins une chose importante (.) et de ce dire c'est quoi la chose importante qui donne :: du
3→ relief à la scène (.) après euh si on met trop de choses importantes :: très différentes en général ça va
4→ pas mais quand on en a un c'est un fil qu'on tire mais de manière générale il faut qu'il y ait au moins
5→ une chose d'importance [(.) ah moment sinon ça ()^o

En ouvrant le retour, le chef d'atelier introduit d'emblée une dimension évaluative critique expliquant : « il y a deux trucs (où je me dis tiens) on aurait pu aller un peu plus loin » (T1-1.3). Il revient ainsi dans un premier temps sur le *flash-back*, qui selon lui, a manqué de pertinence dans la mesure où il n'a pas servi à densifier l'enjeu dramatique : « premièrement si c'est un flash-back (*pointe Com A*) et qu'elle le sait avant du coup euh c'est pas un risque parce qu'elle est au courant du coup » (T1-1.4/5). L'évaluation négative est immédiatement suivie d'une phase instructive proposant des solutions vis-à-vis du problème relevé.

j'aurais trouvé ça plus:: plus intéressant si en fait genre (*pointe Com C*) tu fais le médecin de Lucile plutôt qui fait qui fait euh voilà genre::

[faut pas que vous soyez stressés par rapport à ça euh sinon vous pouvez faire une réaction]

[(il prend un ton rassurant jouant le personnage du médecin)]

(T.1-1.6 à 1.9)

Reprenant le personnage du comédien C, le formateur montre comment le flash-back aurait pu amener

plus d'enjeu. Cette phase d'instruction est marquée par l'utilisation du conditionnel passé, « j'aurais trouvé », qui permet au chef d'atelier d'exposer des possibilités alternatives en paire contrastée vis-à-vis de l'évaluation critique la précédant. On remarque également que le chef d'atelier est amené à montrer la proposition correctrice en jouant et en incarnant le personnage du médecin (qui été interprété par l'improvisateur C). En ouvrant le champ des possibles sur ce qu'il aurait été intéressant de faire, le formateur lance ainsi des pistes correctives. Cette dimension représente le premier plan de la phase d'instruction. Dans ce cadre, la logique instructive se borne à proposer des solutions et à corriger de façon locale les erreurs relevées durant l'exercice.

On retrouve cette même dynamique au tour 3 lorsque le chef d'atelier émet une seconde remarque adressée à la comédienne B qui jouait la compagne de route du personnage A en train de perdre connaissance : « si tout si si tout l'enjeu c'est de elle qui va être de plus en plus mal (*regarde Com B*) il faut que toi tu euh:: il faut que toi ça t'affecte d'une manière ou d'une autre » (T3). L'évaluation critique est ici immédiatement enchâssée à la production d'arguments correctifs visant à exposer ce qu'il aurait été intéressant de jouer. Le formateur va insister sur le fait qu'il aurait été pertinent que le personnage B soit plus affecté par ce qui était en train de se passer : « quand tu la vois faire une syncope tu fais haaaa tu vois tu te mets mode panique » (T.5-1.1/2). Il va ainsi revenir de façon contrastive sur ce qui s'est passé pendant la scène en usant de micro-saynètes de reprise (T.5- 1.10/11 et 1.13/14) :

7	enfin voilà tu peux euh si tu réagis ça ça renforce le truc parce que du coup sinon lucile elle est là euh
8	[hahahah
9	[(il reprend l'air paniqué du personnage A)
10	et toi tu fais
11	[mais non ça va respire (.)
12	[(il reprend l'attitude décontractée du personnage B)

La comédienne B rebondit sur cette remarque et tente elle aussi de proposer une auto-correction : « () limite je devais j'aurais pu partir en syncope avec elle (en gros)= » (T.6), remarque qui ne va cependant pas être validée par le chef d'atelier qui poursuit son explication en illustrant de façon démonstrative deux propositions alternatives (T.7-1.2/3 et 1.6/10) :

7. CA :	
1	= ouais ou alors différemment faire
2	[non non non qu'est ce qui faut que je fasse qu'est ce qui faut que je fasse
3	[(il joue un personnage paniqué)
4	tu vois elle peut être en mode panique par rapport à ça (.) ou euh en rajouter sans en vouloir tu fais

5 [euh bon euh on va je vais trouver[la la la trousse de premiers[soins (1.0)
6 [ρ(1) ρ(2) ρ(3)
7 [(il reprend une attitude paniquée jouant le personnage B)]
8 (il claque les mains sur ses cuisses ρ(4)) j'ai oublié [la trousse de premiers soins]
9 [ρ(5)
10 et [tu vois () et rajouter du stress sans le voir tu vois peut être où je sais pas°=
11 Com C : [tout ce qui-

ρ(1)



ρ(2)



ρ(3)



ρ(4)



ρ(5)



Dans un premier temps (1.2/3), le formateur reprend le personnage A afin d'illustrer la proposition correctrice énoncée dans les tours précédents. Il effectue ainsi une micro-saynète où le personnage A se trouve extrêmement paniqué devant la perte de connaissance de son amie. Dans un second temps, il propose une autre version montrant l'escalade possible pouvant advenir (1.5/6). Comme on peut le voir sur les différentes images, le chef d'atelier incarne non seulement verbalement mais aussi corporellement ces micro-saynètes. On retrouve ici la logique d'incarnation que nous avons évoquée précédemment concernant les phases évaluatives. Cependant, contrairement à la *micro-saynète de reprise* venant pointer et rejouer un instant particulier de la scène, l'usage de la micro-saynète vise ici à ouvrir le champ des possibles en montrant des propositions alternatives qui auraient pu être pertinentes. Nous reviendrons sur ce phénomène de façon plus spécifique dans la suite de notre propos.

Par ailleurs, on observe au cours de ce retour que la dynamique instructive se détourne à certains moments de la référence précise à la scène venant de se produire pour s'ancrer dans des considérations plus générales. Au tour 5, le chef d'atelier critiquant le manque de réaction de la comédienne A et proposant des solutions alternatives, va cependant clôturer son tour de parole en évoquant la pratique du théâtre d'improvisation dans son ensemble : « encore une fois très bons réflexes d'êtres humains de

vouloir calmer les choses et résoudre les problèmes en impro euh :: c'est moins [bien (.) de vouloir ouais de vouloir résoudre les problèmes » (T.5 – l. 14/15). Le formateur monte ainsi en généralité pour faire passer une nouvelle notion, à savoir qu'il est plus intéressant dramatiquement d'amplifier les problèmes advenant entre les personnages plutôt que de les résoudre facilement. Dans ce cadre, le propos n'est plus référencé spécifiquement à l'improvisation venant d'avoir eu lieu, mais se rapporte à l'improvisation théâtrale de façon générale. Cette *montée en généralité*, présupposant un passage de l'exercice localisé à la pratique, va être relancée par l'improvisateur C dans la suite du retour : « tout ce qui se passe sur scène est euh doit être important pour les comédiens qui sont sur scène à ce moment-là quoi il faut donner de l'importance à ce qui se passe sur scène et pas le dénigrer quoi » (T8). Reprenant les remarques du chef d'atelier, le comédien C réoriente la conversation vers une assertion plus généralisante sur la pratique. Le terme de « scène » est, dans ce cadre, pris dans un usage générique se référant à la pratique dans son ensemble. Il se détache de l'exercice pour s'intégrer dans une perspective générique. Le formateur prolonge cette remarque en expliquant : « il faut prendre au moins une chose importante et de ce dire c'est quoi la chose importante qui donne du relief à la scène après si on met trop de choses importantes très vite en général ça va pas » (T.9). La dimension instructive n'est pas ici ancrée sur « il aurait fallu que » ou un « on aurait pu avoir » mais bien sur un « il faut que » dont l'objet de référence est le théâtre d'improvisation en tant que pratique. Cette phase représente à notre sens, la seconde dimension de l'instruction. Elle découle généralement séquentiellement des phases évaluatives et correctives précédentes mais se détache de l'exercice en tant que tel afin d'aborder des considérations plus globales. L'exercice devient dès lors un point d'appui pour laisser transparaître un plan commun de la pratique. Cette séquence nous a semblé intéressante dans la mesure où elle rassemble ces deux dimensions de l'instruction, d'un côté une instruction ancrée à l'exercice visant à ouvrir le champ des possibles vis-à-vis de ce qui s'est produit et de l'autre une instruction plus générale touchant à l'improvisation théâtrale en tant que pratique. Nous nous proposons à présent d'approfondir ces deux dimensions.

b) L'instruction dans sa première dimension ou comment ouvrir le champ des possibles

La première dimension de l'instruction, que nous avons observée à travers le cas d'étude précédent, consiste à ouvrir le champ des possibles à partir de la saynète venant de se produire. Il s'agit alors pour le formateur de reprendre ce qui s'est passé afin de proposer des possibilités alternatives visant à corriger les points problématiques soulignés et pointés lors de l'évaluation. On retrouve ici une logique de paire contrastée impliquant dans un premier temps la localisation d'un phénomène problématique

potentiellement accompagnée d'une micro-saynète de reprise, et dans un deuxième temps la description /démonstration, de ce qui aurait pu se produire pour éviter ce problème. L'extrait suivant intervient à la suite de l'exercice du « bâton de la parole » que nous avons présenté précédemment dont la consigne est de ne prendre la parole qu'à condition d'avoir en main le mikado. Quatre improvisateurs ont ainsi joué une scène se déroulant dans un ascenseur. Lors du retour, après avoir soulevé différentes problématiques, le formateur revient sur l'action de la comédienne B placée en arrière de la scène durant l'exercice.

Séquence – l'instruction dans sa première dimension

CA :	
1	ouais et même euh :: (<i>pointant com B</i>) tu as pris le bâton un moment donné puis (.) on aurait dit que
2	tu voulais pas le donner mais tu l'as donné (.) (<i>geste de donner le bâton</i>) mais c'était trop gentil (.)
3	j'pense que ton personnage il aurait dû donner le bâton t'aurais pu le garder (.) t'aurais pu le garder et
4	l'mettre dans tes poches (.) et te dire okay c'est bon c'est à mon tour parce que (.) elle avait des
5	choses à dire elle avait pas envie de voir ces deux personnes là s'embrasser <u>pourquoi</u> / parce que elle
6	elle a une vie sexuelle de merde et ça la fait chier et là tout d'un coup oups l'impro on est rendu où (.)
7	l'impro on est rendu sur cette femme aigrie parce qu'elle est seule tu vois c'est toutes des perches
8	qui :: sont pas dans la tête (<i>se pointant la tête</i>) mais qui sont dans le <u>moment</u> (.) présent de ce que tu
9	as vu devant

On retrouve ici la logique séquentielle observée dans la séquence précédente. Dans un premier mouvement, le formateur localise un phénomène problématique produit durant l'exercice par la comédienne B : « (*pointant com B*) tu as pris le bâton un moment donné on aurait dit que tu voulais pas le donner mais tu l'as donné (*geste de donner le bâton*) mais c'était trop gentil » (l. 1 à 3). L'évaluation critique est immédiatement suivie d'une proposition alternative de jeu, soulignée par l'emploi du conditionnel : « j'pense que ton personnage il aurait dû donner le bâton t'aurais pu le garder (.) t'aurais pu le garder et l'mettre dans tes poches (.) et te dire okay c'est bon c'est à mon tour parce que (.) elle avait des choses à dire elle avait pas envie de voir ces deux personnes là s'embrasser » (l.4 à l.5). Le chef d'atelier montre ce qu'aurait pu apporter une telle action dans la construction de l'improvisation et la focalisation de l'enjeu dramatique : « et là tout d'un coup oups l'impro on est rendu où (.) l'impro on est rendu sur cette femme aigrie parce qu'elle est seule » (l.9 à 10). Il insiste ici sur la nécessité d'être disponible à ce qui se passe sur scène au moment où cela se produit : « c'est toutes des perches qui sont pas dans la tête (*se pointant la tête*) mais qui sont dans le moment présent de ce que tu as vu devant » (l.6/7). La logique séquentielle impliquant une évaluation négative puis une proposition de solution alternative, est ainsi un format typique des dynamiques instructives à l'œuvre

au cours des ateliers d'improvisation théâtrale.

Ce type de paire contrastée diffère cependant légèrement de celles observées par Peter Weeks au cours des répétitions musicales que nous avons décrites au début de ce chapitre. Si la première partie de paire est similaire en ce qu'elle vient pointer et évaluer un objet problématique, la seconde partie, elle, n'est pas prescriptive, au sens où la correction proposée n'a pas vocation être reproduite en tant que telle dans l'avenir. En effet, contrairement à des répétitions musicales ou théâtrales, les improvisations produites au cours des exercices n'ont jamais vocation à être reproduites à l'identique. L'utilisation du conditionnel est d'ailleurs un marqueur important de ce cette dynamique, il ne projette pas une dimension prescriptive classique, une injonction à faire, mais permet d'ouvrir le champ des possibles. Ce type de correction peut paraître de prime abord presque paradoxal, dans la mesure où il ne propose pas une solution à reproduire. On peut cependant faire l'hypothèse que cette dimension instructive – d'ouverture du champ des possibles – a deux implications pertinentes.

D'une part, elle permet d'éviter un potentiel problème interactionnel entre le formateur et le participant concerné par la critique, la seconde partie de paire complétant le format correctif engagé avec la phase évaluative. D'autre part, on peut supposer que la production de solution alternative permet d'introduire de façon réflexive, à la fois pour le participant directement concerné et les autres membres de l'atelier, une certaine façon d'aborder les dynamiques scéniques et d'élargir les clés de lecture et de compréhension. En permettant aux participants de se projeter à l'imaginaire dans des versions alternatives, il s'agit ainsi de montrer une certaine façon de faire vis-à-vis d'un certain type de situation. L'improvisation ne sera certes pas reproduite en tant que telle, mais certaines caractéristiques pourront se retrouver dans d'autres improvisations. Par exemple, dans la séquence précédente, le problème souligné permet de mettre en lumière la nécessité d'assumer pleinement le vécu du personnage au moment de l'action afin de densifier l'action dramatique en cours. Cette logique pourra ainsi se retrouver dans d'autres scènes. Observons en ce sens, une autre séquence qui intervient à la suite d'un exercice où deux improvisateurs ont eu pour consigne de prononcer trois phrases données préalablement en étant chargés émotionnellement. Au cours de l'improvisation précédant le retour ci-dessous, les improvisateurs ont été extrêmement rapides dans l'exécution de la scène et des consignes. Le chef d'atelier va revenir sur ce point lors du retour :

Séquence – l'instruction dans sa première dimension

CA :

- | | |
|---|--|
| 1 | (regardant les comédiens encore sur scène) <u>oui</u> alors très bien très bien euh:: àa peut ça peut euh on |
| 2 | peut peut être même mettre encore plus de temps à vous <u>découvrir</u> sans les mots (.) à voir vraiment |

3	ce qui se passe (<i>pointant le milieu de la scène</i>) il y avait quelque-chose qui commençait à se passer
4	là peut être qu'on aurait pu venir vraiment s'en servir aussi tu vois/ (<i>regardant com B</i>) et puis toi
5	t'aurais pu pt'être venir ouvrir le truc (<i>faisant le geste d'ouvrir quelque chose</i>) tu vois on essaye de
6	venir étirer ces trucs là de manière à ce que ça soit voilà à ce que ça donne vraiment à manger et en
7	face et pour vous (.) ça marche/

Le formateur se focalise sur la précipitation des deux comédiens en donnant immédiatement une recommandation : « on peut peut être même mettre encore plus de temps à vous découvrir sans les mots (.) à voir vraiment ce qui se passe » (1.2/3). Il précise ensuite son propos en se basant sur l'improvisation venant d'avoir eu lieu : « (*pointant le milieu de la scène*) il y avait quelque-chose qui commençait à se passer là peut être qu'on aurait pu venir vraiment s'en servir aussi tu vois/ (*regardant com B*) et puis toi t'aurais pu pt'être venir ouvrir le truc (*faisant le geste d'ouvrir quelque chose*) » (1.5/6). Cette forme d'instruction prenant la scène comme référent et proposant des possibilités alternatives, correspond à la première dimension de l'instruction : ouvrir le champ des possibles en mettant en avant ce qui aurait pu se passer. Dans cette séquence, l'ouverture des possibles est immédiatement envisagée dans la projection de futures improvisations. Le chef d'atelier insiste en ce sens sur la nécessité « de venir étirer ces trucs là de manière à ce que ça soit voilà à ce que ça donne vraiment à manger et en face et pour vous » (1.6/7). La dimension prescriptive ne se joue donc pas directement dans l'énonciation de la correction qui serait à reproduire comme telle mais dans les compétences techniques, autrement dit *une manière d'être et de faire* mise en jeu dans ces erreurs et ces problèmes. Cette remarque nous amène logiquement à aborder de façon plus spécifique la seconde dimension de l'instruction.

c) L'instruction dans sa seconde dimension ou cristalliser des compétences à improviser

Dans sa seconde dimension, la phase d'instruction a pour fonction de mettre en avant des compétences plus générales. L'exercice, la phase évaluative ainsi que la phase corrective qui ouvre le champ des possibles, servent de point d'appui pour aborder l'improvisation théâtrale dans sa généralité. A partir de l'exercice, le formateur ou la formatrice transmet un socle technique commun, (dont nous avons largement discuté lors du chapitre précédent) qui constitue l'improvisation théâtrale en tant que pratique spécifique. Le chef d'atelier se détache des éléments pointés et de la scène ayant eu lieu afin de dégager des conseils et des instructions touchant à l'improvisation de façon globale. Il s'agit ici de donner des clés de lecture et d'action pour les improvisations à venir en ouvrant un passage entre l'exercice dans sa dynamique spécifique et la pratique dans sa dynamique collective, commune et

englobante. Le retour suivant intervient suite à un passage de l'exercice du bâton de la parole présenté précédemment.

Séquence – L'instruction dans sa seconde dimension

CA :	
1	merci beaucoup (<i>se positionnant devant les improvisateurs</i>) bravo bravo bravo (2.)
2→	quand je vous dis conclure trente secondes c'est que c'est un des trucs qu'on oublie souvent en
3→	improvisation (.) qui fait que souvent les gens sont impressionnés[c'est quand on conclut une histoire .
4	<i>[(geste de la main qui prend et ferme)</i>
5	et >c'est pas difficile de conclure une histoire c'est très facile< si vous le voyez si vous faites des matchs
6	et pas juste des matchs je l'sais mais il y a quelqu'un qui vous dit le temps et vous le voyez qu'il reste
7→	dix secondes quinze secondes trente secondes (.) <u>concluez</u> / partez pas dans une autre idée/ [finissez
8→	celle-là allez au maximum de cette idée là/ et là ça finit sur un truc et le
9	<i>[(geste des mains comme si il rapprochait quelque chose)</i>
10	public il fait whoah comment ils ont fait [c'est écrit j'suis sûr que c'est écrit (.)
11	<i>[(geste imitant le fait d'écrire)</i>
12→	et nous on sait on fait de l'impro on sait que c'est pas écrit mais que c'est quand même facile de conclure
13→	une impro mais pour le public c'est impressionnant il faut pas oublier qu'on [le fait pour le
14	<i>[(se penche puis fait mine</i>
15	<i>d'attraper quelque chose à deux mains)</i>
16	public (.) et d'se dire que [si on leur donne ce petit moment-là <u>whoups</u> <u>whoah</u> on a tout réglé à la fin
17	<i>[(mouvements de mains vers le public)</i>
18	c'est magique / (.) ben le public il va être content. (1.0)

Au cours de ce retour, on observe immédiatement la manière dont le chef d'atelier thématise sa prise de parole en évoquant, non pas l'exercice de façon spécifique, mais la pratique générale de l'improvisation théâtrale. Il ouvre son retour en entrant immédiatement dans une phase instructive où il expose l'importance de savoir conclure les improvisations, se référant ainsi à l'improvisation comme pratique : « c'est un des trucs qu'on oublie souvent en improvisation » (1.2/3). Cette référence générale est marquée par l'utilisation massive des pronoms personnels « nous » et « on » qui permettent au chef d'atelier de s'inclure lui-même en tant que pratiquant de l'improvisation théâtrale : « nous on sait on fait de l'impro, on sait que c'est pas écrit mais que c'est quand même facile de conclure une impro » (1.14/15), ou encore « on a tout réglé à la fin c'est magique, ben le public il va être content » (1.20). Cette valeur inclusive du discours implique une adresse générale valant pour tous les pratiquants de l'improvisation théâtrale. En s'appuyant indirectement sur l'exercice, le formateur conseille et transmet des compétences générales. Ce mode instructif se formule sous forme de recommandations et injonctions dépassant l'exercice en tant que tel : « vous le voyez qu'il reste dix secondes quinze secondes trente secondes (.) concluez/ partez pas dans une autre idée/ [finissez celle-là allez au

maximum de cette idée là/ et là ça finit sur un truc » (1.8/9/10). Il est accompagné de gestes paraverbaux venant appuyer les différents points soulevés (1.11 – 1.13 -1.17). Dans ce cas, l'objet discuté (dans cet exemple, la nécessité de savoir conclure les improvisations), s'attache à l'exercice par une relation séquentielle et sérielle mais n'est plus la référence en tant que telle. Cette dimension spécifique représente un phénomène extrêmement récurrent au sein des ateliers d'improvisation. Dès lors, il ne s'agit pas seulement de discuter de l'exercice en tant que tel et d'en évaluer la réussite, mais bien de faire de l'exercice un motif pour discuter la pratique dans une perspective plus large. L'improvisation ouvre ainsi des lignes de fuite vers l'improvisation comme discipline artistique.

La séquence suivante fait suite à un exercice d'échauffement que nous avons présenté dans le chapitre précédent. Pour rappel, les improvisateurs avaient pour consigne de s'échanger une petite balle sans la faire tomber, en gardant une certaine dynamique et en la repassant à chaque fois par la personne positionnée au centre du cercle. Une fois le rythme établi, toute personne positionnée sur le pourtour du cercle avait la possibilité de dire « go ». Elle devait alors prendre la place de son partenaire au centre du cercle, attraper la balle, puis la relancer vers un autre partenaire tout en conservant le rythme. L'exercice s'est ainsi poursuivi sur plusieurs minutes prenant une vitesse de plus en plus soutenue une fois la mécanique saisie. Après quelques minutes, l'un des comédiens placés dans le dos de la personne centrale lança un « go », amenant les deux comédiens à s'entrechoquer au cours du mouvement de bascule.

Séquence - L'instruction dans sa seconde dimension

1. CA :	
1	[et vous avez vu que <u>souvent</u> / c'est beaucoup plus simple de prendre la position là
2	(<i>pointant ses pieds</i>) que d'entendre une fois qu'on est là dessus (<i>pointant le centre</i>) [(.) très souvent on
3 Com C :	[ouais
4	<i>a beaucoup de mal à s'en aller du cercle (se plaçant au centre)</i> mais parc'que le temps que le cerveau
5	(.) à la fois on doit renvoyer la balle à la fois on doit entendre go à la fois on doit partir au bon endroit .
6→	ça fait beaucoup et c'est c'qui fait que souvent on ne <u>sort pas</u> des impros alors qu'il y a un appel depuis
7→	à peu près une heure et demie et qu'on doit se <u>barrer</u> et on a du mal à sortir pas parc'que on se trouve
8→	extraordinaire et qu'on reste sur le plateau (.) mais parc'que (.) on n'entend pas en fait/ (.) quand on est
9	dans le jeu il faut qu'on ait [cette petite oreille là qui qui qui nous fasse entendre soit que quelqu'un
10	[<i>(elle pointe son oreille)</i>
11	rentre soit qu'il est temps de sortir (.) <u>okay</u> /=
2. Com C :	
1→	=c'est euh:: (.) c'est une très bonne métaphore de euh >de tout dans l'ensemble< (.) parc'que même là
2→	vous voyez à plusieurs reprises il y a des gens qui ont dit go en même temps (.) c'est aussi accepter de
3→	s'dire okay je laisse mon partenaire y aller moi je me mets en retrait ou inversement okay allez je

4	prends le lead très <u>clairement</u> (.)[je prends la balle (.) et euh tant pis en fait il faut assumer les deux
5	[<i>(s'avance au centre du cercle et fait mine de prendre la balle)</i>
6	assumer de se dire okay je me recule ou j'y vais très clairement parc'que le problème si il y en a trois
7	qui font [(.) à vas y euh je te fais la politesse ben [la balle elle tombe
8	[<i>(déambule de façon incertaine entre être au centre ou être sur le côté)</i>
9	[<i>(geste de la main imitant la balle qui tombe)</i>

Lors du retour, la cheffe d'atelier fait remarquer qu'il est plus difficile d'être au centre que d'être positionné sur le pourtour du cercle : « vous avez vu souvent c'est beaucoup plus simple de prendre la position là (*pointant ses pieds*) que d'entendre une fois qu'on est là dessus (*pointant le centre*) très souvent on a beaucoup de mal à s'en aller du cercle (*se plaçant au centre*) » (T.1 – 1.1/2). Elle donne pour explication que le rôle central nécessite une multi-activité importante : « on doit renvoyer la balle à la fois on doit entendre go à la fois on doit partir au bon moment ça fait beaucoup » (T.1 – 1.5/6). Cette remarque l'amène à réaliser un parallèle avec l'activité scénique de façon globale : « c'est c'qui fait que souvent on ne sort pas des impros alors qu'il y a un appel depuis à peu près une heure et demie : et qu'on doit se barrer et on a du mal à sortir » (T.1 – 1.7/8). Ce changement de plan est marqué par l'emploi du pronom « on » (incluant l'ensemble des participants de l'atelier) ainsi que l'usage du terme « des impros » qui n'est pas référencé à l'exercice en tant que tel. La cheffe d'atelier engage ainsi une phase instructive en abordant ce qu'il faut arriver à faire lors d'improvisations théâtrales, à savoir le fait d'être à l'écoute afin de sortir et de rentrer au bon moment : « on n'entend pas en fait quand on est dans le jeu il faut qu'on ait cette petite oreille là qui nous fasse entendre soit que quelqu'un rentre soit qu'il est temps de sortir » (T.1 – 1.10/13). Ce changement de plan est prolongé par la comédienne C qui souligne, au tour suivant, en quoi cet exercice est une très bonne métaphore de « tout » (T.2-1.1), le terme « tout » faisant référence à la pratique de l'improvisation théâtrale. Elle prolonge la remarque en insistant sur la nécessité d'assumer : « c'est aussi accepter de s'dire okay je laisse mon partenaire y aller moi je me mets en retrait ou inversement okay aller je prends le lead très clairement je prends la balle et euh tant pis en fait il faut assumer les deux » (T.2 -1.3/4/5). Il est ainsi intéressant d'observer comment l'exercice de la balle devient, dans ce cadre, une métaphore pour lancer des injonctions et des recommandations touchant à la pratique de l'improvisation théâtrale dans son ensemble. Cette dimension instructive se détache de la dimension corrective observée dans la partie précédente en ce qu'elle projette des conseils, des recommandations et des injonctions qui se détachent de l'exercice en tant que tel. On peut faire ici l'hypothèse que si cette dimension n'est bien entendue pas propre à l'apprentissage du théâtre d'improvisation, elle est cependant particulièrement visible. En effet, le caractère spontané et éphémère de chaque exercice implique nécessairement que chaque passage soit un support pour transmettre l'improvisation théâtrale dans sa technicité (dont nous avons largement discuté dans le chapitre précédent). En cela, en faisant du théâtre d'improvisation un objet de discours

lors des retours, les improvisateurs appréhendent la pratique en tant que discipline collective et stabilisée.

Les deux dimensions instructives que nous avons observées ne sont pas antinomiques. Au contraire, elles entrent dans des logiques complémentaires et séquentielles. D'un côté, il s'agit de corriger ce qui n'a pas fonctionné en proposant des versions alternatives à l'improvisation ayant eu lieu (renforcé par l'utilisation du conditionnel passé, « *on aurait pu avoir* »). De l'autre, il s'agit de s'appuyer sur les éléments localisés dans la scène pour s'en détacher et aborder le théâtre d'improvisation dans sa dynamique et sa technicité collective (marqué par l'usage d'un présent de vérité générale) projetant une certaine *manière d'être et de faire* commune aux improvisateurs et improvisatrices. Les enjeux techniques, dont nous avons discuté dans le chapitre précédent, s'observent ainsi précisément dans le discours émique des praticiens en contexte d'atelier.

3. L'usage de la micro-saynète dans les phases instructives

Tel qu'on a pu l'observer indirectement dans les séquences précédentes, l'usage de la micro-saynète n'est pas propre aux phases évaluatives mais se retrouve également dans les phases instructives liées séquentiellement. Cependant, contrairement à la *micro-saynète de reprise* qui vise à citer et pointer des éléments problématiques survenus au cours de l'improvisation, les micro-saynètes utilisées lors des phases instructives semblent se détacher d'une logique citationnelle pour revêtir d'autres fonctions.

a) La micro-saynète corrective : ouvrir le champ des possibles en incarnant des propositions alternatives

La séquence suivante s'inscrit à la suite d'une improvisation dont l'objectif était de travailler la notion d'enjeu dramatique. Lors de la scène d'ouverture, les improvisateurs A et B ont joué un couple de fermiers vivant une relation sereine, sans conflits. Au cours du retour, le chef d'atelier revient sur cette première scène en interrogeant la nécessité d'exécuter des premières scènes apaisées.

Séquence – L'usage de la micro-saynète corrective (partie 1)

1. CA :	c'est cool euh:: parce que la première scène vous avez bien pris votre temps (.) euh:: ça faisait plaisir [de de de voir ça et euh:: oublie pas () c'est c'est le quotidien alors je sais que::vous dites c'est bien [(geste d'étirer quelque chose) que la première scène tout se passe bien (.) j'ai envie de de:: tempérer tempérer ça c'est juste que c'est
---------	---

	le quotidien/ (.) voilà et euh c'est normal euh un moment au quotidien d'avoir des doutes ou d'avoir des suspicions ou d'avoir des trucs il y aucun problème avec ça pour moi tant que [ça ne cède pas tout de suite mais ça= [(<i>geste imitant quelque chose qui désolidarise</i>)
2. Com C :	=donc ils peuvent s'engueuler mais ça veut dire qu'ils s'engueulent tous les jours au moment de la traite.=
3. CA :	=c'est ça ou [alors le fait qu'elle soit au bord de la rupture ça fait genre des <u>semaines</u> qu'elle est au [(<i>il se lève de la chaise</i>) bord de la rupture/ (.) mais c'est pas pour autant que c'est dans cette scène là qu'elle va rompre (.) c'est à dire qu'il faut pas que ça soit dans cette scène là qu'elle rompe mais on <u>sent</u> on sent un enjeu potentiel on sent un truc latent/=
4. Com C :	=c'est pas la première fois euh c'est pas la première fois qu'elle dit qu'elle va se <u>barrer</u> /
5. CA :	exactement exactement

Le chef d'atelier débute son retour par une évaluation positive « c'est cool euh parce que la première scène vous avez bien pris votre temps euh ça faisait plaisir de de voir ça » (T.1). Cette remarque est cependant immédiatement suivie par une évaluation plus nuancée voire critique, remettant en cause le caractère apaisé de la première scène : « je sais que vous dites c'est bien que la première scène tout se passe bien j'ai envie de de:: tempérer tempérer » (T.1). Il étaye son propos en expliquant qu'il ne s'agit pas tant de réaliser une première scène où tout se passe bien mais de produire une première scène qui présente un quotidien : « au quotidien d'avoir des doutes ou d'avoir des suspicions ou d'avoir des trucs il y aucun problème avec ça pour moi tant que ça ne cède pas tout de suite » (T.1). Le formateur vient donc implicitement critiquer la première scène de l'improvisation. Le comédien propose alors au tour suivant une alternative poursuivant la dynamique corrective enclenchée par le formateur : « donc ils peuvent s'engueuler mais ça veut dire qu'ils s'engueulent tous les jours au moment de la traite » (T.2). Cette proposition alternative est validée par le formateur qui ajoute au tour suivant : « il faut pas que ça soit dans cette scène là qu'elle rompe mais on sent un enjeu potentiel on sent un truc latent » (T.2). On retrouve ici la dimension d'ouverture du champ des possibles décrite précédemment. Le chef d'atelier et le comédien C reviennent ainsi sur ce qui aurait pu être fait en décrivant et en argumentant sur ce qui aurait pu être plus pertinent. A cet effet, ils font usage de micro-saynètes pour illustrer et montrer les versions alternatives décrites.

Séquence – L'usage de la micro-saynète corrective (partie 2)

6. Com C :	donc lui il peut dire (<i>pointant com B à sa gauche</i>)
→	[oui oui mais ça fait quinze jours que tu me dis que tu vas te barrer et::° =
→	[(<i>il prend un ton blasé jouant le personnage B</i>)

7. CA : =en fait moi je trouve ça intéressant si lui est: concerné par ça aussi tu vois (.) si il dit
 → [ah c'est vrrai:: qu'je suis désolé vrrraiment:: (.) (*il prend une respiration*) mais
 → [(*il change de ton et reprend l'accent roulant le r du personnage B*)
 → [(*il prend une posture plus courbée et fait transparaître un air concerné*) ☐(1)]
 → t'sais on va trrouver une solution mais oui:: on va trouver une solution ça ça fait des semaines qu'on
 → cherche une solution on va la trrouver (.)
 [là du coup c'est genre il est concerné il a ça mais c'est pas le [moment de rupture okay/ (.) c'est ça
 [(*il reprend son ton et sa posture habituelle*) [(*claque des doigts*)
 que je vous dirais sur la première scène c'est ce que je vous conseille okay (.) okay merci beaucoup
 bravo à tous (*il applaudit*)

☐(1)



Au tour 6, le comédien C pointe l'improvisateur B à qui il soumet une proposition alternative de réplique dans le cas où le personnage A aurait fait part de son envie de partir de la ferme : « oui oui mais ça fait quinze jours que tu me dis que tu vas te barrer » (T.6). Comme pour les micro-saynètes de reprise, on observe un changement de *footing*. Il est introduit verbalement : « donc lui il peut dire (*pointant com B à sa gauche*) » (T.6) et est marqué par des changements d'attitude du locuteur (« (*il prend un ton blasé jouant le personnage B*) »). Cette préface permet d'engager le propos dans une dimension corrective qui va être soulignée par l'usage d'une micro-saynète visant à illustrer ce qui aurait pu advenir. Le comédien C reprend ainsi le personnage B en conservant son air détaché mais en introduisant le fait que le personnage A menace depuis plusieurs années de le quitter.

Cette version n'est cependant pas totalement validée par le formateur. Au tour 7, le chef d'atelier explique son point de vue : « en fait moi je trouve ça intéressant si lui est: concerné par ça aussi tu vois (.) » (T.7), remettant en cause la proposition alternative jouée par le comédien C. Le chef d'atelier soumet ainsi en retour une autre micro-saynète corrective qu'il introduit verbalement « si il il dit » (T.7). Puis il effectue un changement de *footing* marqué par la reprise de l'accent et de la posture du personnage B (☐(1)). Il fait alors transparaître l'attitude soucieuse et inquiète du personnage comme il l'avait préconisé : « ah c'est vrrai :: qu'je suis désolé vrrraiment :: (.) (*il prend une respiration*) mais t'sais on va trrouver une solution mais oui :: on va trouver une solution ça ça fait des semaines qu'on cherche une solution on va la trrouver » (T.7). Le caractère démonstratif direct employé permet au

chef d'atelier d'appuyer son argumentaire correctif. Reprenant un ton et une posture habituelle, il explique séquentiellement : « là du coup c'est genre il est concerné il a ça mais c'est pas le [moment de rupture] » (T.7). La micro-saynète vient corriger à la fois la version alternative proposée par le comédien C et les actions réalisées au cours de l'improvisation lors de la phase pratique. En exécutant ce type de micro-saynète, le formateur décrit non seulement verbalement une ouverture du champ des possibles mais l'incarne corporellement.

L'emploi du conditionnel passé pour introduire ce type de micro-saynète permet de souligner le caractère hypothétique des propositions de jeu présentées. Bien qu'il s'agisse d'une logique de reprise, dans le sens où ce sont les personnages de la phase pratique qui vont être rejoués, les micro-saynètes observées ici se détachent néanmoins des *micro-saynètes de reprise* décrites précédemment en ce qu'elles visent à illustrer une correction vis-à-vis du problème soulevé. Cette dynamique rejoint les observations effectuées par Peter Weeks ou encore Leelo Keevalik dans les contextes de répétitions musicales et de danse, où l'on retrouve l'usage de modalités incarnées visant à produire la version correcte souhaitée par le professeur. Cependant, comme nous l'avons déjà souligné, il ne s'agit pas dans le cas de l'improvisation, de proposer une version qui sera à reproduire puisque, par principe, chaque improvisation est unique et éphémère. Il s'agit en premier lieu d'ouvrir des possibilités de jeu en réponse à une problématique observée. Le retour suivant intervient par exemple, à la suite d'une improvisation libre qui avait pour thème initial : « A l'extérieur ».

Séquence – L'usage de la micro-saynète corrective

1.CA :	
1	bon vous étiez un peu hors:: [<u>thème</u> / [parce que le côté extérieur je l'ai pas trop trop vu euhhum:: (.)
2	[(<i>geste imitant des guillemets</i>)
3	[(<i>se met debout et s'avance vers la scène</i>)
4	(<i>regarde com C et D</i>) c'est bien en fait c'était très bien en fait on en avait grave besoin que vous
5	veniez un peu casser ce lieu là (.) ça aurait été bien que du coup que vous ayez profité là pour mettre
6	le thème du genre
7 →	[pfff :: ça fait déjà une heure qui sont à l'intérieur]
8 →	[(<i>il met les bras sur ses hanches □(1) et prend un ton soucieux</i>)]
9	[je sais pas ou un truc qui qui euh: même si c'est un peu grossier qui au moins là toc tu mets le thème
10	[(<i>il reprend son ton et sa posture habituelle</i>)
11	>elles sont elles sont< à l'intérieur elles sont dans leur imaginaire et machin bon voilà° okay <u>très</u>
12	<u>bien très bien</u> on va en faire d'autres super/

⊘(1)



Au cours de ce retour, le chef d'atelier souligne le fait que l'improvisation n'a pas totalement respecté le thème : « bon vous étiez un peu hors:: [thème/ [parce que le côté extérieur je l'ai pas trop trop vu » (1.1/2). Il revient ensuite sur l'action des improvisateurs C et D rentrés en cours d'improvisation. S'il émet d'abord une évaluation positive valorisant la rentrée des deux comédiens (1.4/5), il ajoute cependant de façon critique qu'ils auraient pu amener le thème de façon explicite : « ça aurait été bien que du coup que vous ayez profité là pour mettre le thème » (1.5/6). Cette recommandation est immédiatement suivie d'une mise en scène incarnée introduite verbalement : « du genre » (1.5). Au cours de la micro-saynète, le formateur prend le rôle du personnage C : « pfff:: ça fait déjà une heure qui sont à l'intérieur » (1.7). Le corps du formateur (⊘(1)), son attitude et son ton, accompagnent l'incarnation du personnage en question : « (*il met les bras sur ses hanches ⊘(1) et prend un ton soucieux*) ». (1.7). En produisant cette micro-saynète, le chef d'atelier montre visuellement la façon dont ce personnage aurait pu amener le thème lors de l'entrée sur scène. Cette perspective est explicitée dans la continuité de son propos : « même si c'est un peu grossier qui au moins là toc tu mets le thème >elles sont elles sont< à l'intérieur elles sont dans leur imaginaire » (1.11/12). La modalité incarnée permet de proposer une version alternative au problème soulevé précédemment et complète ainsi le mouvement correctif mis en jeu avec l'évaluation négative produite dans la première partie de paire.

b) La micro-saynète générique : monter en généralité ou incarner pour illustrer

Les différentes données nous ont aussi permis d'observer un deuxième usage des micro-saynètes permettant d'incarner, d'illustrer et d'exemplifier des enseignements plus généraux de la pratique du théâtre d'improvisation. La séquence suivante intervient à la suite d'un exercice collectif où les participants ont eu pour consigne de jouer une foule assistant à un match de tennis. Au cours du retour la cheffe d'atelier a, dans un premier temps, souligné la réussite de l'exercice en insistant sur la qualité d'écoute des participants. Au tour 1, une participante l'interroge directement : « t'as déjà fais un truc

comme ça en:: échauffement/ » (T.1), justifiant sa requête en expliquant que certains exercices d'échauffement ressemblent à la mise en scène proposée dans l'exercice.

Séquence – L'usage de la micro-saynète générique

1. Com B :	t'as déjà fais un truc comme ça en:: échauffement/ parc'que en fait ça fait un peu les [(baschings) ou [(elle mime des guillemets avec sa main droite) les trucs comme ça=
2. Com C	=()
3. CA :	
1	euh:: (.) ouais j'sais pas si je l'ai déjà fait euh devant public oui sur une impro:: sur une comparée
2	clairement sur une comparée ouais° (.) après ça peut aussi être un point de départ d'une euh: sur un
3	cabaret quoi/ pourquoi pas quoi et euh même sur une même si c'est une comparée on peut choisir de
4	laisser un joueur out quoi et puis tout le monde est là à regarder le match de foot . peut être
5	éventuellement à la télé . et puis t'as quelqu'un qui arrive et puis qui:: et on sait tous qu'ils sont pour
6	l'OM et
7 →	[vive le PSG/
8 →	[(elle lève les bras ☐(1) et prend un ton enthousiaste)
9 →	[et ben non mais christine à chaque fois merde]
10 →	[(elle change de posture ☐(2), baisse les bras et prend un ton plus grave et blasé)
11 →	[ah bah ouais mais°
12 →	[(elle se décale légèrement sur le côté ☐(3) et prend un ton déçu)
13	[hop fin de l'impro tu vois à p'tites vignettes d'une minute ça marche bien sur des
13	[(elle reprend sa posture et son ton habituel)
14	deux minutes ça peut fonctionner aussi . après euh voilà quoi ça peut être aussi un point de départ ça
15	peut être un tableau à un moment (.) aussi pour donner du crédit à deux improvisateurs qui sont peut
16	être : allés se déplacer au stade et les autres vont pouvoir faire les figurants alors là quand on fait ça
17	euh il faut faire attention au focus mais euh <u>voilà</u> (.) ça peut se réutiliser largement quoi . okay/ dans
18	un petit coin de votre tête hop [(dans la poche) dans la trousse à outils () à impros nombreuses .
19	[(elle fait mine de glisser quelque chose dans sa poche)

☐(1)



☐(2)



☐(3)



La cheffe d'atelier explique qu'en effet, ce type de mise en scène à plusieurs peut largement être réutilisé au cours d'un spectacle : « oui sur une impro sur une comparée⁸⁰⁵ clairement sur une comparée » (T.4). La formatrice va illustrer son propos en décrivant le début d'une scène : « on peut choisir de laisser un joueur ou quoi et puis tout le monde est là à regarder le match de foot . peut être éventuellement à la télé . et puis t'as quelqu'un qui arrive et puis qui:: et on sait tous qu'ils sont pour l'OM » (T.3-1.4/5/6). La description verbale du cadre dramatique de cette proposition d'improvisation amène la formatrice à s'engager dans une micro-saynète où elle va incarner deux personnages différents. Dans un premier temps, elle joue le rôle de Christine arrivant en plein match en criant « vive le PSG/ » (T.3-1.7) avec une attitude corporelle euphorique et enjouée (α(1)). Elle incarne dans la foulée l'un des supporters faisant un commentaire dépité à Christine : « ben non mais Christine à chaque fois merde ». La cheffe d'atelier réussit à marquer ce changement de personnage en passant de l'engouement de Christine au sentiment blasé du supporter de l'OM et en changeant sa posture corporelle, levant les bras en signe d'encouragement pour Christine puis les baissant pour le supporter de l'OM (α(2)). Enfin, elle incarne de nouveau Christine « ah bah ouais mais° » avant de clôturer la micro-saynète et poursuivre son retour. On remarquera ici, qu'au sein d'une même micro-saynète, plusieurs changements de *footing* ont été effectués afin de rendre possible l'incarnation de différents personnages par un même locuteur.

Comme nous venons de le démontrer, la micro-saynète n'est pas rattachée directement à la scène jouée ayant eu lieu lors de l'exercice, mais elle vient illustrer et souligner des indications plus générales concernant les possibilités d'usage de ce type de mise en scène. Comme l'exprime la cheffe d'atelier, ce type de mise en scène « peut se réutiliser largement » (T3-1.18) et peut s'intégrer à « la trousse à outils () à impros nombreuses » (T3-1.19). Il s'agit ici de transmettre des compétences techniques générales liées au théâtre d'improvisation. L'instruction se détache de la scène afin de projeter des recommandations et des conseils pour les improvisations à venir. Les *micro-saynètes génériques* n'ont ni une fonction de reprise et de pointage, ni une fonction de correction et d'ouverture du champ des possibles. Elles visent d'abord à illustrer et à accompagner un argumentaire pédagogique se détachant de la scène à proprement parler pour toucher des enjeux plus globaux liés à la pratique dans son ensemble. Le retour suivant intervient par exemple, à la suite d'un exercice sur la création de décors. Deux improvisateurs devaient jouer les personnages principaux tandis que les autres participants étaient chargés d'incarner les éléments de décor afin de nourrir l'action dramatique en cours. La scène se déroulant dans un supermarché, les personnes en charge des décors ont ainsi joué différents éléments tels que : une boîte de conserve, un caddie, une boîte de céréales, etc...

⁸⁰⁵ Les improvisations comparées désignent ici un type d'improvisation que l'on peut retrouver lors de matchs d'improvisation théâtrale où deux équipes vont proposer chacune leur tour une improvisation sur un même thème, le public votant ensuite pour sa prestation préférée. Voir Chapitre 1 pour des détails supplémentaires sur le match d'improvisation.

Séquence – L'usage de la micro-saynète générique

1. CA :	
1	voilà en tout cas amusez vous hésitez pas à aller faire () [je pense à cette bouteille de coca euh (.)
2	<i>[(elle se déplace vers la scène)</i>
3	[pourquoi pas la faire là puis si on te dit par exemple
4	<i>[(elle s'arrête à droite de la scène)</i>
5 →	[tu fais une cacahuète t'es comme ça et puis non mais [sans sel sluup tu deviens plus maigre (.)
6 →	<i>[(elle prend une posture particulière (α(1))</i> <i>[(elle change de posture (α(2))</i>
7 →	[ouais vraiment engagez encore plus le corps ça peut que aider on s'en fait une petite dernière comme ça
8	<i>[(elle reprend sa posture habituelle)</i>
9	on essaye d'engager encore plus le corps et d'se dire que même si on est un objet notre visage il peut être
10	animé de quelque chose du poireau ou de quelque chose du radis ou

α(1)



α(2)



Dans cet extrait, la cheffe d'atelier insiste d'abord sur l'importance d'engager son corps dans l'action scénique en faisant référence à la scène venant d'être jouée « je pense à cette bouteille de coca euh pourquoi pas la faire là » (1.1/3). Elle se détache cependant quasi immédiatement de l'improvisation afin d'illustrer de façon plus générale les recommandations émises concernant l'engagement corporel. A cette fin, elle a recours à une micro-saynète où elle joue une cacahuète passant d'avec à sans sel : « si on te dit par exemple tu fais une cacahuète t'es comme ça et puis non mais [sans sel sluup tu deviens plus maigre » (1.3/5/7), accompagnant sa description d'une démonstration corporelle (α(1) avec sel, α(2) sans sel). Les deux postures marquées lui permettent d'illustrer concrètement l'importance d'engager réellement le corps : « ouais vraiment engagez encore plus le corps ça peut que aider » (1.8). Dans ce cas, l'exemple de la cacahuète ne reprend pas l'un des éléments effectués au cours de la scène mais vise à exemplifier et à illustrer de façon démonstrative des conseils techniques plus globaux liés à la pratique du théâtre d'improvisation dans son ensemble.

c) Degrés d'intensité des micro-saynètes

Après avoir observé les différents usages de la micro-saynète au cours des phases évaluatives et instructives, nous remarquons que ces modalités incarnées peuvent être gérées avec des degrés d'intensité et d'engagement plus ou moins importants. Comme nous l'avons souligné précédemment, les modalités incarnées des retours post-exercice peuvent se manifester par la parole, par le corps ou par le corps et la parole. Cependant, elles peuvent également faire l'objet d'une incarnation plus ou moins engagée, plus ou moins intense de la part du locuteur produisant la micro-saynète. Par exemple, celui-ci peut engager une micro-saynète en énonçant une réplique sans mettre de ton particulier ; prononcer la même phrase en engageant une prosodie spécifique au personnage ; ou encore la prononcer en engageant une prosodie particulière tout en s'engageant corporellement. L'usage de micro-saynètes peut ainsi varier de manière fine selon l'objectif pragmatique visé par le formateur. Observons, par exemple, plus précisément ces deux extraits tirés du même retour analysé dans les parties précédentes.

Séquences – Variations dans l'engagement des micro-saynètes

CA :	
1	[non non mais en fait moi j'pense que::: . c'qui
2	s'est passé et que:: euh j'pense que ce que guillaume a essayé de faire c'était genre::
3 →	[ah: c'est bien
4 →	[(il prend un ton enjoué □(1))
5	et sous couvert de:: de d'être envieux c'était lui rappeler tout ce qu'elle manquait/ (.)
6	[et qu'en fait normalement toi fella du coup c'était
7 Com A :	[°ouais mais j'aurais dû plus le marquer°
8 →	[ah c'est super
9 →	[(il prend un ton légèrement triste)
10	(.) et tu vois du coup de () c'est une occasion en or c'qui fait pour que tu sois (.) que t'aies envie de
11	dire socialement
12 →	[ouais c'est vrai que je suis heureuse
13 →	[(il prend un ton joyeux)
14 →	mais qu'au fond de toi tu fasses
15 →	[putain il me manque ça
16 →	[(il prend un ton triste et concerné)

□ (1)



2.

CA :

1 =en fait moi je trouve ça intéressant si lui est: concerné par ça aussi tu vois (.) si il dit

2 → [ah c'est vrrai :: qu'je suis désolé vrrraiment :: (.) (*il prend une respiration*) mais t'sais on va trouver

3 → [(*il change de ton et reprend l'accent roulant le r du personnage B*)

4 → [(*il prend une posture plus courbée et fait disparaître un air concerné*) ☐ (2)]

5 → une solution mais oui:: on va trouver une solution ça ça fait des semaines qu'on cherche une solution

6 → on va la trrrouver (.)

7 [là du coup c'est genre il est concerné il a ça mais c'est pas le [moment de rupture

8 [(*il reprend son ton et sa posture habituelle*) [(*claque des doigts*)

9 okay/ (.) c'est ça que je vous dirais sur la première scène c'est ce que je vous conseille okay (.) okay

10 merci beaucoup bravo à tous (*il applaudit*)

☐ (2)



Dans ces deux extraits issus du même retour, on observe très clairement différents degrés d'intensité dans la réalisation des micro-saynètes. Lors de la première séquence où le chef d'atelier est en posture assise (☐(1)), impliquant nécessairement un usage du corps relativement limité, les micro-saynètes (1.3/4 ; 1.8/9 ; 1.12/13 ; 1.15/16) sont principalement marquées verbalement par une modification du ton et du contenu sémantique. Par ailleurs, les différents changements de *footing* impliquant la prise de différents personnages sont extrêmement fugaces. Les micro-saynètes se composent d'à peine quelques mots et visent à montrer et localiser l'état d'esprit des deux personnages. Si les changements de *footing* sont clairs, la réalisation des micro-saynètes se caractérise cependant par une intensité d'incarnation que l'on pourrait qualifier de *a minima*. A contrario, le second extrait nous offre une micro-saynète beaucoup plus marquée et accentuée (1.3 à 1.7) où l'on observe un engagement plus important du formateur. Quelques tours auparavant, le chef d'atelier est passé d'une posture assise (première séquence) à une posture debout ce qui lui a offert des possibilités de mouvement corporel qu'il va exploiter afin d'incarner le personnage du fermier joué par le comédien A. La micro-saynète est également marquée par une prosodie spécifique. En roulant les « r », le chef d'atelier reprend l'accent pris par le comédien A au cours de l'exercice. La micro-saynète implique ainsi à la fois des changements

corporels, verbaux et vocaux qui viennent accentuer son caractère dramatique. L'incarnation est dans ce cas, *a maxima*, en ce qu'elle engage le locuteur dans un engagement élevé.

Dans le cas d'engagements *a minima*, il est parfois difficile de catégoriser une action comme étant réellement de l'ordre d'une micro-saynète. En effet, certains cas semblent se situer à la limite entre la micro-saynète et le simple geste co-verbal. Afin de souligner cette problématique, nous nous proposons ici de revenir sur l'une des séquences présentées préalablement.

Séquence – Du geste multimodal à la micro-saynète : une catégorisation parfois floue

1.CA :	<u>oui</u> alors très bien très bien:: (.) (<i>regardant les comédiens encore sur scène</i>)
	euh:: on peut peut être même mettre encore plus de temps à vous découvrir sans les mots (.) à voir vraiment ce qui se passe (<i>pointant le milieu de la scène</i>)
	il y avait quelque chose qui commençait à se passer là (<i>regardant com A</i>) peut être qu'on aurait pu venir s'en servir là tu vois/
→	(<i>regardant com B</i>) et toi t'aurais [pu venir ouvrir le truc tu vois on essaye de venir étirer ces trucs là
→	[(<i>il fait le geste d'ouvrir quelque chose</i> □(1))
	de manière à ce que ça soit voilà à ce que ça donne vraiment à manger et en face et pour vous (.) ça marche/

□(1)



Ce qui nous intéresse dans cette séquence, c'est le geste multimodal effectué par le chef d'atelier au moment d'ouvrir le champ des possibles : « toi t'aurais [pu venir ouvrir le truc tu vois on essaye de venir étirer ces trucs là ». Afin d'illustrer son propos, le formateur effectue un geste fugace mimant le fait d'ouvrir quelque chose. Dans ce contexte, ce geste peut être qualifié de geste co-verbal de type iconique dans la mesure où le chef mime l'action d'ouvrir un coffre. Le geste accompagne la parole et l'illustre. Pour autant, on peut supposer qu'il implique aussi l'incarnation du personnage B, comme le laisse supposer la production verbale simultanée pointant le comédien B : « t'aurais pu venir ouvrir le truc ». Le geste n'accompagne pas simplement la parole mais rend accessible l'action hypothétique du personnage, impliquant un changement de *footing* dans la mesure où il s'agit bien d' « un changement dans l'orientation que nous adoptons envers nous-mêmes et les autres présents, telle qu'elle s'incarne

dans la manière dont nous gérons la production ou la réception d'un énoncé »⁸⁰⁶. Il faut cependant reconnaître que dans ce cas, la micro-saynète est tellement *a minima*, c'est-à-dire à la fois fugace et avec un degré d'engagement minimal, qu'il est difficile de la qualifier de micro-saynète. Cette séquence offre ainsi un exemple typique de cas ambigu.

III — DEFINIR EN TERRAIN IMPROVISE

Au cours des ateliers d'improvisation théâtrale, l'évaluation des exercices lors des retours amène fréquemment les formateurs et formatrices à introduire des notions relatives à la pratique. Ces termes font référence à des compétences techniques à acquérir afin de développer un socle commun de connaissances. La compréhension mutuelle de ce vocabulaire spécifique revêt une importance capitale pour la bonne gestion de l'activité et l'apprentissage de la discipline. Or, dans les ateliers amateurs, les débutants ne connaissent pas forcément les notions évoquées ou du moins n'en saisissent pas totalement la signification. Émerge alors au cours des retours, une activité de définition visant à expliciter et à transmettre certaines compétences techniques communes (présentées dans le chapitre précédent). Ces actes définitoires visent à « énoncer la nature, les qualités, les propriétés essentielles de l'être ou de la chose que le mot désigne »⁸⁰⁷ et découlent spontanément de la phase pratique venant d'avoir eu lieu. Dans ces cas, comme l'ont décrit Martin Riegel⁸⁰⁸, Elwys De Stephanie⁸⁰⁹ ou encore Arnulf Deppermann⁸¹⁰, l'acte définitoire présuppose un rapport épistémique déséquilibré entre le formateur et les autres participants. Ainsi, les « actes définitoires sont, soit auto-initiés par le moniteur [ici le chef d'atelier], qui anticipe ou s'aperçoit que l'élève n'est pas capable de comprendre correctement le terme nouveau, soit hétéro-initiés par l'élève, qui signale par une initiation de réparation (qu'est-ce que ça veut dire X ?, X c'est quoi ?, Qu'est-ce que c'est qu'un X ?) qu'il a besoin d'une définition du terme ou d'une explication de la chose ou du concept désignés »⁸¹¹.

⁸⁰⁶ E. Goffman, *Façon de parler*, *op.cit.*, p. 128.

⁸⁰⁷ « Définition », Dictionnaire Larousse [en ligne],

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9finition/22700>

⁸⁰⁸ Martin Riegel, « La définition, acte du langage ordinaire. De la forme aux interprétations », dans *La Définition*, Paris, Larousse, pp. 97-110.

⁸⁰⁹ Elwys de Stefanie, « Les demandes de définition en français parlé. Aspects grammaticaux et interactionnels », *Travaux neuchâtelois de linguistique*, 2005, no. 41, pp. 147-163.

⁸¹⁰ Arnulf Deppermann, « La définition comme action multimodale pour des enjeux pratiques : définir pour instruire à l'auto-école », *Langages*, 2016, vol. 204, no. 4, pp. 83-102.

⁸¹¹ Véronique Traverso, Luca Greco. « L'activité de définition dans l'interaction : objets, ressources, formats », *Langages*, 2016, vol. 204, no. 4.

Loin des définitions de lexicographes, les actes définitoires qui nous intéressent ici s'effectuent en interaction. Ils engagent une dimension multi-participante, que ce soit dans leur production ou leur réception et émergent à travers une multitude de ressources : linguistiques, prosodiques, gestuelles, spatiales, interactionnelles, qu'il convient d'observer et de décrire. Comme le rappellent Véronique Traverso et Elisa Ravazzolo⁸¹², en analysant le phénomène définitoire dans son contexte d'occurrence, il s'agit de replacer l'activité dans son caractère situé en prenant en compte ses différentes dimensions inhérentes : sa séquentialité, c'est-à-dire l'émergence temporelle de l'activité ; sa dimension collaborative, que ce soit dans la gestion de l'attention ou l'implication de plusieurs membres dans l'activité de définition ; et enfin sa dimension multimodale, les locuteurs activant différentes modalités sémiotiques à la fois verbales et corporelles. Dans le cadre de notre objet d'étude, nous souhaitons observer, analyser et décrire l'émergence spontanée d'actes définitoires au cours des retours. L'intérêt d'une telle approche est ici de comprendre comment s'engage un processus de transmission d'un socle commun de termes et plus généralement de *manières d'être et de faire*.

1. L'activité de définition au cours des retours : une définition *in absentia* ?

a) La définition comme activité interactionnelle

Comme le rappelle Paul Sambre dans sa thèse consacrée à la définition dans le langage naturel, ce thème n'est pas un objet d'étude récent. Depuis l'Antiquité, sous Platon⁸¹³ et Aristote⁸¹⁴, la définition a fait l'objet d'investigations dans les champs de la philosophie du langage et de la linguistique, que ce soit sous le prisme de la métaphysique, de la logique ou de l'épistémologie. Ainsi, « les exigences d'une définition correcte, les variétés des types de définitions (stipulatives, essentialistes ou descriptives, prescriptives, etc.), leurs qualités logiques et leurs relations aux connaissances empiriques ont été des sujets importants du discours de la logique et de l'épistémologie »⁸¹⁵. Pour autant, l'analyse des actes définitoires *tels qu'ils sont faits*, c'est-à-dire dans leur contexte oral ou écrit, n'est devenue un objet

⁸¹² Véronique Traverso, Elisa Ravazzolo, « Définitions ostensives co-construites. Le cas de la visite guidée », *Langages*, 2016, vol. 204, no. 4, pp. 43-66.

⁸¹³ « Platon considère la définition comme un instrument de l'action dialectique ; le terme qu'il emprunte est synonyme de limite, de délimitation : ὅρος, parfois ὅρος ὀρίζειν, voire λογος (της ουσιας), mot de ce qui est. » - Paul Sambre, *Émergence et conceptualisation de la définition en langue naturelle. Une étude de cas sur « Internet » en néerlandais et en français*, PhD, KU Leuven, 2005 p. 20.

⁸¹⁴ « Pour Aristote la définition vise avant tout à être « une quasi-démonstration de l'essence » » - *Ibid.*, p. 31.

⁸¹⁵ Arnulf Deppermann, « La définition comme action multimodale pour des enjeux pratiques : définir pour instruire à l'auto-école », *Langages*, 2016, vol. 204, no. 4, p. 84.

d'étude que récemment⁸¹⁶ grâce à un certain nombre de travaux⁸¹⁷ d'inspiration ethnométhodologique et conversationnaliste. Ils ont ouvert la voie depuis quelques années à l'étude des *définitions naturelles* que R.Martin définit ainsi : « À l'encontre de la définition conventionnelle, la définition naturelle vise à saisir le contenu naturel des mots, c'est-à-dire le contenu plus ou moins vague que spontanément – et souvent inconsciemment – les locuteurs y associent. La définition naturelle est ainsi plus ou moins juste. Son contenu évolue avec celui des objets qu'elle entend cerner. Elle est descriptive et non pas stipulatoire. (...)] Esquisses définitoires, ou plutôt jugement sur l'adéquation des mots dans la situation où l'on est : de telles pratiques invitent à solliciter plus avant la capacité du locuteur à expliciter les contenus que spontanément il assigne aux mots. L'activité ainsi déclenchée est « naturelle » en ce sens qu'elle est le fait des usagers eux-mêmes. »⁸¹⁸

En la détachant de sa dimension stipulative, idéale et décontextualisée, Robert Martin replace la définition dans une perspective située et praxéologique. La définition devient non plus une équation sémantique mais une pratique sociale et interactionnelle ordinaire⁸¹⁹ qui se constitue en tant qu'acte définitoire. Nous rejoindrons cependant la relecture établie par Lucas Greco et Véronique Traverso⁸²⁰ qui questionnent le caractère approximatif et inconscient attribué à ces activités pour, au contraire, mettre l'accent sur le caractère intersubjectif et situé de la définition en interaction : « Dans la perspective que nous proposons, on dira que la définition naturelle est produite dans une situation donnée, à des fins qui peuvent être localement diverses et, pour faire écho à A. Rey⁸²¹, elle vise à expliciter le contenu assigné à un mot, non « pour le rendre clair ou plus clair, ou plus précis à l'utilisateur » (1985 : XXXIII), mais pour le rendre clair ou plus clair, ou plus précis – ou pour faire encore d'autres choses – pour l'interlocuteur. »⁸²² En prenant comme focale l'intercompréhension, l'intérêt pour les actes définitoires se détache des problématiques strictement sémantiques afin d'appréhender les enjeux pratiques émergeant dans des contextes interactionnels spécifiques.

Dans cette perspective, les activités d'apprentissage : interactions parents-enfants et problématique de

⁸¹⁶Voir notamment :

Paul Sambre, *Émergence et conceptualisation de la définition en langue naturelle. Une étude de cas sur « Internet » en néerlandais et en français*, PhD, KU Leuven, 2005.

Arlene Harvey, « Definitions in English technical discourse: A study in metafunctional dominance and interaction », *Functions of Language*, 1999, vol. 6, no.1, pp. 53-94.

⁸¹⁷La revue *Langage* publié en 2016 et dirigé par Lucas Greco et Véronique Traverso s'est par exemple consacré entièrement à cette thématique.

⁸¹⁸Robert Martin, « La définition naturelle », dans *La Définition*, Paris, Larousse, 1990 p. 87.

⁸¹⁹Perspective que l'on retrouve déjà chez Bar-Hillel ou encore Wittgenstein.

⁸²⁰Véronique Traverso, Luca Greco. « L'activité de définition dans l'interaction : objets, ressources, formats », *Langages*, 2016, vol. 204, no. 4, p. 8.

⁸²¹Alain Rey, « Préface », *Grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 1985.

⁸²²*Ibid.*

l'acquisition du vocabulaire⁸²³ ; enseignements scolaires⁸²⁴ ; et autres contextes pédagogiques (visites guidées⁸²⁵, pratiques de conduite à l'auto-école⁸²⁶), ont été des cadres propices à l'analyse de ces phénomènes. Dans ces contextes, les actes définitoires ne se posent pas seulement en tant que phénomènes circonscrits mais se trouvent « souvent enchâssés dans des activités d'explication plus larges »⁸²⁷. A cet égard, la définition en interaction « n'est pas seulement une ressource pour renseigner sur la signification des termes ou sur l'usage linguistique. Elle est également un moyen pour renseigner sur le monde, i.e. pour véhiculer des connaissances encyclopédiques. Avant tout, les actes définitoires sont inspirés par des besoins pratiques et situés des interlocuteurs. Ils font partie des séquences plus étendues d'explication, d'instruction, d'argumentation, etc. »⁸²⁸. Les actes définitoires en interaction sont ainsi directement en prise avec des enjeux situationnels, des objectifs pragmatiques, des cadres et des statuts de participation propres aux différents contextes analysés.

Ces études ont par ailleurs insisté sur le caractère multiforme de ces définitions. Là où le lexicographe délimite précisément des types de définition (hiérarchique, logique, nominale etc.), la définition en interaction « relève des unes comme des autres, exploite et mélange différentes formes, et se distingue donc par ce fait même le plus souvent d'une entreprise typologique »⁸²⁹. Si l'activité définitoire relève bien de la mise en lien entre un *definiendum* et un *definiens*, entre un terme et l'explication de celui-ci, elle est dans l'interaction, prise dans d'autres formes que le seul rapport terme/discours. Pour exemple, la *définition ostensive* étudiée par Véronique Traverso et Elisa Ravazzolo implique « l'établissement d'un lien entre un objet concret rendu visible, qui constitue un exemplaire de la classe référentielle faisant l'objet de la définition, et un discours, dont la forme minimale est le nom de cet objet, auquel s'ajoutent des développements qui peuvent eux-mêmes relever ou non de la définition »⁸³⁰. L'acte définitoire s'appuie dans ce cas sur un objet présent dans l'espace visuel des différents participants de l'interaction. Les gestes de pointage deviennent dès lors une ressource primordiale permettant la mise en relation directe sans passer nécessairement par un *definiendum* verbal. Ce mélange des formes implique nécessairement d'analyser l'acte définitoire au-delà de la question sémantique afin de prendre en compte l'utilisation de ressources sémiotiques (objets, espaces, interlocuteurs, etc.) et multimodales

⁸²³ Astrid Cravatte, « Comment les enfants expliquent-ils les mots ? », *Langages*, 1980, vol. 59, pp. 87-96.

⁸²⁴ Marleen Temmeran, « Forms and functions of definitions in classroom contexts », dans *Discourse in Professional Contexts*, Lincom, München, 1999, pp. 167-211.

⁸²⁵ Véronique Traverso, Elisa Ravazzolo, « Définitions ostensives co-construites. Le cas de la visite guidée », *Langages*, 2016, vol. 204, no. 4, pp. 43-66.

⁸²⁶ Arnulf Deppermann, « La définition comme action multimodale pour des enjeux pratiques : définir pour instruire à l'auto-école », *Langages*, 2016, vol. 204, no. 4, pp. 83-102.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁸²⁸ *Ibid.*

⁸²⁹ Véronique Traverso, Luca Greco. « L'activité de définition dans l'interaction : objets, ressources, formats », *Langages*, 2016, vol. 204, no. 4, p. 9.

⁸³⁰ Véronique Traverso, Elisa Ravazzolo, « Définitions ostensives co-construites. Le cas de la visite guidée », *Langages*, 2016, vol. 204, no. 4, p. 45.

(geste, prosodie etc.).

Dans cet objectif, la prise en compte des actes définitoires en interaction nécessite d'entrevoir cette activité sous trois dimensions. Tout d'abord, la gestion séquentielle et temporelle de la définition. « Quelle que soit sa forme, la définition dans l'interaction est ainsi un processus temporel qui a un début et une fin, laquelle correspond à un moment où les participants se mettent d'accord pour considérer que l'objet est (suffisamment) défini pour que l'activité de définir soit close et que celle qui a été suspendue reprenne ou qu'une autre se mette en route. »⁸³¹ Secondement, la définition en interaction est une action située, c'est-à-dire qu'elle se produit dans un contexte socio-interactionnel spécifique dont les enjeux peuvent varier : « Autrement dit, la définition d'un même élément varie selon qu'elle est produite à tel moment, pour telle personne dans tel cadre participatif, pour la première fois ou pour la dixième fois, etc. »⁸³² Elle comporte donc des enjeux à la fois performatifs et interactionnels. Enfin, la définition en interaction est une activité co-construite qui présuppose la co-participation des participants, à la fois dans la production de l'interaction et dans sa réception. Cette co-participation peut être minimale, par exemple dans le cas où l'interlocuteur va simplement signifier la bonne réception de la définition, ou au contraire beaucoup plus forte, dans le cas où la définition amène par exemple à des négociations.

b) Le retour en contexte d'atelier d'improvisation théâtrale : De l'évaluation à l'introduction d'un référent à définir

Les actes définitoires sont fréquents au cours des ateliers d'improvisation, notamment au moment des retours (ce qui nous intéresse ici). En effet, les différents phénomènes pointés lors des retours peuvent parfois faire référence à des termes spécifiques non connus des novices. Afin de résoudre ce problème, les participants s'engagent dans des actes définitoires visant à décrire ces termes et concepts propres à la pratique. Ces actes émergent généralement spontanément et peuvent ainsi être considérés comme des « définitions naturelles » en ce qu'ils sont « produits dans une situation spécifique, visant à expliquer le contenu assigné à un mot ou à décrire un référent pour l'interlocuteur »⁸³³. Pour autant, comme le rappellent Véronique Traverso et Elisa Ravazzolo à propos des visites guidées, ces actes définitoires s'éloignent de la définition naturelle introduite par Robert Martin. En effet, au sein des ateliers d'improvisation théâtrale, les définitions sont généralement produites par le ou la cheffe

⁸³¹ Véronique Traverso, Luca Greco. « L'activité de définition dans l'interaction : objets, ressources, formats », *Langages*, 2016, vol. 204, no. 4 p. 12.

⁸³² *Ibid*, p. 12.

⁸³³ Véronique Traverso, Elisa Ravazzolo, « Définitions ostensives co-construites. Le cas de la visite guidée », *Langages*, 2016, vol. 204, no. 4, p. 45.

d'atelier qui possède un statut épistémique particulier. En s'élançant dans une définition, le formateur fait preuve d'une certaine expertise concernant les notions et concepts abordés. Il est ainsi rare que les actes définitoires proviennent des participants eux-mêmes. Pour autant, tel que nous l'avons souligné dans le chapitre précédent, dans le cadre d'ateliers auto-gérés (qui représentent la majorité des données de notre corpus pour les actes définitoires), la dimension distribuée du rôle de chef d'atelier entraîne régulièrement une participation soutenue des membres les plus expérimentés aux actes définitoires. Par ailleurs, ces actes définitoires s'écartent aussi des « définitions naturelles » dans la mesure où ces notions répondent à un ensemble circonscrit de compétences spécifiques supposément maîtrisées par le ou la cheffe d'atelier et les improvisateurs plus expérimentés. Les définitions sont produites par la nécessité de transmettre des compétences techniques et réglementaires relevant de la pratique : « Les définitions dans ce contexte ne transmettent pas seulement du savoir sur des faits langagiers, i.e. des mots et expressions (supposées) inconnues par le novice. Elles sont aussi des moyens pour apporter des connaissances sur le monde. »⁸³⁴ Elles vont ainsi permettre d'établir des concepts nouveaux qui pourront être réutilisés pour évaluer et discuter des improvisations futures. En ce sens, elles permettent de mettre en place un monde commun aux improvisateurs en transmettant non seulement un vocabulaire partagé mais aussi des compétences pratiques communes. Ces actes définitoires répondent donc à une logique pédagogique visant à l'apprentissage et à la progression des différents membres novices.

La séquence de retour suivante (dont nous avons sélectionné les tours de parole pertinents) intervient à la suite de l'exercice du « tir à la corde » lors d'un atelier auto-géré de la troupe étudiante des *Manidboul's* où les participants ont été amenés à reproduire une épreuve classique de tir à la corde de façon imaginaire. Au cours du passage, l'une des deux équipes est montée sur scène avec une proposition très forte, chacun des improvisateurs faisant mine d'être très musclé et tirant la corde sans laisser la possibilité à l'autre groupe de rentrer dans un rapport de force équilibré. Après plusieurs dizaines de secondes, l'équipe adverse a accepté de perdre en se laissant tomber, ce qui entraîna la fin de l'exercice. Le chef d'atelier a alors débuté la phase de retour en donnant immédiatement la parole aux participants.

Séquence – Définition du terme de rudesse - partie 1

<p>1. Com A : (<i>s'adressant aux comédiens sur scène</i>) faites attention à bien prendre le temps regardez ce que les autres font vous avez mis de la force mais peut être un peu plus de temps temporez un petit peu parce que là vous avez fait une proposition très forte c'est intéressant dans un match mais attention à</p>
--

⁸³⁴ Arnulf Deppermann, « La définition comme action multimodale pour des enjeux pratiques : définir pour instruire à l'auto-école », *Langages*, 2016, vol. 204, no.4, pp. 83-102.

	bien écouter l'équipe adverse
2. CA :	je reviendrai après dessus (.) mailleul/ (<i>pointant Com B placé dans le public</i>)
3. Com B :	j'suis d'accord avec victor mais d'un autre côté j'trouve que l'équipe justement qui était en face a vachement bien répondu [parce qu'ils se sont pas dit ah merde ils font un truc on va pas avoir le
Com A :	[tout à fait temps de faire quoi que ce soit en fait ils sont rentrés à fond dedans ils se sont laissés tomber et puis ils ont accepté de perdre et euh ils se sont pas en fait démontés en gros en se disant non je veux renverser la tendance ou quoi que ce soit et ils ont bien géré () voilà=

Cette mise en garde prend valeur d'une évaluation négative adressée à l'équipe ayant fait « une proposition très forte » (T.1) sans laisser le temps à l'autre équipe d'être force de proposition. Cette remarque semble être soutenue par le chef d'atelier qui prend la parole pour introduire une intervention ultérieure : « je reviendrai après dessus » (T.2). Il relance immédiatement la parole en sélectionnant un autre membre de la troupe, le comédien B, resté lui aussi en public durant l'exercice. Celui-ci soutient d'abord la remarque du comédien A avant de la nuancer : « d'un autre côté j'trouve que l'équipe justement qui était en face a vachement bien répondu » (T.3), ajoutant « ils se sont laissés tomber et puis ils ont accepté de perdre » (T.3). On observe ici une évaluation positive de la scène qui vient contrebalancer la remarque du comédien A au tour 1. Le propos vient souligner les bons côtés de l'improvisation et la qualité d'écoute de l'autre groupe. Ces deux remarques évaluatives vont faire l'objet d'une reprise par le chef d'atelier dans les tours suivants qui, en s'appuyant sur les propos des comédiens A et B (T.10), précise que l'« ambivalence du théâtre d'improvisation » c'est de confondre « vitesse et précipitation » (T.12), remarque qui va l'amener à introduire la notion de « rudesse » (T.12).

Séquence – Définition du terme de rudesse – Partie 2.

10. CA :	donc là là on a un exemple hyper hyper intéressant comme l'a dit victor et comme a dit mailleul () ce qu'a dit victor là c'est que l'ambivalence du théâtre d'improvisation quand on joue avec des gens qu'on ne connaît pas avec une autre équipe c'est que on a tendance à confondre force et euh:: merde force t'as dit quoi/ (<i>pointant une comédienne en public</i>)
11. Com E :	vitesse et précipitation=
12. CA :	=vitesse et précipitation c'est très bien ça (.) non non c'est très bien parce que en gros là ils ont fait une proposition forte en mode on est les plus forts on est baraqués (<i>mimant une personne costaud</i>) très bien c'est une proposition de jeu ça se vaut mais comme a dit victor attention en match il ne faut pas faire ce qu'on appelle une <u>rudesse</u> (<i>insistant sur ce dernier mot</i>) qu'est ce que la rudesse/ (<i>se retourne vers deux comédiens en train de parler entre eux</i>) les gars les gars s'il vous plait c'est important la rudesse

La reprise des commentaires évaluatifs des tours 1 et 3 permet au chef d'atelier d'introduire la notion de *rudesse* et d'engager un acte définitoire : « là ils ont fait une proposition forte en mode on est les plus forts on est baraqués (*mimant une personne costaud*) très bien c'est une proposition de jeu ça se vaut mais comme a dit victor attention en match il ne faut pas faire ce qu'on appelle une rudesse (*insistant sur ce dernier mot*) qu'est-ce que la rudesse/ » (T.12). L'acte définitoire est introduit de façon explicite par l'emploi d'une prosodie particulière et du format question typique : « X c'est quoi ? » généralement privilégié pour initier une réparation vis-à-vis d'un l'interlocuteur en soulignant une certaine incompréhension vis-à-vis des propos de ce dernier. Or, dans cette séquence, c'est le locuteur lui-même qui emploie ce format dans le but d'engager explicitement un acte définitoire. En marquant ainsi l'ouverture d'une définition, le chef d'atelier met en lumière le fait que le terme de « rudesse » prend, dans le cadre du théâtre d'improvisation, une valeur importante et spécifique pour les praticiens. L'importance de l'acte de définitoire est ici souligné à la fois par la prosodie au moment de l'introduction de la notion, par le format question employé en tant qu'auto-réparation et aussi par la demande d'attention faite à son auditoire : « les gars les gars s'il vous plaît c'est important la rudesse » (T.12).

L'introduction de la notion émerge ainsi de façon séquentielle et collective au cours du retour et s'inscrit dans une perspective évaluative plus large visant à revenir de façon pédagogique sur ce qui a été réalisé durant l'exercice. L'évaluation de l'exercice offre un terrain propice pour introduire des notions fondamentales, les erreurs et réussites des participants devenant des points d'appui pour faire émerger des termes relevant de la pratique du théâtre d'improvisation. L'acte définitoire au cours du retour doit donc être saisi ici dans une double séquentialité : organisationnelle et conversationnelle. Organisationnelle d'abord, car le retour ainsi que l'objet à définir sont irrémédiablement en lien avec la phase d'exercice. Conversationnelle ensuite, car au sein même du retour, l'objet à définir émerge à travers les remarques successives des différents participants. La séquence suivante illustre bien ce double processus. Ce retour intervient après une improvisation libre réalisée au cours d'un atelier auto-géré de la troupe amatrice des *Mandiboul's*. Au cours de l'exercice, les comédiens, libres de jouer ce qu'ils souhaitaient, ont mis en place deux histoires se déroulant en parallèle avant de se rejoindre dans une scène finale. Les spectateurs ont pu ainsi assister à différentes bascules entre la scène 1 et la scène 2 jouées par des comédiens différents. Ce procédé scénique et narratif va être à la fois pointé et commenté par les autres participants lors du retour.

Séquence – introduction de la notion de plateau

1. CA :	alors vos retours sur cette impro/ (<i>regardant Com A, B, C, D restés sur scène</i>)
2. Com A :	pas très pas très=
3. Com B ::	pas très ouais pas très::

4. Com C : on aurait pu conclure sur les ()
5. Com B : c'est vrai
6. CA : sur quoi/
7. Com C : non rien (*en rigolant*) (.) non mais en vrai c'était sympa (*regardant le com A*)
8. Com A : ouais[
9. Com D : [c'est vraiment qu'il y aurait eu moyen (de faire d'autres trucs) mais il y a avait d'autres trucs qui étaient sympas en vrai il y a avait une bonne histoire qui se crée euh à plusieurs enjeux=
10. Com C : =en vrai c'était marrant de faire deux scènes euh quand t'as créé deux scènes c'était cool (*pointant le Com D*)
11. CA : [ouais alors c'est ce qu'on appelle un plateau euh
Com E : [c'est un bel exemple de balance je trouve on en parlait la semaine dernière justement
12. CA : ouais est ce que euh [est ce que il y en a qui savent pas ce que c'est que les plateaux/
[(*tournant son regard vers les autres membres restés en public*)
13. Coms : (*plusieurs personnes présentes lèvent le bras*)

A la fin de l'exercice, la cheffe d'atelier ouvre le retour en s'adressant directement aux comédiens venant de jouer « alors vos retours sur cette impro/ » (T.1). S'en suit une série de tours où les comédiens expriment un sentiment mitigé sur leur prestation (T.2-T.3). Cette auto-évaluation négative va cependant être minimisée au tour 7 par le comédien C puis par le comédien D au tour suivant : « c'est vraiment qu'il y aurait eu moyen (de faire d'autres trucs) mais il y a avait d'autres trucs qui étaient sympas » (T.9), perspective qui est ensuite précisée et prolongée par le comédien C : « en vrai c'était marrant de faire deux scènes euh quand t'as créé deux scènes c'était cool (*pointant le Com D*) » (T.10). La localisation de ce phénomène amène la cheffe d'atelier à le nommer précisément : « ouais alors c'est ce qu'on appelle un plateau euh » (T.11). On assiste ici à l'introduction explicite d'un acte définitoire reprenant le format typique : « Y c'est X » mettant en relation une définition et un terme. L'initiation du terme est renforcée par l'intervention en chevauchement de la comédienne E qui va dans le même sens « c'est un bel exemple de balance » ; « plateau » et « balance » étant ici deux termes synonymes pour se référer au même phénomène décrit par le comédien C au tour 10. L'introduction de ce terme amène immédiatement la cheffe d'atelier à prévenir une potentielle hétéro-réparation : « est-ce que euh est-ce que il y en a qui savent pas ce que c'est que les plateaux/ (*tournant son regard vers les autres membres restés en public*) » (T.10). ». Elle anticipe ainsi la possible incompréhension de la part de certains membres novices.

Devant le nombre important de bras levés, la définition du terme sera approfondie et développée dans les tours suivants. Comme dans la séquence précédente, le *définiendum*, autrement dit le terme à définir,

est initié par la coparticipation des membres de l'atelier au moment du retour, à la fois dans le pointage du phénomène particulier observé durant l'exercice (T.10) et dans la non connaissance du terme par certains membres (T. 12). On retrouve ici la double logique séquentielle soulignée dans le paragraphe précédent. Par ailleurs, il est aussi intéressant de remarquer que la définition ne provient pas d'une visée programmatique mais se met en place du fait des contingences de l'exercice et des commentaires sur le moment de l'action. L'acte définitoire en interaction émerge avant tout dans une dimension indexicale et située adaptée aux enjeux pragmatiques de la situation en cours. A travers ces différentes séquences, nous avons pu aussi observer empiriquement la façon dont les actes définitoires sont enchâssés à des activités évaluatives et instructives plus larges.

c) Établir un référent à définir, retour sur les dimension *in absentia* et ostensive de la définition

Dans leur étude sur les actes définitoires au cours de visites guidées, Véronique Traverso et Eliza Ravazzolo distinguent deux types de définition en interaction : les définitions ostensives et les définitions *in absentia*. Cette seconde catégorie vise des définitions en interaction qui « concernent des objets concrets non présents dans la situation, des procédures (p. ex. « recéper un arbre »), des concepts (« le jardin en mouvement », « la médecine des signatures »), des phénomènes (physiques) perceptibles (p. ex. des maladies comme « le muguet des agneaux »). Ce type de définition est une activité centralement discursive, même si différentes ressources multimodales (voix, mélodie, gestes) sont aussi utilisées par les participants »⁸³⁵. A priori, et nous disons bien a priori car nous verrons par la suite que cette catégorisation mérite d'être questionnée, les actes définitoires présents au cours des retours se spécifient bien par leur caractère *in absentia*. En effet, l'objet à définir n'est pas en présence des participants dans la mesure où il fait généralement référence à un phénomène ayant eu lieu au cours de l'exercice. La situation de retour, en tant qu'instant où l'on revient sur ce qui vient de se produire, engage donc l'exercice comme objet non présent au moment de la discussion.

Cependant, s'il est certain que le phénomène à discuter n'est pas présent dans la situation d'énonciation (empêchant la pratique du « pointer nommer » étudiée par Arnulf Depperman ou Véronique Traverso), il n'en reste pas moins qu'il est cependant *rendu visible* du fait même de la séquentialité (exercice-retour) de l'activité. La séquentialité globale de l'activité amène nécessairement une dimension ostensive à l'acte définitoire « dont la réalisation minimale est l'établissement d'un lien entre un objet

⁸³⁵Véronique Traverso, Elisa Ravazzolo, « Définitions ostensives co-construites. Le cas de la visite guidée », *Langages*, 2016, vol. 204, no. 4, p. 45.

concret rendu visible, qui constitue un exemplaire de la classe référentielle faisant l'objet de la définition, et un discours, dont la forme minimale est le nom de cet objet, auquel s'ajoutent des développements qui peuvent eux-mêmes relever ou non de la définition »⁸³⁶. L'acte de définition qui émerge au cours du retour s'appuie explicitement sur ce qui vient de se produire et vise précisément à pointer et à rendre visible un phénomène ayant eu lieu dans un passé immédiat. Le phénomène n'est certes plus présent perceptiblement dans la situation d'énonciation mais se trouve à la fois pointé et circonscrit au cours du retour. Cette activité de pointage centralement discursive est aussi régulièrement accompagnée d'autres ressources multimodales (gestes, regards, micro-saynètes) permettant de situer le phénomène à définir. Comme nous l'avons montré dans les séquences précédentes, c'est précisément ce pointage à caractère évaluatif qui amène l'introduction d'un objet à définir. La dimension *in absentia* de la définition est donc intrinsèquement liée à une dimension ostensive visant à rendre visible un phénomène. La séquence suivante intervient suite à une improvisation libre, c'est-à-dire sans consignes ni cadre explicite. Au cours de l'exercice, le comédien A est rentré à plusieurs reprises sur scène en effectuant la même action dans l'objectif de réaliser une répétition comique.

Séquence – Introduction de la définition du cabotinage

1. CA :	et faites gaffe à l'écoute du coup et peut être les entrées et les sorties juste pour dire un truc et pour c'est super drôle[(1.0) le truc c'est que (<i>regarde Com A</i>) tu l'as tenu jusqu'à la fin donc [(<i>rires et discussions des comédiens sur scène</i>) c'est pas mal
2. Com A :	je me suis bloqué là dedans et du coup j'arrivais pas à à::
3. CA :	ben moi je trouve que tu l'as tenu jusqu'à la fin donc c'était pas mal mais faut faire gaffe si tu rentres juste pour dire ça (.) c'est personnel (.) nathan/ chut chut (<i>s'adressant au groupe en train de se disperser</i>)
4. Com B :	(<i>s'adressant à CA</i>) euh on a vu le cabotinage la semaine dernière ou pas/ on en a parlé un peu/
5. CA :	non
6. Com B :	ben ça [euh très vite fait ce que tu as fait (<i>pointant Com A</i>) c'est du cabotinage
CA :	[ouais c'est ce que j'allais dire cabotinage c'est-à-dire qu'il a fait une action un personnage exprès pour faire rire le public et s'attirer la sympathie du public alors euh=

Au cours du retour, la cheffe d'atelier revient spécifiquement sur l'action du comédien A : « peut être les entrées et les sorties juste pour dire un truc et pour c'est super drôle[(1.0) le truc c'est que tu (*s'adressant à Com A*) l'as tenu jusqu'à la fin donc c'est pas mal » (T.1). Les déictiques verbales et

⁸³⁶*Ibid.*

gestuelles (regard vers le comédien A ; emploi du pronom tu) permettent de replacer dans la situation d'énonciation, le phénomène observé au cours de l'exercice. La cheffe d'atelier vient, en ce sens, pointer un phénomène *in absentia* afin de le rendre visible aux interlocuteurs. Le phénomène repéré amène le comédien B à prendre la parole pour introduire le terme de *cabotinage*⁸³⁷ : « on a vu le cabotinage la semaine dernière ou pas/ on en a parlé un peu/» (T.3). Suite à la réponse négative de la cheffe d'atelier, il s'engage dans un acte définitoire de la notion en usant explicitement le *pointer-nommer* : « très vite fait ce que tu as fait (*pointant Com A*) c'est du cabotinage » (T.6). Cette dénomination reprend un format ostensif impliquant « l'établissement d'un lien entre un objet concret rendu visible, qui constitue un exemplaire de la classe référentielle faisant l'objet de la définition, et un discours, dont la forme minimale est le nom de cet objet, auquel s'ajoutent des développements qui peuvent eux-mêmes relever ou non de la définition »⁸³⁸. Cependant, dans notre cas, la dimension ostensive n'est pas axée sur un objet matériel présent dans la situation d'énonciation, mais s'ancre sur un phénomène passé *rendu visible* par le discours et les gestes.

Les différentes dimensions déictiques théorisées par Karl Bühler, que nous avons décrites dans le chapitre consacré à la performance scénique, semblent ici pertinentes pour saisir le jeu d'ancrage qui se produit dans ces situations. Rappelons brièvement que traditionnellement l'emploi des déictiques est corrélé au travail de repérage dans l'espace – ici, maintenant, je – et permet de spécifier de façon conventionnelle la relation entre le terme déictique et un élément du contexte. Le champ déictique relève ainsi du contexte sur lequel les locuteurs prennent appui pour produire du sens. Dans sa théorie du langage⁸³⁹ Karl Bühler dissocie trois types de deixis. Tout d'abord la *deixis ad oculos* qui relève des phénomènes indexicaux appartenant au champ perceptif commun partagé par les participants. Typiquement, les définitions ostensives lors des visites guidées présentées par Véronique Traverso et Eliza Ravazzolo relèvent de la *deixis ad oculo*, le guide pointant et s'appuyant sur l'environnement perceptif accessible aux différents participants. Le second type correspond à la *deixis anaphorique* qui relève d'une « deixis à quelque chose qui ne doit pas être recherché et découvert dans des lieux perceptifs, mais dans des lieux situés dans l'ensemble du discours ». En termes interactionnels, cette deixis permet de situer des objets qui sont apparus dans les tours précédant l'énonciation de l'objet en question. « Dans le premier cas [la *deixis ad oculos*], un ordre dans l'espace et des positions dans cet espace, et ici [la *deixis anaphorique*] un ordre dans le déroulement du discours, et des lieux dans ce

⁸³⁷ On dit qu'un joueur est cabotin quand celui-ci cherche à attirer l'attention et le rire du public aux dépens de la construction de la saynète. Le terme porte généralement une valeur péjorative, le cabotinage devant être évité afin de respecter le cadre fictif en train de se construire. Le cabotinage, dans le cadre du match d'improvisation, est d'ailleurs considéré comme une faute de jeu pouvant être sanctionnée.

⁸³⁸ Traverso, Véronique, et Elisa Ravazzolo. « Définitions ostensives co-construites. Le cas de la visite guidée », *Langages*, vol. 204, no. 4, 2016, p. 45.

⁸³⁹ K. Bühler, *Théorie du langage*, *op.cit.*, p. 174-255.

dernier ou des fragments du discours, auxquels on renvoie afin d'atteindre ce que l'on veut dire. »⁸⁴⁰ Cet emploi, comme le précise Bülher, présuppose que l'émetteur et le récepteur, dans notre cas les interlocuteurs, aient « devant eux l'énoncé déroulé dans sa totalité, de sorte qu'ils puissent saisir les parties, que ce soient en revenant en arrière ou par anticipation »⁸⁴¹. Enfin, la *deixis à l'imaginaire* renvoie à un objet purement mental non présent dans la situation d'énonciation mais qui n'implique pas nécessairement que l'objet soit inexistant. « Il apparaît que cette orientation intervient *in toto* et joue un rôle dans l' "espace imaginaire" où elle est transférée, dans le royaume du *quelque part* de la pure imagination et dans le royaume du *en ce temps-là* du souvenir. »⁸⁴² Il s'agit pour les interlocuteurs de s'orienter dans une situation non plus immédiate mais médiata, « c'est-à-dire des *souvenirs* achevés et de l'*imagination* constructive »⁸⁴³.

Dans le cadre des retours, l'introduction d'un référent à définir s'initie par la localisation d'un phénomène particulier ayant eu lieu durant l'exercice. Cette localisation s'inscrit nécessairement dans une dimension imaginaire dans la mesure où l'objet à définir n'est plus matériellement présent au moment du discours. L'ancrage du discours ainsi que l'orientation mutuelle des participants sont ainsi renvoyés vers un objet purement mental relevant du souvenir achevé. Les locuteurs ayant observé et participé à la saynète revoient au moment du retour, « "là" maintenant avec les yeux de l'esprit, ce qu'il(s) avaient vu jadis avec [leurs] yeux de chair »⁸⁴⁴. Par le langage et d'autres ressources multimodales telles que les gestes et le regard ou encore les micro-saynètes de reprise, les locuteurs font ressurgir un phénomène ayant eu lieu dans un passé proche afin d'orienter l'attention des participants vers ce dernier. Les différentes séquences présentées jusqu'à présent montrent bien cette dynamique consistant à *rendre visible* un phénomène/objet qui n'est plus directement perceptible. Par ailleurs, si l'acte définitoire semble indiscutablement pris dans une dimension imaginaire, il semble aussi relever de la dimension anaphorique, du fait de la double séquentialité (d'activité et de discours) que nous avons soulevée précédemment.

Séquences – introduction d'un référent dans sa dimension anaphorique

6. Com B :	ben ça [euh très vite fait ce que tu as fait (<i>pointant Com A</i>) c'est du cabotinage c'est-à-dire qu'il a
CA :	[ouais c'est ce que j'allais dire cabotinage
	fait une action un personnage exprès pour faire rire le public et s'attirer la sympathie du public
	alors euh=

⁸⁴⁰ *Ibid*, p. 227.

⁸⁴¹ *Ibid*.

⁸⁴² *Ibid*, p. 231.

⁸⁴³ *Ibid*, p. 229.

⁸⁴⁴ *Ibid* p. 246.

11. CA :	[ouais alors c'est ce qu'on appelle un plateau euh
Com E :	[c'est un bel exemple de balance je trouve on en parlait la semaine dernière justement
12. CA :	(<i>tournant son regard vers les autres membres restés en public</i>) ouais est ce que euh est ce que il y en a qui savent pas ce que c'est que les plateaux/

12. CA :	=vitesse et précipitation c'est très bien ça (.) non non c'est très bien parce que en gros là ils ont fait une proposition forte en mode on est les plus forts on est baraqués (<i>mimant une personne costaud</i>) très bien c'est une proposition de jeu ça se vaut mais comme a dit victor attention en match il ne faut pas faire ce qu'on appelle une rudesse (<i>insistant sur ce dernier mot</i>) qu'est ce que la rudesse/ (<i>se retourne vers deux comédiens en train de parler entre eux</i>) les gars les gars s'il vous plait c'est important la rudesse
----------	---

Dans ces séquences, les phénomènes localisés par les différents membres dans les tours précédents sont repris par le chef d'atelier pour faire référence au terme correspondant : « [ouais alors c'est ce qu'on appelle un plateau » ; « ce que tu as fait (*pointant Com A*) c'est du cabotinage » ; « comme a dit victor attention en match il ne faut pas faire ce qu'on appelle une rudesse (*insistant sur ce dernier mot*) ». Dans chacun des cas, les termes déictiques permettent de reprendre ce qui a été dit et pointent, non seulement le phénomène ayant eu lieu dans l'exercice, mais aussi les tours de parole l'ayant introduit. L'introduction du référent porte donc une dimension anaphorique définie ainsi par Bühler : « la deixis à quelque chose qui ne doit pas être recherché et découvert dans des lieux perceptifs, mais dans des lieux situés dans l'ensemble du discours »⁸⁴⁵. Lors de la phase de retour, le référent à définir s'établit ainsi non seulement par rapport à l'exercice pratique mais aussi par rapport aux tours précédents. La double séquentialité – séquentialité des phases et séquentialité au sein du retour – implique cette double dimension déictique à la fois imaginaire et anaphorique ; imaginaire car pointant un phénomène ne pouvant être perçu au moment du retour et anaphorique car l'introduction du référent implique une localisation vis-à-vis du discours et suppose que les interlocuteurs aient « devant eux *l'énoncé déroulé dans sa totalité*, de sorte qu'ils puissent saisir les parties, que ce soient en revenant en arrière ou par anticipation. »⁸⁴⁶. Les actes définitoires se caractérisent ainsi également à travers la temporalité et la spatialité particulière mises en jeu au sein de ces activités de répétition.

Dès lors, nous pouvons questionner le caractère *in absentia* des actes définitoires qui émergent au cours des retours. Si les définitions concernent des objets concrets non présents dans la situation, l'analyse présentée complexifie cette seule réalité. En effet, si l'objet à définir n'est plus présent dans la situation d'énonciation, il est cependant bien *rendu visible*, c'est-à-dire pointé et localisé en rapport

⁸⁴⁵*Ibid.*

⁸⁴⁶*Ibid.*

avec l'exercice venant d'avoir lieu. Par ailleurs, ce processus émerge de façon séquentielle permettant de faire apparaître le phénomène puis le terme générique à définir. Pour reprendre l'usage sémantique de Bühler, on définira ces définitions comme des définitions *ostensives à l'imaginaire*, impliquant un *pointer-nommer* vers des objets non présents dans la situation d'énonciation mais *rendus visibles* séquentiellement. On peut supposer que la manifestation de ces définitions relève d'une activité ordinaire dans les contextes d'apprentissage des pratiques s'organisant en phases d'exercices et de retours, qu'elles soient sportives ou artistiques (musique, danse, théâtre). Dans ces cadres, l'objet à définir s'échappe dans le temps de la pratique et perd sa matérialité perceptible au moment même de son émergence. La phase de retour se caractérise dès lors comme un passage sémiotique, une traduction en mots de ce qui vient d'avoir lieu, permettant de faire ressurgir un phénomène spécifique. En pointant et localisant discursivement les phénomènes à définir, les membres s'orientent mutuellement en relevant les saillances pertinentes de l'activité pratique.

2. La production d'un acte définitoire en atelier : l'explication et la démonstration d'un référent

L'introduction d'un référent à définir est généralement suivie d'une phase explicative visant à revenir spécifiquement sur la notion soulevée. Ces développements définitoires prolongent la mise en visibilité du phénomène pointé lors des tours précédents. Ils consistent à produire le *définiens* du terme en question en usant de différentes formes et ressources sémiotiques. Ces actes définitoires sont généralement tournés vers les usages pratiques des termes soulevés qui font référence à des compétences mises en jeu par les improvisateurs de théâtre. En ce sens, ils ne se détachent pas des enjeux pédagogiques de l'atelier. L'extrait suivant, prolonge par exemple, la première séquence au cours de laquelle le terme de *rudesse* était introduit.

Séquence – Définition de la rudesse (suite)

12. CA :	=vitesse et précipitation c'est très bien ça (.) non non c'est très bien parce que en gros là ils ont fait une proposition forte en mode on est les plus forts on est baraqués (<i>mimant une personne costaud</i>) très bien c'est une proposition de jeu ça se vaut mais comme a dit victor attention en match il ne faut pas faire ce qu'on appelle une rudesse (<i>insistant sur ce dernier mot</i>) qu'est ce que la rudesse/ les gars les gars s'il vous plaît c'est important la rudesse (<i>s'adressant ici à deux comédiens sur scène en train de parler entre eux</i>)
13. Com F :	on revoit la stratégie
14. CA :	quoi/
15. Com F :	oui mais on voit la stratégie parce que euh=

16. CA :

1 =ouais mais vous aurez votre finale votre revanche après (.) la rudesse qu'est ce que c'est/ c'est quand
2 on fait une proposition qui est trop forte pour l'équipe adverse et qu'on ne lui laisse pas le choix c'est-
3 à-dire si j'arrive que je fais (*se déplace vers le centre de la scène*)
4 → (*s'adressant à com I*) <(en levant la main) bonsoir patrick ça va/ ça se passe bien la boulangerie/>
5 (*s'adressant au groupe*) il a zéro idée de ce qu'il fait là et toute son idée lui si ça se trouve il voulait
6 être pêcheur en atlantique et ben voilà son idée elle est niquée (*se re-déplace vers sa position initiale*)
7 donc ça c'est ce qui s'appelle une rudesse c'est à dire imposer son avis à quelqu'un d'autre ce n'est pas
8 cool du tout il y a c'est une erreur qui peut se faire de plusieurs manières si par exemple j'arrive (*se re-*
9 *déplace vers l'autre comédien*) que je mets une grosse (*fait semblant de mettre une claque*) non je
10 vais pas la mettre pour te pas te faire mal (en riant) si je mets une grosse tarte à augustin (donne une
11 claque au ralenti) mais une vraie et ben tu as mal et surtout il va être choqué parce que je ne connais
12 pas augustin et que je lui impose je lui impose un acte violent bon bref voilà la rudesse en gros c'est
13 imposer (pointe une personne du public souhaitant prendre la parole) quelque chose à quelqu'un (.)
14 oui/

L'acte définitoire de la notion de *rudesse* est initié réellement par le chef d'atelier au tour 16 par l'usage du format question : « la rudesse qu'est-ce que c'est/ ». Ce format anticipe ici une potentielle hétéro-réparation et ouvre la séquence définitoire. Il emploie le format méta-linguistique typique « X c'est ... » permettant de mettre explicitement en lien le *definiendum* et le *definiens*, le terme et sa définition : « la rudesse qu'est-ce que c'est/ c'est quand on fait une proposition qui est trop forte pour l'équipe adverse et qu'on ne lui laisse pas le choix » (T. 16). L'explication verbale de la notion reprend séquentiellement les éléments - « proposition trop forte » - qui avaient été pointés et localisés par les autres participants dans les tours précédents. La reprise de ces éléments se détache cependant des objectifs évaluatifs pour s'ancrer dans une perspective définitionnelle. En d'autres termes, le phénomène pointé se détache de la localisation précise de l'exercice pour prendre une valeur plus générale relevant de la pratique du théâtre d'improvisation et du vocabulaire associé. La description verbale du terme, « c'est quand on fait une proposition qui est trop forte pour l'équipe adverse et qu'on ne lui laisse pas le choix » (T.16) permet effectivement de donner une définition générique du terme au sein de la pratique. En ce sens, l'acte définitoire se rapproche de la définition conventionnelle ou interprétative et en cela, s'écarte du caractère ordinaire présenté par R.Martin dans sa notion de définition naturelle. En effet, l'acte définitoire vise ici à établir le sens du terme dans le cadre précis de la pratique du théâtre d'improvisation et non dans son acceptation ordinaire (même si ici le sens ordinaire et le sens conventionné en rapport avec le théâtre d'improvisation sont concomitants).

La description verbale de la rudesse est ensuite immédiatement accompagnée et illustrée par une mise en situation concrète de la notion définie (T.16) à travers la réalisation d'une micro-saynète introduite

verbalement par le chef d'atelier : « c'est-à-dire si j'arrive et je fais » qui explicite l'engagement dans un format définitoire non plus descriptif ou explicatif mais démonstratif. S'inaugure alors, comme le présente Goffman une modification de la position du locuteur (*footing*), marquée 1) par un déplacement dans l'espace 2) par la prise d'une prosodie particulière caractérisée par un volume sonore plus élevé et un débit de parole plus rapide que la conversation en cours 3) par un changement dans le jeu d'adresse, le chef d'atelier se tournant explicitement vers le comédien I qu'il inclut de ce fait dans la micro-saynète 4) et enfin par un changement de posture du locuteur. Ces différents marqueurs visent à établir l'univers fictif de la micro-saynète : « (*s'adressant à com I*) <(en levant la main) bonsoir patrick ça va ? ça se passe bien la boulangerie ?> » (T.16 – 1.5-6). Cette action prend à partie le comédien I et l'engage de ce fait en tant que comédien/personnage au sein de la micro-saynète. Bien qu'aucune réplique ne soit donnée par ce dernier, le comédien I devient une ressource d'action pour mener à bien l'acte définitoire de la *rudesse*. Suite à cette micro-saynète, le chef d'atelier s'adresse de nouveau à l'ensemble du groupe et poursuit son travail de définition en s'appuyant sur le personnage du comédien I : « il a zéro idée de ce qu'il fait là et toute son idée lui si ça se trouve il voulait être pêcheur en atlantique et ben voilà son idée elle est niquée » (T.16 – 1. 7,8). Cette activité va permettre au chef d'atelier de revenir à la définition de la rudesse en engageant un mouvement de type « « Y ça s'appelle X », Y impliquant la micro-saynète venant d'être jouée : « (*se re-déplace vers sa position initiale*) donc ça c'est ce qui s'appelle une rudesse c'est à dire imposer son avis à quelqu'un d'autre ce n'est pas cool du tout » (T.16, 1.9-10). Le chef d'atelier poursuit par la suite son travail de définition en soulignant le caractère négatif de la rudesse « ce n'est pas cool » (T.16) puis en complexifiant la notion expliquant qu'il y a « plusieurs manières » d'être rude, accompagnant son propos d'un acte démonstratif en faisant mine de donner une gifle à l'un des participants, ajoutant que dans ce cas il « lui impose un acte violent » (T.19). Il clôture finalement l'acte définitoire engagé en résumant la notion : « la rudesse en gros c'est imposer » (T.16).

La dynamique définitoire mêlant des formats discursifs et démonstratifs illustrant, exemplifiant et participant à l'acte définitoire, se présente comme un procédé courant lors des retours. La production de développements définitoires s'adapte aux besoins et aux modalités pratiques des improvisateurs en faisant régulièrement appel à la manifestation pratique des notions désignées. Les micro-saynètes permettent de replacer immédiatement les actes définitoires dans les enjeux scéniques et pratiques qu'ils soulèvent. L'extrait suivant poursuit, par exemple, la séquence où le terme de « plateau » avait émergé séquentiellement au cours du retour en question. On fera remarquer qu'ici l'acte définitoire est délégué par la cheffe d'atelier à l'une des comédiennes expérimentées participant à l'atelier auto-géré (T.13-T.16).

13. CA	humm alors euh (.) comment expliquer un plateau (.) julie tu ne sais pas ce que sais (<i>regardant Com F en souriant</i>)
14. Com F :	ah euh mais peut être pierre non/ ah non pierre il est pas là
15. Com I :	(non mais c'est peut à gabrielle de[)
16. CA :	[non non vas y vas y vas y (<i>regardant Com F</i>)[vas y julie vas y
Com F :	[euh tu veux que je
17. Com F :	un plateau vous avez (.) ok vous avez les deux scènes vous avez la scène de la pizza ici (<i>pointe la partie droite de la scène</i>) et vous avez ici (<i>pointe la partie gauche de la scène</i>) la scène où ils sont en train de faire la menuiserie (.) le problème c'est que si les personnes parlent en même temps sur les deux plateaux ben ça fait de la confusion sur l'histoire et c'est pas très pratique un moyen très simple de faire la scène de pizzeria sans que ceux:: (.) enfin ça peut être une suggestion c'est que vous vous mettiez assis (<i>s'accroupissant accompagnée du comédien à sa gauche</i>) là voilà vous avez fait un plateau c'est celui-là (<i>pointant le côté de droit de la scène</i>) qui parle de la pizza blabla la pizza fin de la résolution du problème de la pizza hop on retourne (<i>se levant</i>) ça y est () généralement les plateaux se font avec deux personnes qui sont devant et deux personnes qui sont derrière ça peut être sur les deux côtés comme vous avez vu c'est plus facile d'arriver et d'avoir deux personnes devant qui font l'histoire numéro un et deux personnes derrière qui font l'histoire numéro deux ils peuvent interchanger de position par exemple avec lucas on est là
18. Com F :	→ (<i>s'adresse à Com B</i>) ah salut t'aimes bien faire de la patinoire/
19. Com D :	→ ah oui de ouf mais des fois je me trouve mieux assis
20. Com F :	(<i>se déplaçant en arrière de la scène et regarde Com A et Com B restés en arrière scène</i>) ok très bien et hop et vous vous faites un autre plateau à deux allez-y
21. Com B :	→ (<i>Com A et Com B s'avancent en avant scène et démarrent une micro-saynète</i>) t'aimes bien faire de la → patinoire/ (<i>rire du public</i>)
22. Com A :	→ j'adore ça (<i>fin de la micro-saynète</i>) (<i>rire du public</i>)
23. Com F :	et hop (<i>se plaçant avec Com D pour prendre la position en avant scène et démarre une micro-saynète</i>) → ah c'est dingue le nombre de personnes qui adorent faire de la patinoire c'est vraiment → impressionnant n'est-ce pas/
24. Com B :	→ ah ouais c'est vraiment une mode incroyable (<i>fin de la micro-saynète</i>)
25. Com F, D :	(<i>Com F et D se retirent en arrière scène</i>)

26. Com F : et en fait normalement l'initiative vient de ceux qui sont derrière là c'est pour vous montrer les allers-retours entre ceux qui sont à faire le plateau debout et ceux qui sont assis pour avoir deux histoires en même temps (.) les deux histoires peuvent se rejoindre c'est assez sympa mais euh c'est ceux qui sont derrière qui en fait indiquent qu'ils vont prendre la suite de l'histoire vous ne vous arrêtez jamais vous avez vous considéré que vous deux vous n'avez plus rien à vous dire vous vous mettez assis en attendant que les autres viennent devant vous ça devrait être ceux qui sont derrière qui devraient reprendre la suite de l'histoire est ce que c'est clair/

Invitée à prendre la parole par la cheffe d'atelier, la comédienne F ouvre à proprement parler l'acte définitoire visant à expliquer la notion de *plateau* introduite dans les tours précédents. Elle revient d'abord sur les éléments de l'exercice qui avaient été pointés comme étant caractéristiques d'un plateau : « vous avez la scène de la pizza ici (*pointe la partie droite de la scène*) et vous avez ici (*pointe la partie gauche de la scène*) la scène où ils sont en train de faire la menuiserie » (T.17- l. 1,2,3). Les gestes de pointage et autres termes déictiques permettent de replacer spatialement à *l'imaginaire* le phénomène tel qu'il s'est produit au cours de la phase d'exercice. En reprenant l'exercice comme point d'appui, la comédienne délimite le phénomène correspondant au terme de plateau et problématise la situation en question : « le problème c'est que si les personnes parlent en même temps sur les deux plateaux ben ça fait de la confusion sur l'histoire » (T.17). Le plateau se révèle ainsi être un procédé permettant de mener deux histoires en parallèle, sans qu'elles se chevauchent : « enfin ça peut être une suggestion c'est que vous vous mettiez assis (*s'accroupissant accompagnée du comédien à sa gauche*) « là voilà vous avez fait un plateau c'est celui-là (*pointant le côté de droit de la scène*) qui parle de la pizza blabla la pizza fin de la résolution du problème de la pizza hop on retourne (*se levant*) ça y est ». En indiquant : « là voilà vous avez fait un plateau », la comédienne procède explicitement à un acte définitoire métalinguistique de type « Y c'est X », X étant le terme à définir. Le caractère démonstratif de la séquence explicative vise à montrer concrètement la réalisation d'un plateau et à pointer perceptivement ce phénomène pour les autres participants. Les ressources multimodales, gestes de pointage et mouvements du corps (comme le fait de s'accroupir), participent activement à l'explication de la notion. Comme nous l'avons vu précédemment pour la définition de la rudesse, le phénomène réalisé durant l'exercice sert de point d'appui pour donner une définition plus générale de la notion correspondante. La comédienne explique, dans cette perspective, que « généralement les plateaux se font avec deux personnes qui sont devant et deux personnes qui sont derrière mais ça peut être sur les deux côtés comme vous avez vu » (T.17).

Suivant la même dynamique que la séquence précédente, la première phase de la définition est illustrée par une micro-saynète (T.18-T.24) qui intervient à la suite de l'explication du terme plateau. Elle est introduite verbalement : « par exemple avec Lucas on est là » (T.17) (phrase qui induit le passage à un

format démonstratif). La comédienne F positionne alors son discours dans un univers fictif et lance une première réplique au comédien D qu'elle inclut au sein de la micro-saynète. Elle poursuit ensuite le jeu en lançant une réplique au comédien B qu'elle invite à la rejoindre dans cette micro-saynète « (*s'adressant à Com B*) ah salut t'aime bien faire de la patinoire ah [oui c'est génial » (T.18). Le comédien D joue le jeu en lui répondant : « ah oui de ouf mais des fois je me trouve mieux assis » (T. 19). Ces deux tours de parole constituent ainsi un premier plateau. Au tour 20 la comédienne F sort de la micro-saynète en se déplaçant vers l'arrière de la scène et demande aux comédiens A et B de réaliser un autre plateau : « ok très bien et hop et vous (*regardant Com A et Com B*) vous faites un autre plateau à deux allez-y » (T.20). La cheffe d'atelier change ainsi rapidement de *footing*, passant d'un statut de personnage au sein de la micro-saynète à un statut de pédagogue en train de mener l'acte définitoire en cours.

Sur demande de la comédienne I, les comédiens A et B s'exécutent. Ils s'avancent sur le devant de la scène et s'échangent deux répliques (T.21-22) effectuant ainsi une autre saynète. La comédienne F et le comédien D reviennent sur le devant de la scène (T.23-24) poursuivant puis clôturant leur propre scène. Au cours de cette micro-saynète impliquant différents plateaux et plusieurs tours de parole, ce n'est pas le contenu des scènes qui est important mais l'enchaînement entre les scènes et les moments de bascule. La micro-saynète vise ainsi à rendre saillant le principe de plateau. Elle se présente ici sous une dimension iconique dans la mesure où elle a avant tout pour objectif d'illustrer un contenu verbal et d'être un exemple-type de la notion définie. La comédienne F reprend ensuite son explication verbale : « c'est pour vous montrer les allers-retours entre ceux qui sont à faire le plateau debout et ceux qui sont assis pour avoir deux histoires en même temps » (T.26) expliquant que normalement ce sont « ceux qui sont derrière qui en fait indiquent qu'ils vont prendre la suite de l'histoire » (T.26).

Au cours des retours, l'acte définitoire se caractérise à la fois par sa dimension collaborative, séquentielle et multiforme. La production du *definiens* fait appel à de multiples ressources sémiotiques (gestes, incarnations de personnages, autres participants, activités verbales) qui s'organisent séquentiellement afin de faire émerger les différentes propriétés de la notion à définir. Ces notions découlent généralement de l'exercice précédant le retour, qui devient, dès lors, un point d'appui pour faire émerger un terme générique ancré à la pratique du théâtre d'improvisation. Les actes définitoires se composent ainsi généralement de phases discursives et démonstratives visant à mettre en lumière la notion à définir. Le caractère démonstratif récurrent au cours des retours est lié à la dimension instructive dans laquelle l'acte définitoire se produit. En effet, les termes soulevés correspondent à des compétences techniques que les improvisateurs doivent connaître et maîtriser. Ainsi, les définitions ne

relèvent pas exclusivement de l'apport de connaissances encyclopédiques mais visent, à travers l'acte définitoire, à partager une certaine *manière d'être et de faire* commune aux improvisateurs.

3. Clôture et conséquences d'un acte définitoire.

a) Quand il y a un problème de définition

Dans certains cas l'acte définitoire proposé peut soulever des désaccords. Les phases d'échange post-définition vont permettre de s'ajuster mutuellement sur le sens du terme et ses usages scéniques. C'est lors de ces phases que le chef d'atelier (ou la personne en charge de la définition dans les tours précédents) va pouvoir se justifier ou répondre aux incompréhensions ou remarques. L'extrait suivant l'illustre bien. Suite au développement définitoire du terme *rudesse* proposé par le chef d'atelier, la comédienne I va prendre la parole pour émettre un doute concernant le *definiens* engagé dans les tours précédents.

Séquence – Définition de la rudesse (suite)

17. Com I :	fin:: enfin j'ai déjà vu des matchs d'impro et il me semblait en fait que la rudesse . enfin je je tu me contrediras mais euh que en gros que euh là ce que tu as fait à augustin c'est que tu lui as proposé une idée forte mais tu l'as pas- fin euh alors que je pensais que la rudesse c'était euh par exemple tu serais arrivé avec la boulangerie et lui il t'aurait dit ah oui j'ai pêché ce matin enfin euh
18. CA :	alors ça c'est un refus de jeu
19. Com I :	d'accord
20. CA :	et la rudesse entraîne un refus entraîne souvent un refus de jeu c'est à dire euh si j'arrive euh (<i>s'adressant à Com J</i>) alors augustin t'as bien vendu des croissants ce matin/
21. Com j :	oui j'adore le carting
22. CA :	(<i>s'adressant à Com I</i>) voilà et bien là l'improvisation elle tombe à l'eau parce que et je lui ai fait une proposition forte et lui c'est normal il se braque

La comédienne I soulève au tour 17 son potentiel désaccord sur la définition de la rudesse : « il me semblait en fait que la rudesse enfin je je tu me contrediras mais euh que en gros que euh » (T.17). Les hésitations, l'emploi du verbe sembler ainsi que de l'expression « tu me contrediras », anticipent une hétéro-réparation du chef d'atelier et se présentent comme des marqueurs visant à introduire un

désaccord sans remettre en cause frontalement ni le propos ni le statut épistémique de ce dernier. Ce désaccord porte sur la micro-saynète de la boulangerie réalisée par le chef d'atelier dans le tour précédent pour illustrer sa définition de la rudesse : « ce que tu as fait à augustin c'est que tu lui as proposé une idée forte mais tu l'as pas- » (T.17) ajoutant « je pensais que la rudesse c'était euh par exemple tu serais arrivé avec la boulangerie et lui il t'aurait ah oui j'ai pêché ce matin enfin euh » (T.17). La comédienne I questionne ainsi la catégorisation de rudesse associée à la micro-saynète en question. Même s'il s'agit bien d'un désaccord, l'objectif de la locutrice n'est pas, en réalité, de contredire le chef d'atelier, mais plutôt de confronter sa propre définition de la rudesse avec celle mise en avant par celui-ci. Le chef d'atelier réagit à la remarque de la comédienne I, en introduisant une nouvelle notion : « alors ça c'est un refus de jeu » (T.18). Par ce biais, il répare le problème de définition soulevé par celle-ci et établit une distinction entre la rudesse et le refus de jeu, tout en soulignant le lien existant entre ces deux termes : « et la rudesse entraîne un refus entraîne souvent un refus de jeu » (T.20). Cette explication est immédiatement mise en corps par une micro-saynète (T.20-21) illustrant la notion de refus de jeu. Dans ce cadre, le premier acte définitoire en entraîne un second (celui de refus de jeu). Les actes définitoires permettent donc aux participants de s'ajuster sur le sens des termes et des phénomènes scéniques définis. Ces différentes notions vont leur permettre d'établir non seulement des compétences techniques communes mais aussi des prismes d'analyse communs, une certaine façon de percevoir et de catégoriser leur pratique scénique.

b) Définition et retour à l'évaluation

Suite à la clôture d'un acte définitoire, il arrive que la notion soit immédiatement réutilisée par les participants afin de revenir à l'évaluation de l'exercice. Ces termes permettent donc à la fois de souligner des techniques liées à la pratique et deviennent des façons d'analyser, de décrypter, et de discuter d'une improvisation théâtrale. La définition d'un terme de façon globale – la *rudesse*, le *plateau*, le *cabotinage* dans nos séquences – permet donc ensuite de se rabattre sur l'évaluation de l'exercice ayant eu lieu. Pour faciliter la lisibilité, nous proposons ici de poursuivre la séquence analysée précédemment dont l'objet était la définition du terme de *plateau*.

- | | |
|-------------|---|
| 31. Com D : | (<i>s'adressant à CA</i>) et du coup là là on a bien géré le plateau ou pas/ instinctivement |
| 32. CA : | euh:: et bien je dirais que la transition en fait kyley (<i>regardant Com B</i>) toi tu avais tendance à passer d'un plateau à l'autre comme si c'était un peu au même endroit or c'est supposé être un autre espace temps euh mais= |
| 33. Com B : | mais je savais pas que la pizzeria existait encore (<i>rires des autres participants</i>) |
| 34. CA : | mais en vrai c'est c'est normal mais je trouve que mine de rien vous avez pas mal géré puis euh il y a eu vraiment deux espaces bien euh bien euh qui se rentraient pas dedans on va dire donc moi j'ai trouvé trouvé que c'était plutôt bien géré donc euh |
| 35. Com I : | ouais et euh moi pareil je trouvais que le plateau était plutôt bien géré et surtout qu'il y en a un ou deux qui ont levé la main (<i>pointant le comédien ayant participé à l'exercice</i>) et qui savaient pas ce que c'était les plateaux juste il y avait un petit truc genre vous avez marché sur () un moment je crois genre |
| 36. Com B : | ah oui c'est très possible (<i>en riant</i>) |
| 37. Com I : | () là c'était un peu un moment bouché mais sinon franchement c'était bien= |

À la suite de la définition menée par la comédienne I, l'un des participants réinvestit le terme dans une requête d'évaluation adressée à la cheffe d'atelier : « (*s'adressant à CA*) et du coup là là on a bien géré le plateau ou pas/ instinctivement » (T.31). L'intervention de la comédienne I relance l'activité d'évaluation qui avait été interrompue par l'acte définitoire. La cheffe d'atelier revient ainsi spécifiquement sur la réalisation du plateau au cours de l'exercice en ancrant son évaluation sur le comportement du comédien B : « en fait kyley (*regardant Com B*) toi tu avais tendance à passer d'un plateau à l'autre comme si c'était un peu au même endroit » (T.32). Cette critique amène le comédien B à se justifier « mais je savais pas que la pizzeria existait encore » (T.33). L'évaluation négative est cependant minimisée par la cheffe d'atelier, qui explique que « mais en vrai c'est c'est normal mais je trouve que mine de rien vous avez pas mal géré » (T.34). Cette remarque est reprise par la comédienne I restée en public qui relève un autre moment de confusion apparu durant l'exercice : « il y avait un petit truc genre vous avez marché sur () un moment je crois » (T.35). On observe ici la façon dont l'acte définitoire en situation d'atelier s'agence dans une perspective plus large qui dépasse l'apport de connaissances linguistiques et encyclopédiques. Les actes définitoires participent ainsi à la mise en place d'un vocabulaire commun propres aux improvisateurs. Les termes définis sont immédiatement relancés en tant qu'activités pratiques, c'est-à-dire comme compétences techniques scéniques et comme manières de voir et de faire.

Séquence 10 – Définition du cabotinage (suite)

4. Com B :	ben ça (<i>pointant Com A</i>) euh très vite fait ce que tu as [fait c'est du cabotinage c'est-à-dire qu'il a
CA :	[ouais c'est ce que j'allais dire cabotinage
Com B :	fait une action un personnage exprès pour faire rire le public et s'attirer la sympathie du public alors euh=
5. CA :	=qui ne rajoute pas forcé::ment
6. Com B :	ce qui ne qui n'ajoute qui n'amène rien à l'histoire personnellement j'adore le cabotinage je trouve ça hyper drôle mais attention certaines personne n'aiment pas ça voilà c'est tout c'est ce que voulait dire gabrielle (<i>pointant CA</i>)
7. CA :	oui voilà c'est une question [de de () après voilà moi j'ai trouvé que tu l'as tenu sur toute ton
Com B :	[c'est pas mal une question de feeling impro donc je trouve que c'était pas mal à la fin t'as un peu plus montré le truc et c'est un vrai personnage donc j'ai trouvé ça drôle mais fais attention si tu fais juste des entrées comme ça et tu fais entrées sorties
8. Com B :	(<i>s'adressant à Com A</i>) tu vois tu aurais rajouté un (<i>prenant une voix nasillarde</i>) oui maître pardon j'arrête (<i>reprend une voix normale</i>) et là on aurait compris que t'étais l'assistant fou qui fait que des conneries quoi
9. CA :	ouais/ (<i>poinatnt Com C assis en public</i>)
10. Com C :	en soi moi j'ai pas trouvé ça que c'était trop du cabotinage parce que euh voilà c'était pas lourd c'était drôle c'était très drôle et sur le fait que t'as fait juste un personnage ben c'est pas grave on est à une impro à beaucoup donc c'est pas grave si si tu fais juste un personnage récurrent et si si en plus il a des punchlines incroyables comme[c'est drôle

Dans cet extrait, à la suite de la définition du *cabotinage* (T.4, T.6) la cheffe d'atelier revient sur l'action du comédien A. Sans remettre en cause le cabotinage, elle va cependant minimiser le caractère critique de l'évaluation : « moi j'ai trouvé que tu l'as tenu sur toute ton impro donc je trouve que c'était pas mal à la fin t'as un peu plus montré le truc et c'est un vrai personnage » (T.7). Le comédien B a l'initiative à la fois de l'évaluation, de la dénomination de cabotinage et de l'acte définitoire dans les tours précédents, reste cependant sur sa position : pour lui il s'agit bien d'un cabotinage puisque le personnage n'a pas été suffisamment défini. Il use alors d'une micro-saynète pour corriger l'action du comédien A : « (*s'adressant à Com A*) tu vois tu aurais rajouté un (*prenant une voix nasillarde*) oui maître pardon j'arrête (*reprend une voix normale*) et là on aurait compris que t'étais l'assistant fou qui fait que des conneries quoi » (T.8). La définition d'une notion devient, dès lors, un prisme d'analyse à la fois commun et subjectif, la cheffe d'atelier considérant l'action comme étant à la limite du cabotinage tandis que le comédien B la considérant, quant à lui, comme étant réellement du cabotinage. Le comédien C

prend alors la parole pour exprimer son propre avis : « en soi moi j'ai pas trouvé ça que c'était trop du cabotinage » expliquant que selon lui « c'était pas lourd c'était drôle c'était très drôle » (T.10). Il établit ainsi une limite fine quant à la catégorisation et la définition du cabotinage entre le « drôle » et le « lourd ». L'acte définitoire du cabotinage a donc servi de point d'ancrage pour évaluer l'exercice ayant eu lieu et apporter différents points de vue quant à la façon appropriée de définir ce qui vient de se produire. Les actes définitoires sont ainsi toujours situés en regard des enjeux d'apprentissage en cours lors de l'atelier.

IV — LE RETOUR ET SES DIFFERENTS PLANS DE REFLEXIVITE

Comme nous l'avons observé tout au long de ce chapitre, les retours post-exercice représentent des moments privilégiés permettant de publiciser des réflexions de façon intentionnelle⁸⁴⁷. Il s'agit ici d'une activité réflexive permettant de faire « adopter une position d'extériorité ou une mise à distance qui facilite la construction d'un objet [...] et la (dé)construction du sens de l'action »⁸⁴⁸. En ouvrant la phase de retour post-exercice, l'objectif est de revenir sur la phase pratique afin de la comprendre, de la décrire, de l'évaluer, d'en expliquer les enjeux, de corriger les erreurs, d'ouvrir de nouveaux horizons et de transmettre aux participants des savoirs et compétences techniques. Le retour présuppose une dynamique rétrospective⁸⁴⁹ et introspective qui vise à revenir sur l'exercice et à l'analyser. Après avoir entrevu les dynamiques évaluatives, instructives et définitionnelles à l'œuvre, nous souhaitons dans un dernier temps analyser la façon dont ces dynamiques constituent différents plans de réflexivité. En effet, l'analyse des données nous a permis d'identifier trois plans réflexifs : un plan individuel relatif à la constitution des participants en tant qu'improvisateurs ; un plan collectif relatif à la constitution d'un collectif en tant que troupe ; un plan de la pratique relatif à la constitution du théâtre d'improvisation en tant que discipline commune et stabilisée. En abordant de façon précise ces différents plans, de l'improvisateur à la pratique en passant par le collectif, on cherchera à saisir les manifestations de la pratique, des instances localisées et individuelles à celles collectives et générales. Il s'agira donc dans cette dernière partie de revenir de façon plus précise sur la problématique de la technicité en observant la façon dont elle se déploie dans les trois plans de réflexivité émergeant lors des retours post-exercice.

⁸⁴⁷ Donald A. Schön, *Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel* (traduit par D. Gagnon & J. Heynemand), Montréal, Les Éditions Logiques, 1994.

⁸⁴⁸ Jean Donnay, « Chercheur, praticien même terrain ? », *Recherches qualitatives*, 2021, vol. 22, p. 53.

⁸⁴⁹ Philippe Perrenoud, « Adosser la pratique réflexive aux sciences sociales, condition de la professionnalisation. », *Éducation Permanente*, 2004, vol. 160, pp. 35-60.

1. Le plan individuel : de l'exercice à l'improvisateur

Le premier plan de réflexivité que l'on peut identifier est le plan individuel. En participant aux ateliers, les improvisateurs viennent s'exercer dans l'objectif d'améliorer et de former leurs façons d'être et de faire vis-à-vis de la pratique. Lors des retours post-exercice, il s'agit généralement pour la personne responsable de la conduite de l'atelier d'accompagner, de corriger et d'encourager les participants dans cette voie. Le plan réflexif engagé peut être donc qualifié d'*individuel* en ce que les retours permettent de revenir de façon précise sur les actions de tel ou tel comédien. Il se dessine alors, lors des retours, un premier passage allant de l'exercice vers l'improvisateur en tant que praticien particulier.

a) L'évaluation et la correction hétéro-produite

Comme nous avons pu l'observer dans les parties précédentes, au cours des retours le chef ou la cheffe d'atelier est généralement amené à pointer et à localiser les éléments ayant bien ou mal fonctionné afin d'ouvrir dans un deuxième temps des possibilités correctives et d'aborder les compétences techniques impliquées. Les évaluations critiques s'ancrent généralement sur les actions précises des comédiens et visent donc non seulement à attester de façon générale la bonne ou la mauvaise réalisation de l'exercice mais aussi à revenir de façon individuelle sur le jeu des participants. Lorsqu'ils réalisent un exercice, les improvisateurs sont d'ailleurs en attente de ces retours qui leur permettent d'évaluer leurs compétences et de localiser des points à travailler et à améliorer en vue des prochaines improvisations. On se propose ici de revenir sur la séquence de l'exercice de la « boîte à lettres » recueillie dans le cadre d'un atelier auto-géré des *Mauvaises Graines*, sur laquelle nous nous sommes déjà appuyé dans les parties précédentes. Pour rappel, lors de la phase pratique, les improvisateurs ont dû effectuer une succession de scènes en conservant comme cadre fixe, un lieu avec une boîte aux lettres. Au cours de l'exercice, ils ont été amenés à effectuer de nombreuses entrées et sorties afin de proposer différentes situations scéniques autour de ce même lieu. Pendant le retour, la cheffe d'atelier revient de façon spécifique sur la sortie de scène de l'improvisatrice A.

1. CA : après faut faire attention les entrées c'est super mais les sorties fella quand toi t'es rentrée (*se lève et se déplace vers la scène*) genre en mamie qui est à deux d'tens pour rentrer et après t'es sortie mais même toi t'es sortie comme ça attends je te promets t'as fait ça (*pose son carnet sur la chaise*) genre t'es rentrée
[t'as fait ton truc nanani nanani et t'es sortie comme ça] [(2.0)
[$\varnothing(1)$ (*s'avance au centre de la scène*)] [$\varnothing(2)$ (*fait mine de sortir à reculons les bras ballants*)]
mais genre c'était fella qui sortait[c'était plus euh ton personnage du coup c'est dommage parce que
Com A : [ah oui okay
tu casses tout ce que tu viens de créer alors qu'en fait il faut juste que tu fasses l'effort dix secondes de plus de sortir avec la même personne qui est rentrée[quoi
Com A : [ouais

$\varnothing(1)$



$\varnothing(2)$



L'évaluation critique engagée par la cheffe d'atelier au début du tour se focalise sur l'activité spécifique de l'improvisatrice A. L'individualisation de la remarque est ici marquée par la dénomination précise de la comédienne concernée, accompagnée d'un geste et d'un regard venant renforcer l'adresse de la parole : « fella (*pointant et regardant Com A*) quand toi t'es rentrée ». La cheffe d'atelier va ainsi revenir de façon précise sur la façon d'entrer et de sortir de l'improvisatrice A en critiquant la désaffiliation de cette dernière avec son personnage. La localisation précise de ce phénomène est soulignée par l'usage d'une micro-saynète de reprise ($\varnothing(1)$; $\varnothing(2)$) montrant la posture désinvolte et désincarnée prise par la comédienne. Pointant précisément l'erreur de la comédienne A, la cheffe d'atelier s'appuie sur une micro-saynète de reprise pour lui expliquer : « c'était fella qui sortait c'était plus euh ton personnage du coup c'est dommage parce que tu casses tout ce que tu viens de créer » (l. 9/11/12). Elle lui conseille, en vue des prochaines improvisations : « en fait il faut juste que tu fasses l'effort dix secondes de plus de sortir avec la même personne qui est rentrée[quoi » (l.12/13). Dans ce cadre, la cheffe d'atelier évalue, pointe, critique et conseille la comédienne de façon spécifique et individuelle. Le retour individuel met en lumière des aspects à travailler, à rectifier ou au contraire à conserver. Les phases évaluatives et instructives individualisées permettent donc aux improvisateurs de prendre conscience de ce qui s'est produit pendant la scène et d'en tirer des enseignements personnels pour la suite.

b) L'auto-évaluation comme un retour sur soi

Ce plan individuel s'observe aussi à travers les modalités auto-évaluatives. Ces instants auto-réflexifs représentent des moments privilégiés pour partager des difficultés et des ressentis personnels rencontrés lors de la phase pratique. Ils amènent les participants à discuter d'eux-mêmes et à développer ainsi une « conscientisation critique »⁸⁵⁰. En s'auto-évaluant, le participant accepte « de voir en arrière pour porter un œil critique sur soi, appuyé sur des critères de jugement négociés et appropriés, conduisant à une prise de décision pertinente et efficiente sur la base d'un référentiel intériorisé. Cette aptitude réflexive permet une prise de conscience de son action ; lucidité indispensable à tout apprentissage signifiant que seul l'élève, en tant que sujet, peut réaliser. »⁸⁵¹. L'auto-évaluation permet donc aux improvisateurs et improvisatrices d'apprendre à analyser le travail scénique et à exprimer leurs ressentis et difficultés auprès de leurs partenaires. Les invitations à l'auto-évaluation représentent également pour le chef d'atelier, un moyen pour comprendre les difficultés éprouvées par chacun des participants et ainsi mieux les orienter par la suite. La séquence suivante intervient par exemple, lors d'un atelier auto-géré de la troupe professionnelle de la *Limone*. Ce retour fait suite à un exercice où les comédiens et comédiennes ont été amenés à débiter une improvisation en se laissant charger émotionnellement par une musique.

Séquence – auto-évaluation

1. CA :	il faut vraiment que nos débuts d'impro ils soient chargés comme ça (<i>geste de pointage vers la scène</i>) c'est-à-dire que (.) c'est pas hyper long j'ai pas laissé la musique dix heures bon en vrai il faudrait que ça dure un peu moins longtemps mais ça (<i>geste de pointage vers la scène</i>) c'est un temps qui est possible pour bien se charger émotionnellement [et que la première phrase quand elle sort elle est [(<i>elle serre le poing</i>) vraiment chargée elle est bien réceptionnée et pas euh (.) voilà .
...
2. CA :	et euh: après effectivement (.) il faut être à la hauteur de ce qu'on a:: ça vous le sentez/ [il faut être à
Com B :	[ouais la hauteur de ce qu'on a imposé au début (.) il y a une musique il y a du vrai son il y a un truc on balance des phrases trop classes et après il faut quand même que l'impro elle monte mais vous l'avez (.) je me suis dit au début j'ai eu un peu peur (<i>geste de monter son bras</i>) °enfin peur° je me suis dit ah elle va avoir du mal à démarrer puis vous l'avez bien rattrapée vous avez pas lâché euh: que ça soit

⁸⁵⁰ Bernard Donnadiou, Michèle Genthon, Michel Vial, *Les théories de l'apprentissage. Quels usages pour les cadres de la santé ?*, Paris, Elsevier Masson, 1998, p. 110.

⁸⁵¹ Marlyse Pillonel, Jean Rouiller, « Faire appel à l'auto-évaluation pour développer l'autonomie de l'apprenant », *Résonances*, 2002, no. 7, pp. 28-31.

- pas juste des mecs qui se balancent des phrases quoi/
3. Com A (regardant la Com B) je sais pas si on était au même au même euh
4. CA ah oui d'ailleurs vos retours persos/
5. Com B : pour moi ça m'a [(.) rien fait la musique (1.0) j'ai plus de mal mais ça j'pense ça
CA : [ça t'a rien fait
c'est per::sonnel quand c'est des musiques qui sont très connotées . j'ai plus de mal à me laisser porter par une musique connotée que par des musiques euh=
6. CA : =c'était volontaire c'était volontaire parce qu'il faut-
7. Com B : mais mais c'est personnel [c'est personnel
8. CA : [ouais ouais c'est ça c'était dans la volonté de mettre un truc connu et j'ai mis un truc entre les deux=
9. Com C : =alors que moi je pensais du coup dans la règle de l'exercice que:: il fallait déjà que la musique nous mette déjà quelque part en mouvement
10. CA : oui euh en mouvement tu parles de mouvement physique/
11. Com C : oui
12. CA : ben sauf si ben un mouvement en fait elle [()
Com C : [()
Com B : [ben
13. Com B : ben j'ai pas voulu trancher parce que j'ai pas voulu tricher euh tant que ça me faisait rien j'ai pas voulu tricher[j'ai pas voulu fabriquer en fait [parce que:: je me suis dit que ça allait un peu à
Com C : [ah ouais d'accord [d'accord d'accord
l'encontre du truc et du coup ben quand la musique s'est [arrêtée j'ai::=
14. CA : [il faut pas fabriquer mais il faut quand même chercher[à à mais vu qu'hugo était chaud j'ai senti qu'il était prêt non mais je suis dit son
Com C : [mais j'ai cherché mais::
émotion elle est claire j'allais pas laisser encore quatre heures je me disais qu'en vrai si il y en a un des deux c'est pour ça que j'ai pas laissé plus (.)
15. CA : non en vrai il y a pas de règle c'est juste de voir comment faire un début d'impro bien chargé et en vrai des fois ben il y a rien qui vient et il faut quand même trouver le moyen qu'il y ait un truc qui vient () mais bon là comme hugo était ben du coup j'ai lancé on espère qu'il y ait au moins un des deux qui soit chaud okay/

Dans cet extrait, le commentaire évaluatif de la cheffe d'atelier (T.1/T.2) ouvre une dynamique auto-évaluative (initiée par le comédien A et ouverte explicitement par la cheffe d'atelier) : « ah oui d'ailleurs vos retours persos/ » (T.4). La comédienne B ayant participé à l'exercice prend alors la parole : « pour moi ça m'a [(.) rien fait la musique » (T.5) expliquant avoir de la difficulté à se laisser porter lorsque

les musiques sont trop connotées. Elle confie que la musique n'ayant rien déclenché chez elle, elle n'a pas cherché à fabriquer un mouvement ou une émotion de façon artificielle : « j'ai pas voulu tricher euh tant que ça me faisait rien j'ai pas voulu tricher [j'ai pas voulu fabriquer en fait » (T.13). La cheffe d'atelier rebondit sur cette auto-évaluation en soulignant que ce genre de situation peut arriver de façon récurrente en improvisation et qu'il faut espérer dans ce cas pouvoir faire confiance à son partenaire de jeu : « en vrai des fois ben il y a rien qui vient et il faut quand même trouver le moyen qu'il y ait un truc qui vient () mais bon là comme hugo était ben du coup j'ai lancé on espère qu'il y ait au moins un des deux qui soit chaud » (T.15).

Les invitations à l'auto-évaluation obligent les improvisateurs à prendre un recul sur soi et à développer une capacité à analyser le jeu scénique au moment où il se produit. Comme l'exprime Louise Belair, professeure en Sciences de l'éducation, ces moments « obligent l'évalué à se regarder, à s'analyser, à fouiller dans ses propres difficultés, au risque entre autres d'altérer son image de soi et ainsi de devoir la construire à nouveau ou sous d'autres angles »⁸⁵². L'auto-évaluation permet ici d'impliquer les pratiquants dans le processus d'apprentissage en travaillant à conscientiser un savoir-faire afin d'agir consciemment sur leurs propres compétences. Le retour suivant intervient, par exemple, au sein d'un atelier auto-géré des *Mandiboul's* à la suite de l'exercice « mille et une façons » au cours duquel les improvisateurs ont dû effectuer des passages individuels en effectuant mille et une façons de « sortir son chien », de « regarder un film au cinéma » ou encore de « dire bonjour » etc., chaque passage individuel devant être différent de ceux réalisés précédemment par les autres comédiens. Après avoir clôturé l'exercice, le chef d'atelier ouvre le retour en donnant la parole aux participants afin de sonder les difficultés personnelles qui ont pu être rencontrées durant la phase pratique (T.1).

Séquence – auto-évaluation

1. CA :	est ce que quelqu'un a eu des difficultés à réaliser cet exercice ou: ça va vous a plu/
2. Com A :	(<i>en souriant</i>) ça va ça va
3. CA :	c'est bien (<i>il regarde Com B</i>) oui/
4. Com B :	je trouve que quand on passe en premier c'est plus dur (.) parce que quand on est plus en arrière euh: ça paraît logique mais euh on a plus de temps pour réfléchir à tout ça et::
5. Com A :	mais on a plus la pression aussi
6. Com B :	ouais/ c'est vrai
7. CA :	euh ça dépend le risque c'est=
8. Com B :	après je me suis jamais fait voler mon truc

⁸⁵² Louise M. Belair, *L'évaluation dans l'école*, Paris,,Esf, 1999, p. 65.

9. CA : c'est ça après il faut pas se fixer se focaliser sur une idée parce que quand on dit mille et une façons de se brosser les dents et que ton idée c'est de se brosser les dents euh::: juste de te brosser les dents (.) ben tu peux être sûr que si tu passes en troisième une personne se sera déjà brossée les dents . donc si tu te fixes une seule idée si tu y réfléchis trop tu vas arriver et tu vas paniquer parce que tu vas dire ah mais moi j'avais une idée c'est pas juste on m'a enlevé mon idée et:: maintenant moi j'arrive et je sais pas quoi faire . et du coup t'es pas clair dans ce que tu proposes au public et le public va pas comprendre . c'est qui faut c'est trouver l'équilibre entre je réfléchis pas trop à ce que je vais faire mais je sais que je vais y arriver . (.) c'est un peu euh complètement abstrait mais c'est ta dire euh::: te dire euh::: j'ai une idée derrière la tête mais j'en ai plein d'autres en fait et je me dis pas que je vais faire automatiquement ça . (.) tu te trouves en fait plein de de ::: de possibles et au final quand t'arrives ton cerveau il va se dire automatiquement tiens j'ai envie de faire ça et il va le faire tout seul . (.) okay/ voilà .mais c'est vrai qu'avoir le temps de réfléchir ça peut être une bonne chose comme une mauvaise chose voilà . (*il regarde com C*) et toi/
10. Com C : non euh globalement c'était un peu la même difficulté c'était ce que t'avais dit c'était le fait de de: globalement trouver cette idée (.) de se mettre en ordre parce que un moment on peut arriver avec trop d'idées et c'est un peu ce qui m'est arrivé (*pointant la scène*) c'est qu'savais pas trop quoi faire du coup il y a d'autres idées qui sont arrivées en même temps et c'est pas forcément capable c'est pas forcément simple de faire un truc cohérent °au bout d'un moment° (1.0) voilà .
11. CA : ça c'est pas du tout vu hein/ (.) dans tes propositions c'était euh c'était toujours clair ce que tu faisais et le message que tu voulais faire passer donc 'était euh::: non c'était euh=
12. Com C : (*en rigolant*) parce que moi j'avais aucune idée de ce que je faisais/
13. CA : oui mais tu te construis un vrai personnage °en fait°
14. Com D : (*s'adressant à Com C*) sur ton dernier passage avec le chien tu savais ce que tu faisais ou pas/
15. Com C : euh alors (.) au début oui (.) et à la fin euh (*il rigole*) et à la fin °ouais° et à la fin je suis revenu sur un truc mais au milieu il y avait un gros moment où je savais pas quoi faire et euh::°
16. CA : mais t'as fait un truc super. c'était une super impro en fait c'était un peu déstabilisant de voir ce type super triste de perdre son chien euh il doit le tuer on sait pas trop pourquoi et en fait au final il devient complètement taré il le tue en pleurant et tu te demandes si c'est une bonne personne si c'est une mauvaise personne et t'es hyper déstabilisé donc tu savais pas ce que tu faisais mais au final t'as fait un truc super/ (1.0)
17. CA : en fait t'as pas besoin de savoir tant que sur le moment tu tu crois dans c'que t'es en train de proposer (.) si par contre sur scène tu commences à faire nanani et tu sais pas du tout à quoi ça correspond dans ta tête (.) là ça peut devenir problématique parce que tu tu tu tu te perds tu proposes rien (.) mais au contraire tu sais pas quand t'arrives ce qui va se passer c'est juste de l'impro et c'est normal °donc c'est tout°

L'improvisateur B va prendre la parole et formuler une auto-évaluation : « je trouve que quand on passe en premier c'est plus dur (.) parce que quand on est plus en arrière euh: ça paraît logique mais

euh on a plus de temps pour réfléchir à tout ça ». (T.4). Cette remarque est nuancée par la comédienne A au tour suivant qui fait remarquer qu'au contraire, passer en dernier peut être source de pression supplémentaire. Ces différentes remarques vont permettre au chef d'atelier de revenir sur les problématiques soulevées (T.9). Il met en garde l'improvisateur B ainsi que les autres participants sur le fait de « se fixer se focaliser sur une idée » (T.9) impliquant le fait de « trouver l'équilibre entre je réfléchis pas trop à ce que je vais faire mais je sais que je vais y arriver » (T.9). Il invite ensuite le comédien C à partager son propre ressenti. Celui-ci rebondit sur les propos précédents et évoque la difficulté qu'il a eu à trouver une idée au cours de l'exercice : « c'était un peu la même difficulté c'était ce que t'avais dit c'était le fait de de : globalement trouver cette idée (.) de se mettre en ordre parce que un moment on peut arriver avec trop d'idées et c'est un peu ce qui m'est arrivé » (T.10). Cette auto-évaluation est renforcée par l'interrogation de la comédienne D concernant « le passage du chien » effectué par le comédien C (T.14). Ce dernier explique alors qu'au début et à la fin de son passage, il savait ce qu'il était en train de jouer mais que « au milieu il y avait un gros moment où je savais pas quoi faire » (T.15). Cette auto-évaluation critique est immédiatement nuancée par le chef d'atelier qui souligne au contraire la réussite du passage en revenant de façon précise sur le personnage déstabilisant proposé par le comédien C : « mais t'as fait un truc super . c'était une super impro » (T.16). Il conclut sa remarque en revenant sur la problématique de « l'idée » soulevée par les différents comédiens : « en fait t'as pas besoin de savoir tant que sur le moment tu tu crois dans c'que t'es en train de proposer » (T.17). Le format auto-évaluatif permet ainsi de partager un plan individuel impliquant des remarques, des commentaires et des ressentis sur son propre jeu. Cette modalité permet de confronter ses remarques à celles des autres participants et du chef d'atelier qui, armé de sa posture épistémique, va pouvoir rebondir afin d'accompagner et d'orienter le participant en fonction des difficultés et enjeux soulevés lors de l'auto-évaluation.

Retour sur le plan individuel

En réalisant un exercice, l'improvisateur s'attend à obtenir un retour sur sa prestation afin d'être corrigé, accompagné et encouragé dans sa formation à la pratique du théâtre d'improvisation. Ainsi, que ce soit à travers les auto-évaluations ou les hétéro-évaluations, l'improvisateur, dans son individualité et dans son rapport à la pratique, devient à travers les exercices, un objet à discuter « au risque entre autre d'altérer son image de soi et ainsi de devoir la construire à nouveau ou sous d'autres angles »⁸⁵³. En se confrontant à l'altérité, au regard de l'autre et du pédagogue de façon réflexive, l'improvisateur est amené à conscientiser, réfléchir, remettre en cause et intégrer une certaine technicité impliquant de percevoir et d'analyser son propre jeu et ses compétences.

⁸⁵³ *Ibid.*

2. Le plan collectif : de l'exercice à la troupe

Lors des ateliers d'improvisation, il arrive aussi régulièrement que l'exercice enclenche lors des retours, des réflexions non plus portées sur les improvisateurs en tant qu'individualités mais sur la troupe en tant qu'entité collective. Dans ce cas, les phénomènes repérés pendant l'exercice amènent les improvisateurs à discuter de la façon de faire et de jouer propre à la troupe. Contrairement au plan individuel qui revient constamment à travers les évaluations et les auto-évaluations, le plan collectif se dévoile de façon plus sporadique selon les contingences de l'activité pratique. Cette dynamique réflexive n'a cependant été observée que dans le cadre d'ateliers d'auto-gérés, ce qui s'explique par le fait que le chef ou la cheffe d'atelier fait partie intégrante de la troupe et est donc plus à même d'avoir une vue d'ensemble. De plus, comme nous l'avons souligné précédemment, le cadre de l'atelier auto-géré offre également plus de possibilités aux autres membres de prendre la parole et de participer directement aux retours. Ce rapport collectif et intime de l'atelier auto-géré offre la possibilité de développer une vision plus holistique du groupe et de la troupe dont font partie les membres de l'atelier. La séquence suivante intervient par exemple, au cours d'un atelier auto-géré de la troupe des *Mauvaises Graines*. Ce retour fait suite à un exercice ayant impliqué trois improvisateurs, dont le comédien C parlant dans cet extrait. Lors de leur passage, les trois improvisateurs ont eu pour consigne de réaliser un « *huis presque clos* » dans un lieu fixe mais avec la possibilité de réaliser des entrées et sorties de scène. La scène s'est ainsi déroulée dans une chambre funéraire, les comédiens et comédiennes jouant différents personnages : les enfants du défunt, sa femme, etc.

Séquence – Le plan collectif : de l'exercice à la troupe.

- | | |
|-----------|--|
| 1.Com A : | =ça aurait donné plus de corps à vos personnages parc'que (.) euh un personnage qui crie comme ça il a un petit côté exaspérant [(°parce qu'il tape un peu) aux oreilles° alors que le personnage:: qui prend
[(geste de se tenir les oreilles)
sur lui [bah (.) c'est pas simplement extériorisé quelque chose en fait (.) tu sens que le personnage il a
[(il fait un mouvement de main vers l'avant)
une profondeur en fait (.) ça vient de lui en fait (.) donc je pense que ça ça donne plus d'assise à ton personnage aussi= |
| 2.Com B : | |
| → | =dans le même registre et ça c'est euh :: (.) c'est un peu notre problème de tout temps dans la troupe c'est que vous avez jamais laissé de blanc (.) et pourtant le contexte que vous avez mis en place il prêtait d'autant plus mais dans la vie il y a toujours des blancs (.) et dans cette situation il y a encore |

→	plus de blancs (.) et c'est vrai que entre les cris et l'absence de blanc ben on avait du mal à être dans ce lieu avec vous mais euh (.) c'est vrai que de manière générale il faut qu'on travaille à ça c'est vrai que les exercices silencieux (<i>regardant Com A</i>) ça peut être intéressant pour ça aussi (.) de de se dire que c'est parce que personne ne parle que le public s'emmerde en fait (.) il peut se passer plein de choses dans des silences dans des regards dans des émotions que les personnages ressentent . (.) et ça fin c'est euh c'est pas que vous là c'est nous tous=
3. CA :	= <u>et</u> euh (.) vous avez pas laissé assez de fois des temps à deux je trouve aussi . je trouvais qu'à chaque fois le troisième rentrait souvent trop vite (.) et euh au tout début par exemple t'es rentré trop vite damien ils étaient en train de commencer une situation justement c'était hyper clair (.) et t'es rentré et euh et là j'sais pas trop ça a commencé à et ()machin il s'est passé vingt secondes en fait . (.) je crois en fait t'as vraiment pas le temps
4.Com D :	[et euh peut être (.) pardon il y a les blancs mais par rapport à l'exo qui était de de faire venir et
Com A :	[et euh (.) vas y vas y (<i>regardant com D</i>) revenir les personnages pour le coup euh vous avez tous fait un deux un mais on n'a pas () en fait c'est peut être un travail sur le <u>rythme</u> (.) c'est à dire des fois laisser comme ça à des moments et des fois être plus comme ça (<i>claquant ses doigts</i>) un perso il peut rentrer il peut venir chercher une fleur
→	et il repart et et:: maintenant c'est vrai qu'on est habitué à enfin à faire des impros dans les mêmes <u>cadences</u> (.) et du coup (.) ça manque de blancs mais ça manque aussi par moments de chassés-
→	croisés enfin ça manque j'en sais rien (.) mais peut être globalement il faut qu'on apprenne à à faire des impros de rythmes différents selon les bons moments

Dans cette séquence, les différents improvisateurs vont s'appuyer sur les problématiques relevées au cours de l'exercice et aborder l'activité de la troupe de façon plus globale. Au tour 2, le comédien B rebondit sur l'évaluation engagée par le comédien A critiquant le manque de silence durant l'improvisation et relevant qu'il s'agit d'une problématique de la troupe dans son ensemble : « c'est un peu notre problème de tout temps dans la troupe c'est que vous avez jamais laissé de blanc (.) » (T.2). L'évaluation se détache alors de l'exercice pour faire référence à la façon de jouer de la troupe : « c'est vrai que de manière générale il faut qu'on travaille ça » (T.2). Le comédien insiste ainsi sur le fait que l'évaluation négative ne s'adresse pas uniquement aux improvisateurs venant de passer : « fin c'est euh c'est pas que vous là c'est nous tous= » (T.2). Dans la même dynamique, l'improvisatrice D pointe, dans la suite du retour, la problématique du rythme en critiquant la façon dont les scènes se sont enchaînées (T.4). Cette remarque localisée à l'exercice, va être définie à nouveau comme une des problématiques de la troupe. Ce changement de plan de l'exercice à la troupe est notamment observable par un passage du « vous », indexé aux participants ayant réalisé l'exercice, au « on », indexé à la troupe de façon englobante : « c'est vrai qu'on est habitué à enfin à faire des impros dans les mêmes cadences (.) et du coup (.) ça manque de blancs mais ça manque aussi par moments de chassés-croisés enfin ça manque j'en sais rien (.) mais peut être globalement il faut qu'on apprenne à à faire des impros de rythmes différents selon les bons moments » (T. 14). L'usage du pronom personnel « on » permet au comédien

A de s'inclure lui-même dans son propos et de faire de la thématique abordée un sujet nécessitant d'être travaillé par la troupe de manière générale. Cet usage inclusif du « on », comme le notent Frédéric Landragin et Noalig Tanguy, « correspond à celle du nous, c'est-à-dire à la mention d'un groupe qui inclut le locuteur, que l'inclusion soit explicitée ou qu'elle se déduise relativement facilement de la phrase ou du contexte »⁸⁵⁴. Dans ce cadre, le pronom *on* est utilisé comme un pronom personnel⁸⁵⁵ permettant de renvoyer à une communauté particulière dans lequel s'inclut le locuteur. Dans le cas qui nous intéresse ici, le *on* fait référence à un *nous* qui est indexé à la troupe en tant que groupe humain spécifique. En s'appuyant sur les exercices, la troupe devient un objet de discours généralement critique visant à remettre en cause certaines habitudes du collectif.

La séquence suivante prolonge un extrait présenté lors de l'analyse des évaluations positives. Pour rappel, cette séquence intervient lors d'un atelier auto-géré de la troupe professionnelle de la *Limone*. Le retour fait suite à l'un des passages de l'exercice visant à travailler des débuts d'improvisation chargés émotionnellement au cours duquel le comédien A et la comédienne B ont effectué un début d'improvisation fulgurant. Jouant deux boxeurs prêts à s'affronter, le personnage B a frappé (à l'imaginaire) dès son entrée en scène le personnage A sans lui laisser le temps de dire le moindre mot. Le caractère surprenant de ce début d'improvisation déclencha beaucoup de rires chez les participants restés en public.

Séquence – Le plan collectif : de l'exercice à la troupe

1. CA :	<p>mais vous voyez (<i>elle rigole</i>)</p> <p>c'est parc'que là il font des vrais choix chacun et en fait contrairement à qu'(on dit) elle l'empêche de parler elle a fait une action forte et elle va pas contre lui (.) en fait ça donne du jeu (.) lui il est très franc il s'est dit vraiment sincèrement ouais je vais faire le mec beau gosse et j'dis</p> <p>[alors on arrête de parler</p> <p>[(<i>prend un ton de défi imitant Com A au début de l'exercice</i>)</p> <p>et elle elle était dans l'énergie elle a pas (.) (<i>se tourne vers Com B</i>) mais c'est même bien c'est vachement bien parc'que ça a créé un truc direct en fait qu'elle le frappe alors que lui il est euh° et pourtant ils sont° bref j'arrive plus à m'exprimer (.) °ça me fait trop rire° (.)</p>
2. CA :	<p>c'est c'est très bien j'pense que vous vous êtes laissés porter (.) et c'est intéressant parc'que ça vous a pas du tout fait les mêmes . enfin ça vous a mis dans la même - c'est ça qui est vachement bien ça vous a mis dans la <u>même</u> (.) euh le même univers (.) mais pas les mêmes persos et c'est vraiment ça</p> <p>→ qu'il faut qu'on arrive à <u>capter</u> (.) c'est c'est là dessus que nous on se plante (.) on se dit ah >il faut</p> <p>→ absolument euh qu'on se comprenne qu'on se comprenne< et du coup on se double on fait la même</p>

⁸⁵⁴ Frédéric Landragin, Tanguy Noalig, « Référence et coréférence du pronom indéfini on », *Langages*, 2014, vol. 195, no. 3, p. 107.

⁸⁵⁵ Pour étude approfondie sur la plasticité du pronom *on* et ses différents usages, voir : Kjersti Fløttum, Kerstin Jonasson, Coco Norén, *On: pronom à facettes*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, 2007.

- chose et du coup c'est pas intéressant mais par contre du coup il faut que l'univers il soit commun il faut vraiment que okay c'est pas qu'une histoire de lieu c'est être vraiment dans la même chose (.) il y a d'autres remarques::/ (1.0) non/
3. Com C : *(ouvre légèrement la bouche puis la referme)*
4. CA : *(pointant le Com C) seb/*
5. Com C : non non non , *(rises)* (.) mais pareil c'était c'était ça c'était cette histoire de coup dès le début mais ça marche trop bien *(se tourne vers le Com D venant de jouer)* parc'que parc'que tu l'choppes direct (.) mais c'est tellement surprenant (.) que ouais il faut être grave à l'écoute et [et (.) si tu rates le coup c'est terminé direct quoi
6. CA : [et d'ailleurs thibault
(pointant le Com D) oui effectivement (.) ah tu as la (.) la réception ah bah là si il rate c'est
 → tell::ement tellement dommage (.) mais parc'qu'il est - parcqu'avant on a travaillé on a fait des exos
 → de de j'pense que ça joue aussi vu que thibault il est bon comédien mais ça joue sur le fait d'être
 putain disponible et ça il faut absolument quand on fait des matchs quand on fait des choses comme
 ça c'est souvent on:: on regrette après de pas s'être rendu assez disponible mais parc'que ça va vite
 on a pas eu le temps de s'échauffer [on () donc nous il faut qu'on arrive à travailler ça que dès
 Com B : [mais les-
 → qu'on arrive dans un théâtre un machin qu'on soit capable en une seconde de se rendre disponible
 quelle que soit la journée qu'on a vécu etcetera (.) voilà .
7. Com B : mais euh ce qui joue aussi:: c'est euh je pense par rapport à ce qu'on dit c'est que c'est aussi la
 confiance que je porte euh () à thibault non mais réellement c'est à dire moi je me dis
 [moi on monte sur le plateau j'me dis je peux faire n'importe quelle proposition je lui fais confiance
 CA : [°oui t'as pas peur de le faire°
 (.) il va réceptionner et c'est (.) [tu vois *(rises)*
8. Com D : [ah ça j'ai bien réceptionné ouais/ *(en rigolant)*
9. CA : mais:: (.) chose qui par exemple nous nous posera toujours problème quand on fait des matches je
 reviens là dessus parc'que - alors pour tous les autres formats qu'on fait on est très content on s'est
 → entraîné ensemble on se comprend (.) et ça c'est super c'est ce qu'il faut qu'on arrive (.) c'est à
 → trouver (.) cette [disponibilité et cette confiance quand on connaît pas les équipes >c'est pas grave on
 Com B : [cette confiance
 → les connaît pas ouais mais en fait ça c'est le deal du match< (.) sinon on n'en fait pas (.) et souvent
 vous avez remarqué dans les premières mi-temps on se dit putain mais on n'arrive pas à se mettre::
 avec eux et pourtant c'est pas une histoire de pas être bon nous on a fait ce qu'on avait à faire mais il
 faut qu'on arrive à se mettre à leur service (.) et même si nous on a l'impression que eux le font pas
 → c'est pas grave (.) mettons nous toujours au service de l'équipe qu'on rencontre quitte à - on s'en fout
 → à pas avoir le point °on a en rien à faire° mais ça sera tellement plus joli que - et essayer d'aller les
 comprendre eux de comprendre leur façon de travailler (.) - si par chance on a une équipe qui pense
 comme nous ben tout le monde se met au service de l'autre du coup ça fait une belle impro
 [(.) mais c'est vachement dur

10. Com B : [mais mine de rien c'est super important les échauffements (.) avant le match c'est que ça permet aussi de jauger de:: (.) ce qu'on peut tenter ce qu'on peut pas tenter ou ce qu'on va tenter mais en le faisant comprendre autrement ou sur - c'est super important=
11. CA =et du coup dès ces échauffements là il faut déjà se mettre au service il faut pas être juste sur sa personne
[ah ce soir il faut qu'j'sois bon
[(*elle change de voix*)
même si on se dit pas forcément ça mais vous voyez genre il faut que j'me détende il faut que je::
non non c'est quoi vous (*pointe devant elle*) qui êtes vous qu'est ce que je fais avec vous et non pas (.) par personne mais c'est dur parce que la pression elle est un peu sur nous normal (.) on a envie de bien faire . on en refait une s'il vous plaît avec deux autres

Comme nous l'avions souligné, la cheffe d'atelier produit dans un premier temps une évaluation positive en félicitant les deux improvisateurs pour leur début d'improvisation surprenant, qu'elle intègre dans un second temps dans un raisonnement plus général se détachant de l'improvisation produite : « c'est ça qui est vachement bien ça vous a mis dans la même euh le même univers (.) mais pas les mêmes persos » (T.2). Pointant un phénomène scénique pertinent en mobilisant des catégories sémantiques plus génériques d' « univers » et de « persos », la cheffe d'atelier cherche ici à intégrer la réussite de l'improvisation dans une dynamique réflexive dépassant le cadre localisé de l'exercice. En suivant une logique métonymique, les points positifs soulignés deviennent des objectifs à atteindre pour la troupe en tant que collectif : « c'est vraiment ça qu'il faut qu'on arrive à capter (.) c'est c'est là-dessus que nous on se plante (.) on se dit ah >il faut absolument euh qu'on se comprenne qu'on se comprenne< et du coup on se double on fait la même chose et du coup c'est pas intéressant » (T.2). On retrouve l'usage du pronom personnel « on » dans sa dynamique inclusive permettant de faire référence au « nous » indexé à la troupe. Cette dynamique réflexive collective est poursuivie dans la suite du retour par l'intervention du comédien C qui enclenche un autre topique. Ce dernier produit aussi une évaluation positive en insistant moins sur la question des personnages et de l'univers que sur la capacité d'écoute et de réaction du comédien ayant reçu le coup imaginaire : « ça marche trop bien (*se tourne vers le Com D venant de jouer*) parce que parce que tu l'choppes direct (.) mais c'est tellement surprenant (.) que ouais il faut être grave à l'écoute » (T.5). La cheffe d'atelier explique cette réussite par le travail engagé par le groupe « parce qu'avant on a travaillé on a fait des exos » (T.6) qui lui permet de renforcer la dimension de troupe, de faire-ensemble, introduite dans les tours précédents. Elle relance ainsi une logique instructive et directive pour la troupe : « il faut qu'on arrive à travailler ça que dès qu'on arrive dans un théâtre un machin qu'on soit capable en une seconde de se rendre disponible » (T.6). Cette perspective est nuancée au tour suivant par la comédienne venant de jouer qui souligne toute la difficulté de l'enjeu : « ce qui joue aussi c'est euh je pense par rapport à ce qu'on dit c'est que c'est aussi

la confiance que je porte euh () à thibault », « j'me dis je peux faire n'importe quelle proposition je lui fais confiance il va réceptionner » (T.7). A travers cette auto-évaluation, l'improvisatrice vient souligner l'importance d'avoir confiance en son partenaire, impliquant de façon sous-jacente que cette confiance n'est pas toujours simple à trouver. Au tour 9, la cheffe d'atelier approfondit cette réflexion en la généralisant à la troupe : « il faut qu'on arrive (.) c'est à trouver (.) cette [disponibilité et cette confiance quand on connaît pas les équipes » (T.9). Elle fait référence ici à des expériences et ressentis collectifs passés : « souvent vous avez remarqué dans les premières mi-temps on se dit putain mais on n'arrive pas à se mettre:: avec eux » (T.9). Elle insiste, en ce sens, sur la nécessité d'avoir comme enjeu collectif de se « mettre à leur place » afin d'être « au service de l'équipe qu'on rencontre » (T.9) tout en soulignant la difficulté d'une telle entreprise « mais c'est vachement dur » (T.9). Devant cette difficulté, la comédienne B reprend la parole pour énoncer un élément clé pouvant aider à gérer cette problématique : les « échauffements (.) avant le match » (T.10) qui représentent un moment crucial pour « jauger ce qu'on peut tenter ce qu'on peut pas tenter » (T.10). A des fins directives et instructives pour le groupe, la cheffe d'atelier poursuit : « dès ces échauffements là il faut déjà se mettre au service il faut pas être juste sur sa personne » (T.11).

Ce plan réflexif collectif indexé à la troupe se retrouve principalement dans les séquences instructives de seconde dimension qui se détachent de la scène jouée pour aborder des enjeux plus généraux. Ces instructions, qui visent à souligner les points nécessitant d'être travaillés par la troupe, impliquent, comme nous venons de le voir, une dynamique directive pour l'ensemble du collectif. Par ailleurs, on peut aussi faire l'hypothèse que ces séquences portent une dimension incantative⁸⁵⁶ ce qu'elles ont pour fonction de contribuer « à la création et au maintien de certains groupes sociaux : les communautés »⁸⁵⁷. En effet, en prenant comme objet de discours la troupe en tant que communauté artistique et sociale spécifique, les locuteurs participent à se construire en tant qu'entité collective particulière. Les séquences observées visent ainsi, non seulement à projeter des axes de travail communs, mais aussi à ressentir, percevoir et négocier un certain *faire-ensemble* et une certaine *manière d'être* relatifs à la troupe. Ce partage réflexif rejoint donc la dimension incantative en ce qu'il a « à la fois pour but de représenter de façon appropriée les états de valeurs (représentation-vers-monde) mais également d'établir et/ou de renforcer les états de valeur en question (monde-vers-représentation) »⁸⁵⁸. L'extrait suivant permet de bien saisir cette double dimension. Cette séquence intervient lors d'un atelier auto-géré de *la Limone* à la suite de l'exercice du « téléphone arabe revisité » : devant une machine à café, un personnage raconte à son collègue une anecdote puis sort de scène ; un nouveau collègue entre ;

⁸⁵⁶ Constant Bonard, Benjamin Neeser, « Les incantatifs: actes de langage, évaluations collectives et groupes sociaux. », *Implications philosophiques*, 2019, p. 6.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 1.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 6.

celui resté sur scène lui raconte l'anecdote en l'amplifiant, ainsi de suite, jusqu'à ce que tous les improvisateurs soient passés. Lors du retour, la comédienne A, qui a lancé l'exercice, revient sur l'importance de jouer des personnages marqués. L'exercice va être le point d'appui permettant d'aborder des problématiques plus générales liées à la troupe.

Séquence – Le plan collectif : de l'exercice à la troupe

1. Com A :	on l'a vu euh:: dans plein d'impros euh:: . en général euh (.) même par rapport aux impros longues de quinze minutes qu'on a faites sur le king impro (.) de suite dès qu'on rentrait avec des personnages qui sont forts qui euh qui <u>existent</u> (.) même sans forcément amener de l'action (.)
2. Com B :	d'autant plus que c'est le principe du jeu puisqu'on demande aux gens de nous décrire un personnage donc si derrière on le:: .
3. Com A :	il faut qu'on soit changé par euh par la description des gens donc à partir de là euh:: vous avez gagné (.) vous avez gagné une <u>énorme</u> partie de l' <u>histoire</u> mais si vous avez un personnage qui est fort qui existe vraiment .
4. ComA :	
→	gardez vraiment à l'esprit parc'que:: euh ces temps-ci on a tendance à laisser de côté les personnages
→	pour la construction >et c'est très bien parce que c'est bien de construire< mais euh si on arrive à faire
→	les deux c'est vraiment bien parc'qu'on arrive à avoir euh une <u>histoire</u> construite de a à z avec des persos qui sont hyper vivants hyper forts (.) et de suite ça vit sur scène quoi qu'il arrive /

Dans cette séquence, la comédienne A va faire référence à un spectacle joué par la troupe, « le king impro », qui demandait aux improvisateurs d'être impliqués dans leurs personnages, pour souligner l'importance de jouer des personnages marqués : « vous avez gagné une énorme partie de l'histoire mais si vous avez un personnage qui est fort qui existe vraiment » (T.3). Si le jeu d'adresse semble a priori tourné vers les participants de l'exercice, la comédienne A va cependant y inclure l'ensemble des improvisateurs de la troupe : « ces temps-ci on a tendance à laisser de côté les personnages pour la construction » (T.4). On retrouve ici l'usage du « on » inclusif. L'intervention de la comédienne A permet, en effet, de mettre en lumière un état de fait sur le jeu produit par le collectif et de projeter des axes de travail : « si on arrive à faire les deux c'est vraiment bien parc'qu'on arrive à avoir euh une histoire construite de a à z avec des persos qui sont hyper vivants hyper forts (.) et de suite ça vit sur scène quoi qu'il arrive/ » (T.4). L'exercice devient en ce sens un support pour aborder les spécificités artistiques de la troupe, les conscientiser afin de pouvoir les retravailler. Ce type de séquence a principalement été repéré dans les ateliers auto-gérés de la troupe professionnelle de la *Limone* et de celle amatrice des *Mauvaises Graines* qui sont toutes deux des troupes relativement fixes dans le temps. Très peu de séquences de ce genre ont été observées dans les ateliers auto-gérés des *Mandiboul's*. Ce phénomène peut s'expliquer par le fait que la troupe étudiante voit chaque année son effectif se

renouveler et doit avant tout former et reprendre les bases de l'improvisation. La gestion artistique et la capacité à se positionner en tant que collectif semble donc n'être possible que lorsque la troupe a une certaine stabilité dans le temps.

3. Le plan de la pratique : de l'exercice au théâtre d'improvisation

L'analyse des données recueillies nous a également permis de mettre en lumière la façon dont le retour n'a pas seulement vocation à évaluer l'exercice mais se constitue également comme un instant privilégié permettant de tisser un lien entre l'exercice venant d'avoir lieu et la pratique du théâtre d'improvisation impliquant des règles, des normes et des techniques communes. Lors des séquences instructives, le formateur ou la formatrice a ainsi la possibilité de s'appuyer sur l'exercice pour discuter du théâtre d'improvisation de façon plus générale. En se détachant de l'exercice pour traiter des problématiques plus globales, il s'agit pour le locuteur de faire du théâtre d'improvisation un objet de discours spécifique. Dans cette perspective, revenons sur l'une des séquences présentées précédemment qui intervient à la suite de l'exercice du « bâton de la parole » dont la consigne était de ne pouvoir prendre la parole qu'à condition d'avoir en main le mikado faisant office de bâton de la parole.

Séquence – Le plan de la pratique : de l'exercice au théâtre d'improvisation

CA :	
1	merci beaucoup (se positionnant devant les improvisateurs) bravo bravo bravo (2.) quand je vous dis
2 →	conclure trente secondes c'est que c'est un des trucs qu'on oublie souvent en improvisation (.) qui fait
3	que souvent les gens sont impressionnés [c'est quand on conclut une histoire .] et >c'est pas difficile
4	<i>[(geste de la main qui prend et ferme)</i>
5	de conclure une histoire c'est très facile< si vous le voyez si vous faites des matchs et pas juste des
6	matchs je l'sais mais il y a quelqu'un qui vous dit le temps et vous le voyez qu'il reste dix secondes
7	quinze secondes trente secondes (.) <u>concluez</u> / partez pas dans une autre idée/ finissez celle-là allez
8	au maximum de cette idée là/ et là ça finit sur un truc et le public il fait whoah comment ils ont fait [c'est
9 →	écrit j'suis sûr que c'est écrit (.) et nous on sait on fait de l'impro on sait que c'est pas écrit mais
10	<i>[(geste imitant le fait d'écrire)</i>
11→	que c'est quand même facile de conclure une impro mais pour le public c'est impressionnant il faut pas
12→	oublier qu'on [le fait pour le public (.) et d'se dire que [si on leur donne ce petit moment-là <u>whoups</u>
13	<i>[(mouvements de main vers le public)</i>
14	<i>[(fait mine d'attraper quelque chose)</i>
15	<u>whoah</u> on a tout réglé à la fin c'est magique / (.) ben le public il va être content. (1.0)

Comme nous l'avons analysé dans la partie précédente, il est intéressant d'observer dans ce retour comment le locuteur se détache de l'exercice à proprement parler afin de faire du théâtre d'improvisation l'objet de discours privilégié : « c'est un des trucs qu'on oublie souvent en improvisation » (l.2/3). Se référant à l'improvisation en tant que pratique, le formateur revient sur l'importance d'avoir en tête de bien conclure des improvisations et de ne pas se laisser prendre par le temps. La dimension généralisante de son propos est marquée par l'usage du pronom personnel *on*, qui ne vient pas ici faire référence à la troupe, mais qui est indexé à l'ensemble des improvisateurs en tant que collectif particulier : « nous on sait on fait de l'impro, on sait que c'est pas écrit mais que c'est quand même facile de conclure une impro » (l.14/15) ou encore « on a tout réglé à la fin c'est magique, ben le public il va être content » (l.20). La valeur inclusive du *on* permet au chef d'atelier de s'inclure lui-même, non pas en tant que membre de la troupe, mais en tant qu'improvisateur de théâtre. Cela implique une adresse générale et globale indexée à l'ensemble des praticiens et praticiennes. Ce mode instructif se détache donc de la scène et se modalise sous des recommandations et injonctions dépassant l'exercice en tant que tel : « vous le voyez qu'il reste dix secondes quinze secondes trente secondes (.) concluez/ partez pas dans une autre idée/ [finissez celle-là allez au maximum de cette idée là/ et là ça finit sur un truc » (l.8/9/10). L'objet discuté, à savoir la nécessité de savoir conclure une improvisation, ne s'attache à l'exercice que par une relation séquentielle et sérielle mais n'est ici plus la référence en tant que telle.

Cette dimension spécifique se retrouve de façon récurrente lors des retours. L'exercice devient un point d'appui qui permet d'aborder l'improvisation théâtrale en tant que pratique spécifique. Un déplacement s'opère dans la mesure où il ne s'agit pas seulement de discuter de l'exercice en tant que tel et d'en évaluer la réussite, mais bien de faire de l'exercice un motif pour discuter la pratique dans une perspective plus large. A travers ce passage de l'exercice à la pratique, se dégage alors une dimension épisémiotique. Inspiré du modèle épilinguistique⁸⁵⁹, le plan épisémiotique permet d'entrevoir les formes de régulation des pratiques au sein des activités en cours, ce que Jean-Marie Klinkenberg résume en ces termes : « On appellera discours épisémiotiques les jugements que les usagers formulent à l'endroit de leurs pratiques sémiotiques ou des pratiques de ceux qu'ils observent (« l'italien est chantant », « cette musique est vulgaire », « mettre les coudes sur la table est grossier », « fumer est inélégant pour une femme », etc.) et qui permettent au sociosémioticien d'étudier le vaste domaine des codes de représentation. »⁸⁶⁰ En s'appuyant sur une posture émiq, il s'agit ici de prendre en considération les fonctions que les usagers attribuent eux-mêmes à leurs pratiques sémiotiques. Sous cet angle, les jugements ne représentent qu'une manifestation épisémiotique parmi l'ensemble des « opérations de

⁸⁵⁹ Cette caractéristique de l'activité linguistique est définie par Antoine Culioli comme « une activité métalinguistique non consciente » - Antoine Culioli, *Pour une linguistique de l'énonciation*, Paris, Orphrys, 1999, p. 19.

⁸⁶⁰ Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck, 2000, p. 280.

régulation, d'interprétation et d'accommodation qui manifestent l'engagement de l'opérateur dans l'optimisation du cours d'action. »⁸⁶¹. Les opérations épisémiotiques permettent aux acteurs de discuter, négocier et publiciser le champ d'une pratique selon des logiques éthiques, pratiques et/ou esthétiques. Dans le cadre des ateliers d'improvisation, les différents participants et notamment le ou la cheffe d'atelier, développent cette dimension épisémiotique en amenant le positionnement réflexif à se déplacer vers la pratique du théâtre d'improvisation. Ce plan réflexif s'observe principalement lors des phases définitoires et des phases instructives de deuxième dimension (voir parties précédentes) qui amènent à la cristallisation d'un commun relatif à la communauté des improvisateurs.

Dans cette perspective, on se propose ici de revenir sur l'une des séquences définitoires présentées dans la partie précédente qui intervient à la suite de l'exercice « du tirage de corde à l'imaginaire ». Dans les tours de parole précédant cet extrait, l'un des comédiens restés en public a mis en garde les improvisateurs face à l'excès d'engagement et au manque d'écoute repérés au cours de l'exercice. Cette remarque va être reprise par le chef d'atelier pour définir la notion de *rudesse*.

Séquence – Le plan de la pratique : de l'exercice au théâtre d'improvisation

- | | |
|------------|---|
| 1. CA : | =vitesse et précipitation c'est très bien ça (.) non non c'est très bien parce que en gros là ils ont fait une proposition forte en mode on est les plus forts on est baraqués (<i>mimant une personne costaud</i>) très bien c'est une proposition de jeu ça se vaut mais comme a dit victor attention en match il ne faut pas faire ce qu'on appelle une rudesse (<i>insistant sur ce dernier mot</i>) qu'est ce que la rudesse/ les gars les gars s'il vous plait c'est important la rudesse (<i>s'adressant ici à deux comédiens sur scène en train de parler entre eux</i>) |
| 3. Com F : | on revoit la stratégie |
| 4. CA : | quoi/ |
| 5. Com F : | oui mais on voit la stratégie parce que euh= |
| 6. CA : | =ouais mais vous aurez votre finale votre revanche après (.) la rudesse qu'est ce que c'est/ c'est quand on fait une proposition qui est trop forte pour l'équipe adverse et qu'on ne lui laisse pas le choix c'est-à-dire si j'arrive que je fais (<i>se déplace vers le centre de la scène</i>)
(<i>s'adressant à com 1</i>) <(en levant la main) <u>bonsoir patrick ça va/ ça se passe bien la boulangerie/ ></u>
(<i>s'adressant au groupe</i>) il a zéro idée de ce qu'il fait là et toute son idée lui lui si ça se trouve il voulait être pêcheur en atlantique et ben voilà son idée elle est niquée (<i>se re-déplace vers sa position initiale</i>) donc ça c'est ce qui s'appelle une rudesse c'est à dire imposer son avis à quelqu'un d'autre ce n'est pas cool du tout il y a c'est une erreur qui peut se faire de plusieurs manières si par exemple j'arrive (<i>se re-déplace vers l'autre comédien</i>) que je mets une grosse (<i>fait semblant de mettre une claque</i>) non je vais pas la mettre pour te pas te faire mal (en riant) si je mets une grosse tarte à Augustin (donne une claque au ralenti) mais une vraie et ben tu as mal et surtout il va être choqué parce que je ne connais |

⁸⁶¹ Jacques Fontanille « L'analyse des pratiques : le cours du sens », *Protée*, 2010, vol.38, no.2, pp. 9–19.

pas augustin et que je lui impose je lui impose un acte violent bon bref voilà la rudesse en gros c'est imposer (pointe une personne du public souhaitant prendre la parole) quelque chose à quelqu'un (.)
oui/

Les problématiques tirées de l'exercice amènent le chef d'atelier à produire une définition de la notion de *rudesse*. En approfondissant cette notion, il vient transmettre l'un des fondements éthiques et artistiques de la pratique du théâtre d'improvisation. En effet, comme il l'explique, la *rudesse* est une faute de jeu vis-à-vis du partenaire à qui l'on impose « son avis » (T.17) mais aussi vis-à-vis de la construction de l'histoire. Le chef d'atelier pose bien une valeur éthique à l'enjeu de la *rudesse* en expliquant avec humour que « ce n'est pas cool du tout » (T.17). En soulignant l'importance de cette notion, le chef d'atelier en fait un concept clé dans la réussite et la bonne gestion de toute improvisation théâtrale. L'acte définitoire permet d'effectuer le passage entre l'exercice en tant que phénomène localisé et la pratique en tant que discipline. Lors des retours, il s'agit donc pour les interlocuteurs, non seulement de s'évaluer à titre individuel et collectif mais aussi de se retourner sur la pratique elle-même et de transmettre une sémiosphère commune, à la fois théorique et pratique relative au théâtre d'improvisation. Le plan de réflexivité indexé à la pratique vise ainsi à définir, négocier, transmettre et circonscrire une certaine idée du théâtre d'improvisation. L'exercice offre des prises épisémotiques dont les interlocuteurs et principalement le ou la cheffe d'atelier, vont pouvoir se saisir afin de dévoiler le théâtre d'improvisation dans le commun qui le structure et d'en tirer les enseignements adéquats. La séquence suivante intervient par exemple, lors d'un atelier de *la Limone* après l'exercice du « téléphone arabe revisité » décrit précédemment. Lors du retour, les improvisateurs vont venir souligner les réussites de l'improvisation puis évoquer le théâtre d'improvisation de façon plus globale.

Séquence – La plan de la pratique : de l'exercice au théâtre d'improvisation

1. Com A : ça marche quand euh :: il y a des euh quand on retrouve euh des trucs de la fois[avant(.) mais (ça se
Com B : [c'est ce que j'allais dire
remodifie) (.) tu vois le truc de la cocuche c'était hyper drôle parc'que (.) (il y a pas rythme (.) elle était
cocuche mais c'était pas [euh (.) c'était pas ça l'histoire[mais ça marchait bien
Com B : [c'était pas ça l'histoire
2. Com C : [() par exemple euh quand johanne elle dit le
bonhomme michelin (.) elle dit ouais t'sais de toute façon le bonhomme michelin et tout (.) ça aurait été
intéressant de le reprendre (.) juste le bonhomme michelin dans l'histoire d'après() qui sont des
des comme des ajustements qui ont rien avoir avec l'histoire (mais qui vont surprendre) ()
3. Com B :
→ mais ça c'est marrant en impro c'est c'qu'il faut qu'on arrive à faire parc'que quel plaisir pour le public si
→ i:l voit que nous on a:: on a chopé les petites infos parc'que eux ils vont retenir ces choses-là (.) ce que

→	nous nous on retiendra il faut vraiment arriver à faire ça . °c'est toujours° <u>je reprends et j'ajoute</u> ce qu'on
→	doit faire tout le temps en impro quand on perd c'qui c'est dit c'est vachement con (.) surtout sur des longs formats(.), d'autant plus sur des longs formats parc'que là c'est un peu le cas (.) toujours ajouter plutôt que pffft complètement squeezer c'qui s'est passé (.)

Dans cette séquence, il est intéressant d'observer comment la comédienne B rebondit sur les propos de ses partenaires pour évoquer de façon générique la question du théâtre d'improvisation. En effet, dans les deux premiers tours de parole, les comédiens A et C reviennent sur l'importance que l'« on retrouve euh des trucs de la fois avant » (T.1) laissant entendre qu'il est important de pouvoir se saisir de tout ce qui a été posé au fur et à mesure de l'improvisation. Au tour 3, la comédienne C généralise le sujet à la pratique du théâtre d'improvisation : « en impro c'est c'qu'il faut qu'on arrive à faire » (T3) ; « qu'on doit faire tout le temps en impro » (T3). Cette généralisation est soulignée par des marqueurs temporels : « ce qu'on doit faire tout le temps » (T3) ; « toujours ajouter plutôt que squeezer » (T.3). L'utilisation des verbes falloir et devoir entretient par ailleurs une dimension projective, incitative voire injonctive liée à la pratique du théâtre d'improvisation de façon générale : « °c'est toujours° je reprends et j'ajoute ce qu'on doit faire tout le temps en impro » (T.3). Ici le « je » n'est pas directement référencé à la locutrice mais renvoie à l'improvisateur comme figure générique. Par ailleurs, la valeur inclusive du pronom personnel *on*, renvoie non seulement aux membres de la troupe mais aussi aux improvisateurs de manière globale. En discutant ainsi après l'exercice, il s'agit de conscientiser et de cristalliser les manifestations épisémiotiques adéquates pour le théâtre d'improvisation. « De fait, le corpus des expressions pertinentes doit être constitué à partir de l'ensemble des manifestations épi-sémiotiques, manifestations par lesquelles les acteurs expriment leur reconnaissance ponctuelle ou durable des « bonnes formes » syntagmatiques qu'ils produisent ou qu'ils accommodent (ainsi que des « mauvaises formes »). Ces manifestations peuvent être verbales, somatiques. »⁸⁶² La dimension incantative soulignée dans la partie précédente est également valable pour le plan réflexif de la pratique. En effet, en publicisant ouvertement le commun de la pratique, ces séquences participent à construire et consolider une identité d'improvisateur en tant que membre d'un collectif plus large que celui de la troupe. Ces séquences visent bien « à la création et au maintien »⁸⁶³ du groupe social et artistique que représentent les improvisateurs dans leur ensemble.

⁸⁶² *Ibid.*

⁸⁶³ Constant Bonard, Benjamin Neeser, « Les incantatifs : actes de langage, évaluations collectives et groupes sociaux. », *Implications philosophiques*, 2019, p. 1.

Conclusion du Chapitre 4

Au cours de ce chapitre, nous avons focalisé notre attention sur l'activité de retour post-exercice. Dans un premier temps, nous nous sommes attaché à décrire l'activité d'évaluation et les logiques de localisation et de pointage permettant aux participants d'identifier les éléments problématiques et/ou positifs venant d'avoir lieu lors de la phase pratique. Les séquences évaluatives en contexte d'atelier s'organisent généralement en deux mouvements : un commentaire critique relativement global, suivi d'un pointage et d'une description précise d'un phénomène s'étant produit durant la saynète. L'analyse des données nous a aussi permis d'observer la façon dont les phases évaluatives se manifestent dans des formats mixtes à la fois descriptifs et démonstratifs. Ces derniers se cristallisent à travers des *micro-saynètes de reprise* permettant au formateur de localiser et de re-montrer des phénomènes scéniques spécifiques. Elles impliquent un changement de *footing* engageant, le corps, la voix, ou le corps et la voix et donnent la possibilité de rejouer des personnages, des actions ou des répliques. En s'appuyant sur l'exercice ayant eu lieu, le formateur ou la formatrice fait ainsi preuve d'une expertise *in situ* dans la façon d'analyser et de retenir, dans le flux de l'action scénique, les éléments méritant d'être discutés et soulignés.

Dans un second temps, l'observation des données nous a permis de montrer la façon dont la phase évaluative était quasi systématiquement en lien avec une phase instructive visant non plus à localiser des éléments problématiques mais à corriger, conseiller et transmettre des compétences en vue des prochaines improvisations. Nous avons, dès lors, identifié deux dynamiques instructives à la fois distinctes et liées séquentiellement. La première dynamique présuppose une logique corrective locale en rapport avec le point problématique soulevé lors de la phase évaluative. Cette dimension s'apparente, non pas à une correction à proprement parler dans la mesure où la saynète ne sera jamais reproduite comme telle, mais plutôt à une ouverture du champ des possibles et se caractérise notamment par l'emploi d'un conditionnel passé visant à apporter des alternatives sur ce qui aurait pu se passer. Elle est très fréquemment accompagnée de *micro-saynètes correctives* ayant pour objectif d'illustrer et d'exemplifier par le corps et la voix ce qui aurait pu être proposé. Ces dernières se détachent de la dynamique citationnelle observée dans les phases évaluatives et ont pour objectif de montrer en paire contrastée ce qui aurait pu se faire. La seconde dynamique instructive se détache, quant à elle, des dynamiques correctives et locales. Elle ne vise pas à corriger les erreurs pointées mais a pour but de transmettre des compétences plus générales liées à la pratique du théâtre d'improvisation. L'exercice devient, dans ce cadre, un point d'appui pour aborder le théâtre d'improvisation dans son caractère commun et global. Contrairement à la première dimension, la seconde dynamique instructive se

caractérisée par l'usage d'un présent de vérité générale impliquant des logiques directives en vue des prochaines improvisations. Elle peut également être appuyée par des formats démonstratifs qui ont pour objectif d'illustrer et d'exemplifier le propos pédagogique. Ces *micro-saynètes génériques* permettent de mettre en lumière des enjeux plus larges touchant à la pratique du théâtre d'improvisation dans son caractère commun et collectif.

Dans un troisième temps, nous nous sommes attaché à analyser l'émergence d'actes définitoires au cours des retours. Observées principalement au sein d'ateliers amateurs, ces séquences nous ont permis de montrer la façon dont l'exercice peut devenir un point d'appui pour transmettre et partager un vocabulaire commun propre au théâtre d'improvisation. La localisation d'un phénomène au cours de la scène peut, en effet, amener les participants à utiliser certains termes spécifiques, propres au théâtre d'improvisation, qui permettent de décrire ce qui vient de se produire. Ces termes, qui ne sont pas nécessairement connus de tous les participants, vont alors faire l'objet d'actes définitoires. Ces derniers se structurent préférentiellement en trois mouvements : la localisation d'un phénomène durant l'exercice ; la mise en lien du phénomène avec un terme ; l'explication plus générale du terme. En nous appuyant sur la catégorisation établie par Véronique Traverso et Lucas Greco, nous avons défini ces actes définitoires comme relevant de *définitions ostensives à l'imaginaire* impliquant une activité de pointer-nommer vers des objets non présents dans la situation d'énonciation mais rendus visibles séquentiellement. Par ailleurs, nous avons souligné la façon dont la production de la définition, supposant la mise en relation d'un terme et de son explication, fait fréquemment intervenir à la fois des formats descriptifs et démonstratifs. Les *micro-saynètes définitionnelles* visent dans ce cadre à montrer en jeu le terme à définir. Cette dimension démonstrative nous a permis d'observer la façon dont les actes définitoires sont enchâssés aux enjeux instructifs et pédagogiques en cours, impliquant de transmettre non pas des connaissances encyclopédiques mais des compétences pratiques. L'acte définitoire en contexte d'atelier se rapproche donc de la définition conventionnelle ou interprétative et, en cela, s'écarte du caractère ordinaire de la définition naturelle développée par R. Martin. Les actes définitoires en contexte d'atelier sont ainsi axés sur les usages pratiques des notions en question en ce qu'ils visent à partager une certaine *manière d'être et de faire* commune aux improvisateurs et aux improvisatrices de théâtre.

En dernier lieu, nous nous sommes attaché à analyser et à décrire la manière dont les retours engagent différents plans de réflexivité en décrivant les échelles pédagogiques mises en jeu au cours du travail d'atelier. Dans un premier temps, nous avons repéré, à travers les hétéro-évaluations et les auto-évaluations, l'établissement d'un plan individuel où l'improvisateur est au centre de l'analyse. Dans ce cadre, il s'agit de revenir sur les actions des comédiens et comédiennes et de les accompagner

individuellement dans leur travail de formation. Les conseils prodigués sont individualisés et personnels et s'appuient sur l'exercice précédent le retour. L'exercice devient un point d'appui pour discuter de l'improvisateur en tant qu'entité particulière et singulière. Dans un deuxième temps, l'observation des retours en contexte d'ateliers auto-gérés nous a permis de montrer la façon dont les exercices pouvaient également servir à soulever des enjeux propres au collectif et à la troupe. Dans ce cadre, les points problématiques localisés durant l'exercice sont généralisés à l'ensemble du collectif et deviennent des ressources pour évoquer des habitudes et des routines propres à la troupe. Cette dimension permet d'engager les participants en tant que membres d'un collectif et d'énoncer des axes de travail pour la troupe en question. Enfin, l'analyse des données *in situ* nous a conduit à montrer que l'exercice servait aussi de point d'appui pour discuter de la pratique du théâtre d'improvisation en tant que pratique spécifique. Ce plan épisémiotique permet d'entrevoir la façon dont le théâtre d'improvisation implique des logiques de transmission collectives et communes à l'ensemble des praticiens et des praticiennes. Nous avons souligné, en ce sens, la dimension incantative de ce type d'acte de parole, en ce qu'elle vise bien « à la création et au maintien »⁸⁶⁴ du groupe social et artistique que représentent les improvisateurs dans leur ensemble.

⁸⁶⁴ *Ibid.*

CONCLUSION

Le travail d'analyse réalisé au cours de cette thèse nous a permis d'appréhender le théâtre d'improvisation, de sa face émergée, la performance publique, à celle immergée, l'atelier d'improvisation. En étudiant l'activité *telle qu'elle se fait* dans ces deux dimensions, nous avons pu déconstruire les mythes qui attribuent aux improvisateurs un talent inné ou qui développent l'idée que l'improvisation est en réalité préparée et programmée en amont. En observant la pratique du théâtre d'improvisation, du travail d'atelier au jeu scénique et en mettant en avant les dynamiques processuelles et interactionnelles mises en œuvre, nous avons pu délier l'apparent paradoxe que nous avons souligné dès l'avant-propos à travers les mots de Denis Laborde à savoir que « nous croyons en l'improvisation comme manifestation d'une soudaine inspiration, en même temps que nous savons que n'improvise pas qui veut et que cela requiert une compétence »⁸⁶⁵. Pour conclure ce travail, nous souhaitons montrer aux lecteurs et aux lectrices la façon dont l'analyse empirique de ces deux faces de la pratique nous a, en ce sens, permis de façon sous-jacente d'évoquer deux rapports généraux se trouvant au cœur du phénomène improvisé : celui de l'instant et de la durée et celui de l'improvisation et de la composition.

De l'instant et de la durée

L'observation empirique du théâtre d'improvisation, que ce soit dans son émergence scénique ou pédagogique, nous a conduit, nous semble-t-il, à entrevoir l'instant scénique dans un rapport complexe à la notion de durée. Tout d'abord, si l'improvisation est bien un art de l'instant qui présuppose un certain jaillissement spontané, nous avons pu observer que l'acte de création instantanée s'insère dans un processus plus général impliquant l'accumulation d'un savoir-faire personnel et commun. Autrement dit, si l'improvisation théâtrale est une action éphémère et singulière, elle contient indubitablement une nature itérative impliquant des dynamiques de répétition, de rejeu et de consolidation dans le temps d'une certaine *manière d'être et de faire*. Cette dimension formative ne contredit pas l'improvisation en tant que pratique tournée avant tout vers la performance et l'oralité, mais nuance l'idée de l'improvisation comme création *ex-nihilo*, sortie du temps. En ce sens, l'instant scénique se présente avant tout, non comme un pur jaillissement, mais comme une occasion, une affordance, qui se manifeste par la capacité des improvisateurs à faire advenir et ressurgir un savoir-faire accumulé.

⁸⁶⁵ Denis Laborde, « Enquête sur l'improvisation », dans *La Logique des situations*, *op.cit.*, p. 266.

L'ensemble du travail d'atelier, tel que nous avons pu l'observer, vise précisément à travailler, répéter et à ouvrir le champ des possibles afin de transmettre des compétences permettant dans le temps de l'action de se coordonner et de fabriquer des affordances dramatiques. L'accumulation d'un savoir-faire et un savoir-être technique constitue un *fonds dispositionnel et habituel* sur lequel va reposer l'habileté des comédiens et comédiennes à faire de chaque instant scénique, une occasion pour développer l'intrigue et négocier collectivement le cadre dramatique en train d'émerger. L'étude du travail d'atelier nous a ainsi conduit à entrevoir l'instant scénique spontané au-delà du seul rapport à la scène en mettant en rapport le jaillissement éphémère avec une durée plus large impliquant pour les praticiens d'entrer dans une tradition collective de pratique du spontané.

Si l'étude du travail d'atelier nous a permis de replacer l'instant scénique dans un contexte plus étendu que le seul temps de la performance publique, l'analyse de cette dernière nous a également permis d'observer l'acte créatif dans une dynamique de construction dramatique *in situ* plus générale. En analysant le travail de coordination et de négociation à l'œuvre ainsi que l'émergence séquentielle d'une improvisation, nous avons pu saisir le jaillissement créatif au-delà de son caractère fulgurant. Nous avons ainsi décrit la manière dont chaque action est prise dans une dimension contextuelle qui émerge et se cristallise. En d'autres termes, l'instant créatif prend appui sur un passé scénique, à la fois immédiat, du fait que le comédien rebondit sur le tour précédent, et plus large, du fait que le comédien s'insère dans un cadre dramatique qui émerge au fur et à mesure de la scène. Ce passé est un *déjà-là* dramatique qui fait indubitablement partie de l'instant et qui devient dans le même temps le support d'un jaillissement créatif. Notre analyse empirique nous a également permis d'observer la façon dont l'instant est aussi irrémédiablement attaché à l'ouverture d'une construction dramatique à venir, autrement dit à un *par-delà*. L'instant créateur, éphémère et spontané n'est dès lors plus un simple point temporel dans la mesure où il est irrémédiablement en prise avec des dynamiques de protension et de rétension. Le jaillissement spontané entre ainsi immédiatement dans un rapport inhérent à la durée de l'improvisation qui la constitue, que soit celle du passé ou celle à venir.

Enfin, l'analyse micro-sociale développée dans ce travail nous a permis d'entrevoir la façon dont l'instant scénique n'est en aucun cas un acte purement individuel. En analysant l'activité *telle qu'elle se fait* et en focalisant notre attention sur les dynamiques interactionnelles à l'œuvre, nous avons montré que l'instant scénique ne pouvait être détaché de dynamiques collectives impliquant un jeu de négociation et de coordination permanent, que ce soit à l'échelle de l'improvisation en tant qu'action scénique, de la troupe en tant que collectif ou de la pratique de manière plus globale. Dans le cadre de l'émergence d'une improvisation, nous avons observé la façon dont le jaillissement était en réalité immédiatement en prise avec une dynamique collective impliquant un jeu d'offres et de réponses méta-

pragmatiques permettant de se coordonner, de se comprendre, de jouer au même jeu et d'épurer le cadre dramatique dans lequel l'action scénique se déroule. En contre-point, nous avons montré comment ce jaillissement de l'instant propre à l'improvisation sous-entend aussi un maillage interactionnel plus large impliquant une *certaine manière d'être et de faire* qui se transmet, se travaille et présuppose d'appréhender un vocabulaire commun, une technicité commune, une manière de faire et d'être collective.

De l'improvisation et de la composition

Comme nous l'avons souligné au début de ce travail, la notion d'improvisation est traditionnellement engluée dans une dichotomie formelle avec la notion de composition. On attribue à la composition la rigidité, le produit, la reproduction et la réflexion tandis que l'on octroie à l'improvisation la souplesse, le processus, l'éphémère et la spontanéité. Ces deux notions se sont historiquement construites en opposition et font généralement référence à deux régimes de création dissociés par la nature de l'activité qu'elles recouvrent. Si ce prisme de lecture n'a pas été un axe de recherche central pour notre travail, au cours duquel nous nous sommes moins focalisé à dégager une réflexion ontologique sur la nature de l'improvisation qu'à décrire le processus improvisé dans ses dynamiques processuelles, celui-ci nous a conduit de façon sous-jacente à observer, non une opposition formelle entre deux notions, mais au contraire à saisir empiriquement un certain *continuum*.

Dans le travail scénique en tant tel, l'observation empirique et l'analyse des ressources interactionnelles mises en jeu pour construire collectivement une histoire nous ont conduit à entrevoir les logiques d'écriture *in situ* propres à la pratique improvisée. L'improvisation ne se définit donc pas en dehors de la composition, mais dans des manières de composer différentes qui se créent collectivement dans le temps de l'action. En ce sens, nous avons décrit la façon dont les improvisateurs en scène étaient à la fois metteurs en scène, comédiens et dramaturges. Nous avons également montré la façon dont certains éléments dramatiques étaient mis en jeu au cours de l'interaction scénique afin de cristalliser un cadre dramatique et de composer sur le moment une histoire selon des principes de cohérence et de coopération. En analysant le jeu métapragmatique implicite, notre analyse nous a ainsi permis de mettre en lumière ces logiques de composition permettant aux improvisateurs de négocier et de se coordonner afin de produire une saynète ou une pièce cohérente et pertinente dans le temps même de l'action.

Par ailleurs, lors du chapitre 1, nous avons également mis en avant l'existence de régimes de composition en montrant la façon dont la performance scénique improvisée était indissociable de la

notion de format. Nous avons pu constater que les improvisateurs et les improvisatrices ne se lancent jamais sur scène devant un public sans avoir défini au préalable un certain cadre de jeu aussi souple soit-il, qui détermine non pas le contenu des scènes, mais le contenant et la structure de la performance improvisée. Ce contrat explicite présuppose la mise en place d'un travail de réflexion, de création et de mise en scène en amont, qui relève bien d'une forme d'exercice de composition. A cet égard, si une improvisation est unique et éphémère dans le temps et qu'elle est avant tout une création *in situ* qui se joue dans le *hic et nunc* de la durée scénique, le format, lui, a potentiellement vocation à être reproduit et rejoué en tant que cadre de jeu particulier. L'improvisation dans son caractère performatif n'est, en ce sens, pas détaché d'un processus créatif visant à réfléchir et à fixer une certaine forme artistique en amont de la performance en tant que telle. Ce processus de réflexion sur la forme fait ainsi partie intégrante de la performance publique.

Dans un dernier temps, notre approche empirique du travail d'atelier nous a également permis de mettre en avant les processus de formation et d'apprentissage liés à la pratique du théâtre d'improvisation. A travers l'analyse de nos données, nous avons démontré que la pratique de l'improvisation théâtrale présuppose de développer une habitude à improviser à travers la transmission de techniques et d'un certain vocabulaire commun à l'ensemble des praticiens. Ainsi, loin d'un talent inné qui s'exprimerait dans le pur instant scénique, nous avons constaté que le travail d'apprentissage et de répétition réalisé permet d'exercer une maîtrise pratique de l'improvisation, c'est-à-dire de *corporer*, pour reprendre la perspective merleau-pontienne, une disposition à improviser. Bien que ce processus d'apprentissage et de répétition diffère de la répétition telle qu'on l'entend dans son sens classique, il présuppose néanmoins la mise en œuvre d'une certaine logique de préparation et de composition des corps en vue de l'activité scénique à venir. Comme l'exprime Christian Béthune à propos de la pratique du jazz : « L'improvisation n'est pas une rupture avec le déjà-là ; improviser n'est possible qu'à condition de s'insérer à l'intérieur d'une tradition assimilée ; c'est également de cette insertion dans la tradition que dépend la pertinence de l'écoute. »⁸⁶⁶ L'improvisation, au même titre que les pratiques de composition, présuppose ainsi des dimensions de répétition, d'apprentissage et de formation des corps dans l'objectif de produire une œuvre, bien que celle-ci ne fasse pas l'objet d'un travail d'écriture en amont.

Bien entendu, il ne s'agit pas au terme de ce travail de rabattre l'improvisation vers la composition et d'évincer ce qui nous a porté en priorité, à savoir le caractère processuel de l'improvisation. Il s'agit plus exactement de faire le constat que les dichotomies traditionnelles opposant composition et improvisation, n'ont en réalité que peu de pertinence face à une analyse empirique rigoureuse et précise

⁸⁶⁶Christian Béthune, « Le jazz comme oralité seconde », *L'Homme*, 2004, vol. 171-172, pp. 443-457.

s'intéressant à la mise en place des phénomènes. En plongeant au cœur de l'improvisation, nous nous sommes retrouvé face à des frontières beaucoup plus poreuses nous amenant à entrevoir les rapports entre composition et improvisation de façon plus nuancée, non plus dans une opposition mais sur un continuum mettant en « une gamme de possibilités sur laquelle il n'y a pour ainsi dire rien sinon des transitions »⁸⁶⁷ comme le résume le musicologue Carl Dahlhaus.

Perspectives

L'ensemble de ce travail ouvre désormais différentes pistes de recherche.

En premier lieu, il nous semble intéressant de poursuivre l'étude du théâtre d'improvisation dans sa dimension proprement artistique. Nous souhaiterions, en ce sens, prolonger nos réflexions sur les rapports entre improvisation et composition en nous focalisant de façon plus spécifique sur le travail de création de format. Si nous avons évoqué le rapport fondamental qui existe entre le théâtre d'improvisation et la notion de format, nous n'avons cependant pas mené une enquête de terrain spécifique autour de cette question. Il nous paraît désormais pertinent de nous pencher sur les processus de création de format en documentant à l'aide d'enregistrements audiovisuels et d'entretiens ce travail de mise en scène spécifique dont le but est de créer des formes propices à faire émerger différents types d'improvisations. La méthodologie d'inspiration ethnométhodologique et conversationnaliste employée au cours de cette thèse nous permettrait d'engager un travail d'observation minutieux sur les procédures de coordination, de négociation, de réflexion et de pratique à l'œuvre dans cette activité particulière visant à créer des formes artistiques pour l'improvisation.

En second lieu, il serait également pertinent de nous détacher du théâtre d'improvisation en tant que pratique artistique pour nous pencher sur les possibles usages de l'improvisation théâtrale dans d'autres contextes. Nous avons souligné dans le chapitre introductif ainsi que dans le chapitre 4, comment certains travaux de recherche en psychologie expérimentale ⁸⁶⁸ s'intéressent actuellement aux applications thérapeutiques de l'improvisation théâtrale, en focalisant leur attention sur les potentiels apports bénéfiques de cette pratique dans le traitement de problèmes d'anxiété sociale ou de dépression.

⁸⁶⁷ Carl Dahlhaus, « Qu'est-ce que l'improvisation musicale ? », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [en ligne], 2010n vol.18, DOI : <https://doi.org/10.4000/traces.4597>

⁸⁶⁸ Alison Phillips Sheesley, Mark Pfeffer, Becca Barish, « Comedic Improv Therapy for the Treatment of Social Anxiety Disorder », *Journal of Creativity in Mental Health*, 2016.

Kristin R. Krueger, Jonathan W. Murphy, Andrea B. Bink, « Theraprov: a pilot study of improv used to treat anxiety and depression », *Journal of Mental Health*, 2017.

Peter Felsman, Colleen M. Seiferta, Joseph A. Himled, « The use of improvisational theater training to reduce social anxiety in adolescents », *The arts in Psychotherapy*, 2019, vol. 63, pp. 111-117.

En appliquant notre méthodologie visant à saisir l'activité *telle qu'elle se fait*, nous souhaiterions tourner notre regard vers ces ateliers d'improvisation à visée thérapeutique dont l'objectif n'est plus seulement la transmission d'une pratique artistique, mais l'établissement d'un rapport de soin entre les membres et la personne responsable de la séance. Il s'agirait, dans ce cadre, de spécifier les différents types d'ateliers mis en place et de comprendre les différents rapports qu'entretiennent les professionnels avec ces dynamiques de soin. Par ailleurs, à travers une analyse micro-sociale telle que nous l'avons développée dans le cadre de ce travail, il s'agirait également d'observer les procédures interactionnelles mises en jeu dans ce type de séances afin de saisir l'entrelacement *in situ* des pratiques artistiques et des pratiques de soin. Il serait, en ce sens, pertinent d'observer les modalités de retour dans ce type d'atelier en comparaison avec les retours analysés au cours d'ateliers d'improvisation à visée artistique tel que nous venons de le faire.

En troisième lieu, il pourrait être également pertinent de nous tourner vers d'autres pratiques performatives, qu'elles soient artistiques ou sportives. En effet, nous pensons que le cadre méthodologique et l'analyse bicéphale (de la performance et du travail d'atelier) que nous avons menée autour du théâtre d'improvisation, pourrait s'appliquer à d'autres pratiques. L'objectif serait de saisir les pratiques *telles qu'elles se font*, à la fois dans leurs modalités performatives et dans le travail préparatif. Il s'agirait, non pas d'engager des perspectives comparatives avec le théâtre d'improvisation, mais plutôt de saisir ces pratiques comme des mondes propres et autonomisés, en saisissant à la fois les *manières d'être et de faire* communes et transmises au sein d'une communauté de praticiens spécifiques ; et les modalités d'émergence *in situ* à la fois des performances publiques et des séances d'entraînement (dans le cadre sportif) et/ou de répétition (dans le cadre artistique). Il s'agirait également d'approfondir d'un point de vue philosophique, à travers ces nouveaux objets d'étude, la saisie de la dimension *corporee* mise en avant dans ce travail de thèse, en poursuivant l'exploration de ce que signifie qu'un corps qui entre dans une certaine pratique.

Epilogue

.... Dernière réplique ... noir On s'avance sur scène pour saluer, les applaudissements retentissent et réchauffent nos cœurs. Ce soir, on a encore joué une histoire complètement inédite et rocambolesque, une histoire d'exploration scientifique à bord d'un bateau, avec un machiniste un peu bourru, un commandement de bord sympathique, une stagiaire de troisième stressée et peu sûre d'elle, un scientifique apeuré et lâche, un auteur de bande dessinée qui souhaitait trouver l'héroïne de sa prochaine histoire, une psychologue lapidaire ; le tout pris dans une intrigue abracadabrante de fourmis géantes ...

enfin bref ce soir on a créé sur l'instant tout un imaginaire, on a fait rire, on a ému, on s'est fait rire, on s'est surpris, on s'est amusé, l'on a voyagé et surtout on s'est particulièrement bien trouvé ce qui n'est pas toujours le cas ! Ce soir on est fiers de ce que l'on a proposé. Chacun se remémore, le temps du salut, une réplique, un mouvement de jeu, un rebondissement, avec l'émotion singulière de savoir que ce qu'on a joué n'existera plus que dans notre souvenir et celle des spectateurs. Le rideau tombe alors une dernière fois, le spectacle est définitivement terminé. On sort de scène et on laisse derrière nous l'espace scénique qui redevient en un instant la page blanche qu'il était une heure auparavant. Page blanche, sur laquelle on a déjà hâte d'écrire de nouvelles histoires. En attendant, on se retrouve tous dans les loges, on souffle un grand coup, on se remercie les uns les autres pour ce moment unique passé ensemble. Moi, je me sens intensément lié avec les personnes avec qui je viens de jouer, j'ai pris un plaisir immense à bondir et rebondir dans les propositions incessantes, à incarner telle personnage puis la scène d'après telle autre ... jouer un auteur de bande-dessiné c'était bien la première fois ! On se change, avant de rejoindre les spectateurs qui sont en haut au bar, pour aller discuter et échanger avec eux. La soirée se poursuit ainsi, on blague sur le spectacle, on boit des bières, on danse ... il y a une atmosphère intensément vivante ! Je crois que c'est pour ça que j'aime cette pratique car elle est puissamment vivante et qu'à chaque occurrence elle me fait vibrer différemment. J'ai hâte de remonter sur scène et surtout de poursuivre cette exploration incessante. Alors demain dans le cadre intime de l'atelier, on continuera d'expérimenter, de se former, d'ouvrir de nouveaux champs des possibles ! Mais là, il est temps d'aller se coucher, j'ai le souvenir d'une réplique d'une de mes amies pendant le spectacle, je rigole tout seul dans mon lit hahaha Vivement demain pour de nouvelles improvisations !

« Ce qui a vraiment un sens dans l'art, c'est la joie. Vous n'avez pas besoin de comprendre.

Ce que vous voyez vous rend heureux ? Tout est là »⁸⁶⁹

⁸⁶⁹ Constantin Brâncuși (catalogue de l'exposition de New York 1925).

BIBLIOGRAPHIE

ACKLIN Dunya Muji, Bovet Alain, Gonzalez Philippe, Terzi Cédric, « Discours, espace public et constitution des collectifs politiques : la démarche sociologique de Jean Widmer », dans *Le juste et l'injuste. Émotions, reconnaissance et actions collectives*, Paris, L'Harmattan, 2009, p.19-43.

ADAMS Kenn, *How to improvise a Full-Lenght play*, New-York, Allwoth press, 2007, 208 p.

ANGELINO Lucia, « L'a priori du corps chez Merleau-Ponty », *Revue internationale de philosophie*, 2008, vol. 244, no. 2, p.167-187.

ARDOINO Jacques, « De la méthodologie à l'épistémologie », dans *L'activité évaluative réinterrogée*, Bruxelles, De Boeck, 2001, 400 p.

ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 465 p.

BACHIR-LOOPUYT Talia, Canonne Clément, Saint-Germier Turkié Pierre, Barbara, « Improvisation : usages et transferts d'une catégorie », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2010, no.18, p.5-20.

BADIR Sémir. *Épistémologie sémiotique. La théorie du langage de Louis Hjelmslev*, Paris, Honoré Champion, 2014, 411 p.

BARDET Marie, *Philosophie des corps en mouvement : entre l'improvisation en danse et la philosophie de Bergson : étude de l'immédiateté*, Thèse de doctorat, Université Paris 8, 2009.

BARDET Marie, « Improvisation en danse », *Ligeia*, 2014, vol.129-132, no.1, p.28-36.

BARTHES Roland, *Le lexique de l'auteur : séminaire à l'École Pratique des hautes études (1973-1974), suivi des fragments inédits du Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Editions du Seuil, 2010, 432 p.

BARTHE Yannick, De Blic Damien, Heurtin Jean-Philippe et al., « Sociologie pragmatique : mode d'emploi », *Politix*, 2013, no.103, p.174-204.

BAUMAN Richard, *Verbal Art as Performance*, Prospect Heights, Illinois: Waveland Press, 1984 [1977], 150 p.

BAUMAN Richard (2011), « Commentary: Foundations in performance », *Journal of Sociolinguistics*, 2011, vol.15, p.707-720.

BELAIR Louise M., *L'évaluation dans l'école – Nouvelles pratiques*, Paris, Esf, 1999, 125 p.

BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » dans *Œuvres, Tome III*, Paris Gallimard, 2000, 482 p.

BÉTHUNE Christian, « Le jazz comme oralité seconde », *L'Homme*, 2004, no.171-172, p.443-457.

BIET Christian, Triau Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre*, Paris, Folio essais, 2016, 1020 p.

BIET Christian , « Pour une extension du domaine de la performance (XVIIe-XXIe siècle). Événement théâtral, séance, comparution des instances », *Communications*, 2013, vol.92, p.21-35.

BOISSIÈRE Anne (dir.), Kintzler Catherine (dir.), *Approche philosophique du geste dansé, de l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, Esthétique et Sciences des arts, 2006, 2008 p.

BONBOIR Anna, *La docimologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, 210 p.

BONNERAVE Jocelyn, « Improviser ensemble. De l'interaction à l'écologie sonore », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2010, no.18, p.87-103.

BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Editions du Seuil, 2000, 429 p.

BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Editions de Minuit, 2002, 277 p.

BÜLHER Karl, *Théorie du langage*, Marseille Agone, 2009, 688 p.

CADIEUX Alexandre, *L'improvisation dans la création collective québécoise*, Mémoire de Master, Université du Québec à Montréal, 2009.

CADIEUX Alexandre, « Réflexions sur quelques expériences d'impro pour », *Jeu*,(137), 2010, p.91-97.

CADIOT Pierre, Visetti Yves-Marie, *Motifs et proverbes ; essai de sémantique proverbiale*, Paris, PUF, 2006, 370 p.

CAILLOIS Roger, « Les Jeux et les Hommes », dans *Philosophie du théâtre*, Paris, Editions Vrin, 2008, p.281-297.

CANONNE Clément, McKinley Maxime, « Introduction. Bienvenue dans le continuum de l'improvisation », *Circuit*, 2020, vol. 30, no.2, p.5-9.

CANONNE Clément, « L'improvisation libre à l'épreuve du temps : logiques de travail et dynamiques créatives d'un duo d'improvisateurs », *Revue de Musicologie*, 2017, T.103, no.1, p.137-168.

CANONNE Clément, « Improvisation collective libre et processus de création musicale : création et créativité au prisme de la coordination », *Revue de Musicologie*, 2012, T.98, no.1, p.107-148.

CASTORIADIS Cornélius, « TECHNIQUE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/technique/>

CEFAÏ Daniel, Depraz Nathalie, « De la méthode phénoménologique dans la démarche ethnométhodologique. Garfinkel à la lumière de Husserl et de Schütz », dans *L'ethnométhodologie. Une sociologie radicale*, Paris, Éditions La Découverte, 2001, p.99-119.

CHARTON Hervé, *Alain Knapp et la liberté dans l'improvisation théâtrale*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2017, 422 p.

CLAVILLIER Michèle, Dechefdelaville Danielle, *Comedia dell'arte : le jeu masqué*, Paris, Presses universitaires de Grenoble 1994, 144 p.

COULBOIS Jean-Claude, « Robert Gravel : au cœur de sa vie, l'étrangeté du monde », *Liberté*, 2012, vol. 53, no.4, p.84-102.

COULON Alain, *L'Ethnométhodologie*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 2014, 128 p.

CRAVATTE Astrid, « Comment les enfants expliquent-ils les mots ? », *Langages*, 1980, 59, p. 87-96.

CROSSLEY Nick, « Body techniques, agency and intercorporeality : on Goffan's relations in public », *Sociology*, 1995, vol. 29, no.1, p.133-149.

CROSSLEY Nick, « The phenomenological habitus and its construction », *Theory and Society*, 2001, vol. 30, p.81–120.

CROQUETTE Bernard , « COMÉDIEN (PARADOXE DU) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <https://universalis.aria.ehess.fr/encyclopedie/comedien-paradoxe-du/>.

CULIOLI Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation, Formalisation et opérations de repérage*, Paris, Editions Orphrys, coll. « L'homme dans la langue animée par Janine Bouscaren », t. 2, 1999, 182 p.

DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien*, Trebaseleghe, Paris, Editions Gallimard, 2015 (1990), 416 p.

DE FORNEL Michel (dir.), Quéré Louis (dir.), *La Logique des situations*, Paris, Editions de l'EHESS, 1999, 360 p.

DE FORNEL Michel, « Indexicalité, dépendance contextuelle des situations », dans *La Logique des situations*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1999, p.119-128.

DE FORNEL Michel, Verdier Maud, *Aux prises avec la douleur*, Paris, Editions de l'EHESS, 2014, 347 p.

DE FORNEL Michel, *Le sens de la conversation. Eléments de pragmatique cognitive* (manuscrit inédit), 2001, 330 p.

DE FORNEL Michel (dir.), Ogien Ruwen (dir.), Quéré Louis (dir.), *L'ethnométhodologie. Une sociologie radicale.*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2001, 448 p.

DE FORNEL Michel, Léon Jacqueline, « L'analyse de conversation, de l'ethnométhodologie à la linguistique », dans *Histoire Épistémologie Langage*, tome 22, fascicule 1, 2000. *Horizons de la grammaire alexandrine (1)*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2001, p.131-155.

DE FORNEL Michel, « Qu'est-ce qu'un expert ? Connaissances procédurale et déclarative dans l'interaction médicale », *Réseaux*, 1990, vol.8, no.43, p.59-80.

DE FORNEL Michel, « Actes de langage et théorie du prototype », *Cahiers de praxématique*, 1989, vol.12, p.37-49.

DEHAYES Géraldine, *La socialisation des adolescents par l'improvisation théâtrale*, mémoire de master 2.

DELEUZE Gilles, Guattari Félix, *Mille plateau*, Paris, Editions de Minuit, 1980, 148 p.

DEMAILLY Lise (dir.), *Évaluer les politiques éducatives*, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, 234 p.

DEPPERMAN Arnulf, « La définition comme action multimodale pour des enjeux pratiques : définir pour instruire à l'auto-école », *Langages*, 2016, vol. 204, no.4, p.83-102.

DE RAYMOND Jean-François, *L'improvisation, Contribution à la philosophie de l'action*, Paris, Vrin, 1980, 232 p.

DE STEFANIE Elwys, « Les demandes de définition en français parlé. Aspects grammaticaux et interactionnels », *Travaux neuchâtelois de linguistique*, 2005, no.41, p.147-163.

DEWEY John, *Logique. La théorie de l'enquête*, Paris, Presses Universitaires de France 1993[1938], 693 p.

DEWEY John, *Comment nous pensons*, Paris, Empecheurs de penser en rond, 2004 [1933], 295 p.

DEWEY John, *Expérience et nature*, Paris, Gallimard, 2011 [1925], 480 p.

DONNADIEU Bernard, Genthon, Michèle, Vial Michel, *Les théories de l'apprentissage. Quels usages pour les cadres de la santé ?*, Paris, Elsevier Masson, 1998, 128 p.

DONNAY Jean, « Chercheur, praticien même terrain ? », *Recherches qualitatives*, 2021, vol.22, p.34-53.

DREW Paul (dir.), HERITAGE John (dir.), *Talk at Work: Social Interaction in Institutional Settings*, New-York, Cambridge University Press, 1992, 580 p.

Ducrot Oswald, Schaeffer Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil, 1995, 672 p.

DULLIN Charles, « Conférence prononcée au Collège de France le 25 mai 1923, au Théâtre de la Chimère le 28 mai », *La Revue Hebdomadaire*, 1923, p.294-303.

DULLIN Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Librairie Théâtrale, 1991, 201 p.

DUPONT Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007, 320 p.

DURANTI Alessandro, « Linguistic Anthropology », dans *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*, Oxford, Elsevier, 2002, p.8899-8906.

DURANTI Alessandro (dir.), Brenneis, Donald (dir.), *The Audience as Co-author*, A special issue of *Text* 6.3, 1986.

EVANS Bryn, Reynolds Edward « The Organization of Corrective Demonstrations Using Embodied Action in Sports Coaching Feedback », *Symbolic Interaction*, 2016, vol.39, p.525-556.

ERTEL Evelyne, « Le théâtre pris au piège du sport », *Théâtre Public*, 1985, no.63.

FELSMAN Peter, Seiferta Colleen M., Himled Joseph A., « The use of improvisational theater training to reduce social anxiety in adolescents », *The arts in Psychotherapy*, 2019, vol.63, p.111-117.

FLØTTUM Kjersti, Jonasson Kerstin, Norén Coco, *On: pronom à facettes*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, 2007, 215 p.

FLOUX Pierre, Schinz Olivier, « Engager son propre goût, entretien autour de la sociologie pragmatique d'Antoine Hennion », *ethnographiques.org*, 2003, Numéro 3 - avril 2003 [en ligne], URL : <https://www.ethnographiques.org/2003/Schinz-Floux>

FONTANILLE Jacques, « L'analyse des pratiques : le cours du sens », *Protée*, 2010, vol.38, no.2, p.9-19.

FONTANILLE Jacques, *Pratiques Sémiotiques*, Paris, PUF, 2008, 299 p.

FROST Anthony, Yarrow Ralph, *Improvisation in drama, theatre and performance. History, practice, theory*, 3e, Londres, Palgrave MacMillan, 2016, 320 p.

GANDON Francis, « Gilles Fauconnier Espaces mentaux », *Communication et langages*, 1986, no.67, p.124.

GARFINKEL Harold, *Recherches en ethnométhodologie*, Paris, PUF, 2007 (1967), 473 p.

GARFINKEL Harold , «Aspects of the problem of common sense knowledge of social structure», *Transactions of the Fourth World Congress of Sociology*, 1973 [1959], vol.4, p.51-65.

GARFINKEL Harold, Sacks Harvey, « *On formal structures of practical actions!* », dans *Theoretical Sociology : perspectives and developments*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1970, p.338-366.

GIBSON James Jérôme, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979, 348 p.

GOFFMAN Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, 576 p.

GOFFMAN Erving, *Façon de parler*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, 277 p.

GOFFMAN Erving, *La présentation de soi. La mise en scène de la vie quotidienne, I*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, 256 p.

GOFFMAN Erving, *Les relations publics. La mise en scène de la vie quotidienne, II*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, 256 p.

GOFFMAN Erving, « The Interaction Order », *American Sociological Review*, 1983, vol. 48, no.1, p. 1-17.

GOODWIN Charles, « Action and embodiment within situated human interaction », *Journal of Pragmatics*, 2000, vol. 32, p.1489-1522.

GOODWIN Charles, « The semiotic body in its environment », *Discourses of the body*, 2003, p.19-42.

GOODWIN Charles, « Practices of Seeing Visual Analysis: An Ethnomethodological Approach », dans *The Handbook of Visual Analysis*, Londres, Sage, 2004, p.157-182.

GORIN Théo, « Le théâtre d'improvisation ou comment apprendre à improviser : de l'exercice artistique à la performance interactionnelle », *Methodos* [en ligne], 2021, DOI : <https://doi.org/10.4000/methodos.8476>

GRAVEL Robert, Lavergne Jean-Marc, *Impro : Réflexions et Analyses*, Montréal, Lemeac, 1987, 159 p.

GRECO Luca, « Performance », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2018, [en ligne], URL : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/performance/>

GRECO Luca, « La performance au carrefour des arts et des sciences sociales : quelles questions pour la sociolinguistique ? », *Langage et société*, vol.160-161, p.301-317.

GRECO Luca, « L'interaction au prisme de l'intercorporéité : repenser les relations entre langage, cognition et culture. », *Langage et Société*, 2018, vol.3, no.165, p.169-177.

GRECO Luca, « Analyse de conversation, anthropologie linguistique et analyse critique du discours : historiciser les débats, intégrer les approches », *Langage et Société*, 2015, no.153, p.135-153.

GRICE H. Paul. « Logique et conversation », *Communications*, 1979, vol.30, no.1, p.57-72.

GÜLICH Schmale, Mondada Lorenza, « Analyse conversationnelle », dans *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, vol.1-2, Tübingen, Niemeyer, 2001, p.196-250.

GUMPERZ John Joseph, « Linguistic and Social Interaction in Two Communities », *American anthropologist*, 1989, vol.66, no.6, p.137-153.

GUMPERZ John Joseph, *Engager la conversation : introduction à la sociolinguistique interactionnelle*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, 192 p.

HACOT Mathieu, *Les ligues d'improvisation théâtrale dans les Hauts-de-France : histoire, organisation et codes*, Mémoire de Master, Université de Lille, 2019.

HAINSELIN Mathieu, Quillico Magalie, Parking Gustave, « L'improvisation théâtrale : une pédagogie de l'expérimentation. », *Les Cahiers Pédagogiques*, Service d'édition et de vente des publications de l'Education nationale, 2017.

HALPERN Charna, Gwinn Peter, *Group Improvisation : The manual of ensemble improv games*, New-York, Christian Publishers LLC, 2003, 137 p.

HALPERN Charna, Del Close, Johnson Kim, *Truth in comedy : the manual for improvisation*, Colorado Springs, Meriwether Pub, 1994, 150 p.

HARVEY Arlene, « Definitions in English technical discourse: A study in metafunctional dominance and interaction », *Functions of Language*, 1999, vol.6, no.1, p.53-94.

HÉBERT Lorraine, « Pour une définition de la création collective. », *Jeu*, 1977, no.6, p.38-46.

HELLERMANN John, « The interactive work of prosody in the IRF exchange: Teacher repetition in feedback moves. » *Language in Society*, 2003, no.32, p.79–104.

HENNION Antoine, « La mémoire et l'instant. Improvisation sur un thème de Denis Laborde », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2010, vol.18, p.141-152.

HERAN François, « La seconde nature de l'habitus. Tradition philosophique et sens commun dans le langage sociologique. », *Revue française de sociologie*, 1987, p.385-416.

HÉRITAGE John, « Language and social institutions : The conversation analytic view », *Journal of foreign languages*, 2013, vol.36 no.4, p.2-27.

HINDMARSH Jon, Hyland Lewis, Banerjee Avijit, « Work to make simulation work: 'Realism', instructional correction and the body in training », *Discourse Studies*, 2014, vol.16, p.247-269.

HUGHSON John, Inglis David, « Merleau-Ponty in the Field: Towards a Sociological Phenomenology of Soccer Spaces. », *Space and Culture*, 2000, vol.3, no.6, p.115-132.

HURTEAU Marthes, Houle Sylvain, Guillemette François, *L'évaluation de programme axée sur le jugement crédible*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, 279 p.

IMBERT Geneviève, « L'entretien semi-directif : à la frontière de la santé publique et de l'anthropologie », *Recherche en soins infirmiers*, 2010, vol.102, no.3, p.23-34.

JANE Mark, *Jeu et Enjeux la boîte à outils de l'improvisation théâtrale*, Paris, Dixit, 2018, 487 p.

JOHNSTONE Keith, *Impro, improvisation & théâtre*, Les éditions Ipanema, 2013, 301 p.

KEEVALLIK Leelo, « Bodily Quoting in Dance Correction. », *Research on Language and Social Interaction*, 2010, vol.43, p.401- 426.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires », *Cahiers de praxématique*, 1996, no.2, p.32-49.

KLINKENBERG Jean marie, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles De Boeck, 2000, 512 p.

KNAPP Alain, Balimann Anne-Lise, Dahinden Philippe, « Théâtre Universitaire de Lausanne - Suisse », *Théâtre et Université : revue trimestrielle du Centre universitaire international de formation et de recherche dramatiques de Nancy et du Festival mondial du théâtre universitaire*, 1967, no.10, p.66-68.

KOSHIK Irne, « A conversation analytic study of yes/no questions which convey reversed polarity assertions. », *Journal of Pragmatics*, 2002, vol.34, p.1851–77.

KRUEGER Kristin R., Murphy Jonathan W., Bink Andrea B., « Theraprov: a pilot study of improv used to treat anxiety and depression », *Journal of Mental Health*, 2017, [en ligne], DOI : 10.1080/09638237.2017.1340629

LABORDE Denis, « *Enquête sur l'improvisation* » dans *La Logique des situations : Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, Paris, Editions de l'EHESS, 1999, p.261-299.

LABORDE Denis, *La mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*, Bayonne-Donostia, Elkar, 2005, 349 p.

LABORDE Denis, « L'improvisation orale au Pays Basque : le bertsulari », *Études et documents balkaniques et méditerranéens*, Recueil V, 1990, vol.15, p.64-72.

LABORDE Denis, « Le Paradoxe de l'improvisateur basque », *Cahiers de Littérature Orale*, 1998, vol.43, p.95-111.

LAFKIOUI Mena B., « Pratiques et représentations linguistiques en contexte multilingue. Le cas des Berbères en Belgique », *Quaderni del Dipartimento di Linguistica (Unical)*, 2006, vol.24, p.73-84.

LAFKIOUI Mena B., « Le français face à la "super-diversité" dans la ville métropole de Gand », dans *Les Métropoles francophones européennes*, Paris, Classiques Garniers, 2019, p.185-202.

LANDRAGIN, Frédéric, Noalig Tanguy, « Référence et coréférence du pronom indéfini on », *Langages*, 2014, vol. 195, no.3, p.99-115.

LAPLANTINE François, *La Description ethnographique*, Paris, Armand Colin, 2006, 128 p.

LASSÈGUE Jean, *Ernst Cassirer, du transcendantal au sémiotique*, Paris, Vrin, coll. Mathesis, 2016, 240 p.

LAVOIE Pierre, Lefebvre Paul, « La L.N.I. vs le bleu-blanc-rouge. », *Jeu*, 1981, no.20, p.91-102.

LAVOIE Pierre, « L'improvisation : l'art de l'instant. », *Études littéraires*, 1985, vol.18, no.3, p.95–111.

LECERF Yves, « Lexique ethnométhodologique », dans *Pratiques de formation – Ethnométhodologies*, n°11-12, Saint-Denis : Formation permanente – Université Paris VIII, 1985, p.169-196.

LEEP Jeanne, *Theatrical Improvisation : Short Form, Long Form, and Sketch-Based Impro*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, 202 p.

LERAT Kevin, *L'improvisation théâtrale perspectives historiques*, Mémoire de Master, Université Catholique de Louvain, Louvain, 2017.

LEVAILLANT Denis, *L'improvisation musicale : essai sur la puissance du jeu*, Paris, Editions J.-C. Lattès, 1981, 304 p.

LEVISTE Nabla, *Improvisation théâtrale, une fabuleuse science de l'imprévu*, Paris, L'Harmattan, 2108, 194 p.

LINCOLN Yvonna Sessions, « Emerging criteria for quality in qualitative and interpretive research », *Qualitative Inquiry*, 1995, no.1, p.275-289.

LINDWALL Oskar, Ekstrom Anna, « Instruction-in-Interaction: The Teaching and Learning of a Manual Skill. », *Human Studies*, 2012, vol.35, no.1, p.27-49.

LINGAARD Jade (dir.), *Eloges des Mauvaises Herbes, ce que nous devons à la ZAD*, Paris, Les liens qui libèrent, 2020, 208 p.

MAUSS Marcel, « Les Techniques du corps », *Journal de Psychologie*, 1936, XXXII 3-4, Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934, 23 p.

MAZELAND Harrie, « Some aspects of the organization of repair in lessons. », *Paper presented at the International Conference on Discourse and Institutions*, Dortmund University, Federal Republic of Germany. Oct. 1986.

MCAULEY GAY, « Towards an Ethnography of Rehearsal », *New Theatre Quarterly*, 1998, vol.14,

no.53, p.75-84.

MCAULEY Gay, *Not magic but work. An ethnographic account of a rehearsal process*. Manchester, Manchester University Press, 2012, 256 p.

MACBETH Douglas, « The relevance of repair for classroom correction. », *Language in Society*, 2004, vol.33, no.5, p.703-736.

MCHOUL Alec, « The organization of repair in classroom talk. », *Language and Society*, 1990, vol.19, p.349-377.

MAYNARD Douglas W., « Ethnography and conversation analysis: what is the context of an utterance? », dans *Emergent methods in social research*, Londres, Sage, 2006. p.55-94.

MEHAN Hugh, *Learning lessons: Social organization in the classroom*, Cambridge, Harvard University Press, 1979, 256 p.

MERCIER-LEFÈVRE Betty, « Chercheurs et artistes : du trouble dans la place. », *Recherches en danse* [en ligne], 2017, DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1743>

MERLE Pierre, *Les notes. Secrets de fabrication*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, 182 p.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 2018 [1945], 560 p.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, 361 p.

MODAFF Daniel, « Body movement in the transition from opening to task in doctor-patient interviews. » dans *Studies in language and social interaction: In honor of Robert Hopper*, Mahwah, Lawrence Erlbaum, 2003, p.411-422.

MONDÉMÉ Chloé, « Socialité et co-opération dans l'œuvre de Charles Goodwin. Ou comment penser les passerelles entre linguistique, anthropologie et sociologie », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 2016, DOI : <https://doi.org/10.4000/traces.6542>.

MONJOU Marc, « Écologie et Sémiotique à propos des affordances de J.J. Gibson », *Séminaire du CeReS (Limoges, 6 juin 2005)* [en ligne], URL:

http://marcmonjou.fr/MONJOU_CeReS_Ecologie_et_Semiotique2005.pdf

MONDADA Lorenza, « La transcription dans la perspective de la linguistique interactionnelle », dans *Données orales, les enjeux de la transcription*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2008, p.78-109.

MONDADA Lorenza, « Pratiques de transcriptions et effets de catégorisation », *Cahiers de Praxématique*, 2002, vol.39, p.45-75.

MONDADA Lorenza, « Analyser les interactions en classe: quelques enjeux théoriques et repères méthodologiques », dans *Actes du 3ème Colloque d'Orthophonie/Logopédie "Interventions en groupe et interactions"*, Université de Neuchâtel, 29-30 sept. 1994. *Travaux Neuchâtelois de Linguistique (TRANEL)*, 1994, p.55-89.

MUKAROVSKY Jan, « An attempt at the structural analysis of an actor's figure (Chaplin in City Lights) [1931] », dans *Theatre Theory Reader. Prague School Writings*, Prague, Karolinum Press, 2016, p.192–198.

NISHIZAKA Aug, « What to Learn: The Embodied Structure of the Environment. », *Research on Language and Social Interaction*, 2006, vol.39, p.119-154.

NOGALO Valentine, *L'improvisation théâtrale et son enseignement dans le milieu scolaire : De la France au Québec, les enjeux d'une pratique artistique à part entière*, Mémoire de Master, Université Sorbonne Nouvelle Paris, 2017.

OCHS Elinor, « Transcription as Theory », dans *Developmental Pragmatics*, New York, Academic Press, 1979, p.167-182.

OGIEN Albert, « Emergence et contrainte » dans *La logique des situations*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1999, p.69-93.

OGIEN Albert, « Théories sociologiques de l'action », *Institut Marcel Mauss - CEMS, Occasional Papers 14*, 2013, 17 p.

PERRENOUD Philippe, « Adosser la pratique réflexive aux sciences sociales, condition de la professionnalisation. », *Éducation Permanente*, 2004, no.160, p.35-60.

PERSYN-VIALARD Sandrine, « La conception fonctionnelle du langage chez Karl Bühler », *La linguistique*, 2011/2, vol. 47, p.151-162.

PHARO Patrick, « L'ethnométhodologie et la question de l'interprétation », dans *Arguments ethnométhodologiques, Problèmes d'épistémologie en sciences sociales, III*, Paris, EMS, EHESS, 1984, p.145-169.

PHILIPPE-MEDEN Pierre (dir.), Roche-Fogli Vanille (dir.), *Spectacle vivant et neurosciences*, Paris, Deuxième époque, 2019, 167 p.

PIETROPAOLO Domenico, « Improvisation in the Arts », dans *Improvisation in the arts of the Middle Ages and Renaissance*, 2003, p.1-28.

PLATON, *Le Banquet*, Paris Flammarion, 2007, 288 p.

POMERANTZ Anita, « Agreeing and Disagreeing with Assessments: Some Features of Preferred/Dispreferred Turn Shapes. », dans *Structures of Social Action: Studies in Conversation Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p.57-101.

PURSER Aimie, « Getting it into the body': understanding skill acquisition through Merleau-Ponty and the embodied practice of dance », *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health*, 2018, vol. 10, no. 3, p.318-332.

QUÉRÉ Louis, « Règle, fiction ou collectif ? Quelle est la bonne catégorie pour penser les institutions ? », *SociologieS* [en ligne], Grands résumés, 2015, DOI: <https://doi.org/10.4000/sociologies.5101>

QUÉRÉ Louis, « Action située et perception des sens », dans *Logique des situations*, Paris, Editions de l'EHESS, 1999, p.301-338.

QUETTIER Pierre, « *Entre indexicalité et réflexivité, la « fabrique » du sens commun, théorie et usages ethnométhodologiques* » [en ligne], 2016, URL : <http://vadeker.net/corpus/Entre-indexicalite-et-reflexivite.pdf>

RÅMAN Joonas, « Budo demonstrations as shared Accomplishments: the modalities of guiding in the joint teaching of physical skills », *Journal of pragmatics*, 2019, vol.150, p.17-38.

REED Darren, « Relinquishing in musical masterclasses: Embodied action in interactional projects. », *Journal of Pragmatics*, 2015, n.89, p.31-49.

RIEGEL Martin, « La définition, acte du langage ordinaire. De la forme aux interprétations », dans, *La Définition*, Paris, Larousse, 1990, p.97-110.

ROBBINS DIDECK Theresa, *Keith Johnstone. A critical biography*, Londres, Methuen, 2013, 2017 p.

ROSENTHAL Victor, Visetti Yves-Marie, *Khöler*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, 284 p.

ROSENTHAL Victor, Visetti Yves-Marie, « Expression et sémiotique : pour une phénoménologie sémiotique », *Rue Descartes*, 2010, vol. 70, p.24-59.

ROSENTHAL Victor, Visetti Yves-Marie, « *Modèles et pensées de l'expression : perspectives microgénétiques* », *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, 2008, vol.50, p. 177-252.

ROSENTHAL Victor, « La voix de l'intérieur », *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, 2012, vol. 58, no.2, p.53-89.

SACKS Harvey, Gail Jefferson, *Lectures on conversations vol. 1 et 2*, Oxford, Wiley-Blackwell, 1995, 1502 p.

SACKS Harvey, Schegloff A. Emmanuel, Gail Jefferson, « A Simplest Systematics for the Organization of Turn Taking for Conversation », dans *Studies in the Organization of Conversational Interaction*, Academic Press, 1978, p.7-55.

SALADIN Matthieu, « Processus de création dans l'improvisation », *Volume !* [en ligne], 2002, URL : <http://journals.openedition.org/volume/2486> , DOI : 10.4000/volume.2486

SAMBRE Paul, *Émergence et conceptualisation de la définition en langue naturelle. Une étude de cas sur « Internet » en néerlandais et en français*, PhD, KU Leuven, 2005.

SAND Maurice, *Masques et bouffons : comédie italienne. Tome 1*, Paris, éditions Michel Lévy Frères, 1859.

SANTAGOSTINO Giuseppina, « Carlo Goldoni et sa double réforme », *Jeu*, 1994, no.70, p.9-16.

SAWYER R.Keith, « The pragmatics of play: Interactional strategies during children's pretend play », *Pragmatics*, 1993, vol.3, p.259-282.

SAWYER R.Keith, « Improvisation and narrative », *Narrative inquiry*, 2002, vol. 12, no 2, p.319-349.

SAWYER R.Keith « La conversation comme phénomène d'émergence collaborative », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2010, no. 18, p.45-67.

SAWYER R.Keith, *Social Emergence : Societies as Complex System*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, 288 p.

SCHECHNER Richard, *Performance Studies. An Introduction*, New York, Routledge, 2003, 12 p.

SCHEGLOFF Emmanuel, Jefferson Gail, Sacks Harvey, « The preference for self-correction in the organization of repair in conversation. », *Language*, 1977, vol. 53, no. 02, p.361-382.

SCHEGLOFF Emmanuel, « Repair after Next Turn: The Last Structurally Provided Defense of Intersubjectivity in Conversation. », *American Journal of Sociology*, 1992, vol.97, no.5, p.1295–1345.

SCHÖN Donald A., *Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*, Montréal, Les Éditions Logiques, 1994, 418 p.

SCRIVE Michael, « The Methodology of Evaluation. », dans *Perspectives of Curriculum Evaluation AERA Monograph Series on Curriculum Evaluation*, Chicago, Rand McNally, 1967, pp.39-83.

SEHAM, Amy E., *Whose improv is it anyway ? Beyond Second City*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, 277 p.

SHEESLEY Alison Phillips, Pfeffer Mark, Barish Becca, « Comedic Improv Therapy for the Treatment of Social Anxiety Disorder », *Journal of Creativity in Mental Health*. 2016, vol.11, p.157-169.

SIDNELL Jack, « Coordinating gesture, talk, and gaze in re-enactments. », *Research on Language and Social Interaction*, 2006, vol.39, no.4, p.377-409.

SILVERSTEIN Michael, « Metapragmatic Discourse and Metapragmatic Function » dans *Reflexive language. Reported Speech and Metapragmatics*, Cambridge, CUP, 1993, p.33-58.

SPOLIN Viola, *Improvisation for theater : A Handbook of Teaching and Directing Techniques*, Northwestern University Press, 1999, 412 p.

STAR Susan Leigh, Griesemer James R., « Institutionnal ecology, Translations and Boundary objects : amateurs and professionals on Berkeley's museum of vertebrate zoologie », *Social Studies of Science*, 1989, vol.19, no.03, p.387-420.

SUCHMAN Lucy, *Human-Machine Reconfigurations. Plans and Situated Actions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 326 p.

SUCHMAN Lucy, « Plans d'action », dans *Les Formes de l'action*, Paris, Editions EHESS, 1990, p.149-170.

TCHOUGOUNNIKOV Serguei, Trautmann-Waller Céline, *Pëtr bogatyrëv et les débuts du cercle de prague*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, 276 p.

TEMMERAN Marleen, « Forms and functions of definitions in classroom contexts », dans *Discourse in Professional Contexts*, Lincom, München, 1999, p.167-211.

THEUREAU Jacques, *Le cours d'action : analyse sémiologique. Essai d'une anthropologie cognitive située*, Berne, Peter Lang, 1992, 339 p.

THOMPSON Sandra, Suzuki Ryoko, « Reenactments in conversation: Gaze and reciprocity », *Discourse Studies*, 2014, vol.16, no.6, p.816-846.

TOURMEN Claire, « Contributions des sciences de l'éducation à la compréhension de la pratique évaluative », *Politiques et management public*, 2014, vol. 31, no.1, p.69-85.

TOURMEN Claire, « L'activité évaluative et la construction progressive du jugement. », *Les Dossiers des sciences de l'éducation*, 2009, vol.22, p.101-119.

TOURNIER Christophe, *Manuel d'improvisation théâtrale*, Paris, Édition de l'eau vive, 2004, 260 p.

TRAVERSO Véronique, Ravazzolo Elisa . « Définitions ostensives co-construites. Le cas de la visite guidée », *Langages*, vol.204, no.4, 2016, p.43-66.

TRAVERSO Véronique, Luca Greco. « L'activité de définition dans l'interaction : objets, ressources, formats », *Langages*, 2016 vol.204, no.4, p.5-26.

TUFNELL Miranda, Crickmay Chris, *Corps espace image*, Bruxelles, Contredanse, 2014, 220 p.

TURAS Mathias, « Des performers amateurs qui s'évaluent : écologie scénique et catégorisation autour du match d'improvisation théâtrale », *Communication prononcée dans le cadre de la journée d'étude Apprentissage et Sensorialité, MSH Paris Nord, juin 2011.*

TYLER Ralph. W., *Basic Principles of Curriculum and Instruction, Syllabus for Education 360*, Chicago, University of Chicago Press, 1950, 128 p.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, 240 p.

URBAIN Jean Didier, *Ethnologue, mais pas trop...*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2003, 304 p.

VELTRUSKY Jiří, « A contribution to the semiotics of acting" [1976] », dans *Theatre Theory Reader. Prague School Writings*, Prague, Karolinum Press, 2016, p.376-424.

VERDIER Maud, « La constitution de l'idéologie linguistique des chatteurs malgachophones dans les cybercafés de Tananarive », *Langage et société*, 2013, vol.1, no.143, p.87-107.

VERDIER Maud, « Consignes en scène », *SHS Web Conf.* 7ème Congrès Mondial de Linguistique Française, 2020, vol. 78 [en ligne], DOI : <https://doi.org/10.1051/shsconf/20207801025>

VINK Dominique, « Les objets intermédiaires dans les réseaux de coopération scientifique », *Revue française de sociologie*, 1999, p.385-414.

VON UEXKÜLL Jacob, *Mondes animaux et monde humain suivi de La théorie de la signification*, Paris, éditions Denoël, 1965[1934], 168 p.

WEEKS Peter, « A Rehearsal of a Beethoven Passage: An Analysis of Correction Talk », *Research on Language and Social Interaction*, 1996, vol. 23, no.3, p.247-290.

WEEKS Peter, « Error-correction techniques and sequences in interactional settings: Toward a comparative framework. », *Human Studies*, 1985, vol.8, p.195-233.

WIDMER Jean, « Catégorisations, tours de parole et sociologie », dans *L'ethnométhodologie*, Paris, La Découverte coll. « Recherches », 2001, p.207-238.

ZICH Otokar, *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie* [Esthétique de l'art dramatique. Dramaturgie théorique], Prague, Melantrich, 1931.

**ANNEXE 1: RECENSEMENT DES TROUPES,
COLLECTIFS ET LIGUES D'IMPROVISATION EN
FRANCE**

1. Tableau : Recensement par région

Ville	Nom	Statut
Région Île-de-France		
Paris	Les bouchers romantiques	Amateur
Paris	L'Arche Impro	Amateur
Paris	Bocal Compagnie	Amateur
Paris	La Brigade d'improvisation théâtrale Excentrique & plus	Amateur
Paris	Anime Impro	Amateur
Paris	Les Bowski	Amateur
Paris	la LIANE – Ligue d'improvisation aux nombreuses exceptions	Amateur
Paris	Sur le fil	Amateur
Paris	Les Aventureurs – 100% Impro	Pro
Paris	Duos d'impro	Amateur
Paris	Le Cric	Amateur
Paris	Les Z'instantanés	Amateur
Paris	Léz'arts improvise	Amateur
Paris	L'Équipe de Nuit	Amateur
Paris	La Panachée	Pro
Paris	Les eux	Pro
Paris	13 à l'ouest	Amateur
Paris	Le Carré	Amateur
Paris	Again Production	Pro
Paris	Big Buddies	Pro
Vincennes	Brassaï et Fines Herbes	Amateur
Paris	Les Clacksons	Amateur
Paris	Les Gibbons Masqués	Amateur

Ville	Nom	Statut
Paris	The Improprofessionals	Pro
Paris	Les Impromises	Pro
Paris	Twist	Amateur
Paris	Les Impronymous	Amateur
Paris	Pigallo-Romains - Improvisation Paris	Amateur
Paris	KREMLIMPRO	Amateur
Paris	Le Komptoir de l'impro	Amateur
Paris	Les CARaFes	Amateur
Paris	Les Bonnets M	Amateur
Paris	Les Drôles de Cailles	Amateur
Paris	Les Enfants Gâtés	Amateur
Paris	Les Fissurés	Amateur
Paris	Les Flibustiers de l'Imaginaire	Amateur
Paris	Les Intermédiaires	Amateur
Paris	Les Kikkos	Amateur
Paris	Les Kontrefaçons	Amateur
Paris	Les Ours dans ta Baignoire	Amateur
Paris	Smoking Sofa	Pro
Paris	Les Parvenus	Pro
Paris	Les Traits d'Union	Amateur
Paris	Les Yaplukas - Troupe D'Impro	Amateur
Paris	Libap	Amateur
Paris	Light Brothers	Pro
Paris	Les Malades de l'Imaginaire	Amateur
Paris	Les Réplikatou	Amateur
Paris	Les indécis	Amateur
Paris	Les Non-Sens	Amateur
Paris	Les Improcondriaques	Amateur
Paris	Les Imprnonfables	Amateur
Paris	Les Improtagonistes	Amateur
Paris	Les Autres	Pro
Paris	Les Bradés	Pro
Paris	Les Ladies improvisent	Pro
Paris	Les Sésames	Amateur

Ville	Nom	Statut
Paris	Paris Impro	Pro
Paris	New - La comédie musicale improvisée / The Improvised Musical	Pro
Paris	Olistik	Pro
Paris	Theatral Suspects	Pro
Paris	Ludi-idf	Étudiant
Paris	Le Griffes	Amateur
Paris	Le steak frite	Amateur
Paris	Ligue d'improvisation de Paris LIP	Amateur
Paris	Latino Impro	Amateur
Paris	Be'Ding BeDingue Théâtre	Amateur
Paris	Les 1Probables	Amateur
Paris	L'Improviconteuse	
Paris	N'Improtequoi	Étudiant
Paris	The Chimp	Amateur
Paris	Satourne	Amateur
Paris	Bla bla, troupe d'improvisation	Amateur
Paris	Caucus Pocus	Amateur
Paris	Impro Erard	Amateur
Paris	Colors	Pro
Paris	Compagnie On/Off	Amateur
Paris	Impéro	Amateur
Paris	Plusieurs Mots Productions	Pro (?)
Paris	Eppi C'est Vous	Amateur
Paris	FMR Academy	Amateur
Paris	Impro D'Enfer	Amateur
Paris	Les rainettes libérées	Amateur
Paris	Les évadés de la rue Barrow	Pro
Paris	la Jil	étudiant ado
Paris	La LIFA	Amateur
Paris	Les All Blag's	Amateur
Paris	Les Certifiés Non Conformés	Amateur
Paris	Les Chutes Libres	Amateur
Paris	Les Claques	Amateur

Ville	Nom	Statut
Paris	Impro 2000	Amateur
Paris	Les Instantanés	Amateur
Paris	Les Mannes	Amateur
Paris	Les Moustaches Sauvage	Pro
Paris	Art D'Impro	Pro
Paris	Lifi Impro France	Pro
Paris	Paris Entre Amis	Pro
Paris	Cavistes et Fromagers	Amateur
Paris	Les faiseurs d'histoires	Pro
Paris	Compagnie PAF	Pro
Paris	Les Improvocantes	Amateur
Paris	la LMI Ligue Majeur d'improvisation	Pro
Paris	Quesapelorio	Amateur
Paris	Katapulte Compagnie	Amateur
Paris	Les Décablés	Amateur
Paris	Minimas - Histoires et destins improvisés	Pro
Paris	Les Fritouplay - Compagnie d'improvisation	Amateur
Paris	Le Slip : troupe d'improvisation parisienne	Amateur
Paris	Impro Sexes et Genre	Amateur
Paris	TILT	Amateur
Paris	Les Mentals	Amateur
Paris	La Troupe Sans Nom	Amateur
Paris	Le Plongeon	Amateur
Paris	Les Fayots	Amateur
Paris	Compagnie Merlot	Amateur
Paris	Les lunditiens	Amateur
Paris	Les ONZE-dit-tout	Amateur
Paris	EFIT École Française d'improvisation théâtrale	Pro
Paris	Les Privés de Dessert	Amateur
Paris	Toustes	Amateur
Paris	HeroCorps	Pro
Paris	Les Impros sur la Fortune	Amateur

Ville	Nom	Statut
Paris	Les sémillants	Pro
Paris	Les improtiseurs-Ligue impro Paris	Amateur
Paris	Compagnie Nuit Blanche	Pro
Paris	Les Tortues	Amateur
Paris	la LIB – ligue d'improvisation Bichat	Étudiant
Paris	La Fabrique de Kairos	Pro
Paris	Impro Studio	Pro
Pantin	ImproPantin	Amateur
Vaux-Pénil	Ligue d'improvisation de Seine et Marne	Amateur
Melun	Les Scénateurs	Amateur
Chartrettes	Compagnie Tidcat	Amateur
Drancy	Les Jokers de Drancy	Amateur
Trappes	Déclic Théâtre	Pro
Trappes	Les Z'épices	Amateur
Massy	Les Impropotam	Amateur
Massy	Impro Essonne	
Issy-les-Moulineaux	Improglio	Amateur
Seine et marne	Compagnie du géant noir	Pro
Issy-les-Moulineaux	Les Mauvaises Graines : troupe d'improvisation	Amateur
Issy-les-Moulineaux	L'Antr'Act	Amateur
Nanterre	Les IMP'Unis - de la LIPON	Amateur
Nanterre	Les Hein - de la LIPON	Amateur
Nanterre	Les Pouss'Hein - de la LIPON	Amateur
Boulogne	La Grimass	Pro
Boulogne	Ludo impro	Amateur
Mont Rouge	Le LIMON	Pro
Mont Rouge	Les démons rouges	Amateur
Palaiseau	Cippil - Compagnie d'improvisation de Palaiseau	Amateur
Palaiseau	Improbnet - Troupe d'improvisation de l'Ecole polytechnique	Étudiant
Asnières Bois-Colombes	Les Ultraviolets (Ligue	Amateur

Ville	Nom	Statut
	d'improvisation Asnières Bois-Colombes)	
Rueil-Malmaison	Les Avantscénistes	Amateur
Rueil-Malmaison	Les Act'OR - Impro	Amateur
Chatou	MITIC Impro	Amateur
Cergy-Pontoise	Les Improvisibles	Amateur
Cergy-Pontoise	Lide de Cergy	Amateur
Champlan	CLIC - Compagnie Ludique d'improvisation Champlanaise	Amateur
Les Clayes-sous-Bois	Lidy Impro	Amateur
Courcouronnes	LIDIE	Amateur
Longjumeau	Improchez-Vous	Amateur
Corneilles-en-Parisis	Hira-Kiri	Amateur
Le Chesnay	la LITCHI	Amateur
Le Thillay	L'Elite - Équipe de Ligue d'improvisation Thillaysienne Enragée	Amateur
Vanves	Les Escaliés - impro	Amateur
Stains	Les Konkisadors - Ligue d'improvisation théâtrale Stanoise	Amateur
Arnouville	Les Pythékaros	Amateur
Châteauguay	LIPS - Ligue d'improvisation à peine satirique	Amateur
Valence-en-Brie	LIV	Amateur
Plaisir	Impronet	Amateur
Saint-Maur-des-Fossés	Les Acolytes Anonymes (Compagnie de théâtre)	Amateur
Margny-lès-Compiègne	Les Cipitrons	Amateur
Presles	Tetarrateurs	Amateur
Voisins-le-Bretonneux	Les Vicignols (Improvisation théâtrale Voisins le Bretonneux)	Amateur
Luzarches	FRAPADING'S IMPROVISATION LEAGUE	Amateur
Vernouillet	Courant d'Art	Amateur
	Once a Poney Time	Pro
Étampes	Les Impropro / Les Anominou's	Amateur

Ville	Nom	Statut
Saclay	la LYCA	Étudiant
Saclay	TIPS	Étudiant
Montreuil	ImproSeine	Pro
Anthony	Les Licornes en chaussettes	Amateur
Bois le Roi	Les improbables	Amateur
Velizy Villacoublay	Théâtre à hélices	Amateur
Thorigny sur marne	la Lito	Amateur
Versailles	Be'ding Be'ding	Amateur
Guyancourt	A pas de G.E.A.N.T	Amateur
Rambouillet	Les zimprolocos	Amateur
Toussus-le-Noble	Touss'impro	Amateur
Viroflay	le CIA le cercle des improvisateurs Aldente	Amateur
Meudon	Les Ratsconteurs	Amateur
Région Auvergne-Rhône-Alpes		
Annemasse	3G d'Impro	Amateur
St etienne	Ni pied ni clé	Amateur
St etienne	Asil Impro	Amateur
St etienne	LISA21 Improvisation théâtrale	Amateur
St etienne	Théâtre à voltiges aléatoires	Pro
Thonon-les-Bains	Association Chablaisienne d'improvisation Amateur [CIA]	Amateur
Thonon-les-Bains	Collectif d'improvisation du Léman	Amateur
Chapareillan	Compagnie des instants révélés	Amateur
Nyons	Compagnie VOLT théâtre	Pro
Lyon	Les écorcés	Pro
Lyon	Impro Space Gones	Pro
Lyon	LA troupe Détente Public	Amateur
Lyon	Impro Fusion	Amateur
Lyon	Kamélyon IMPRO	Pro
Lyon	Krysalid	Amateur
Lyon	La compagnie du A	Amateur

Ville	Nom	Statut
Lyon	Les Improlocco	Amateur
Lyon	Les Ponctués	Amateur
Lyon	Le 13ème Cri	Amateur
Lyon	Le Groupe Impro	Amateur
Lyon	L'Équipe Bis	Pro
Lyon	LILY - Ligue d'Impro Lyonnaise	Pro
Lyon	Le CLAP	Amateur
Lyon	La Bande Originale théâtre d'Impro Lyon	Amateur
Lyon	Lilyade	Amateur
Lyon	Et-CoMPAGNiE	Pro
Lyon	Schyzoz	Pro
Lyon	Les Toubidons	Pro
Lyon	TILT	Amateur
Lyon	Les gamins de passage	Pro
Lyon	Royal Gambas - Crazy Love Mix	Amateur
Lyon	Amadeus Rocket	Pro
Lyon	La boîte à musique	Amateur
Lyon	Le comptoir de l'imaginaire	Amateur
Lyon	L'Originarium	Amateur
Lyon	Les Guily	Amateur
Lyon	Quinte Flush	Amateur
Lyon	On Reste En Contact	Pro
Lyon	Corpus Bang Bang	Pro
Villeurbanne	Improcité	Amateur
Villeurbanne	TTI - Troupe Théâtrale de l'INSA	Étudiant
Villeurbanne	La BIO - La Bande d'Impro Originale	Amateur
Chazay d'Azergues	La CIA Compagnie d'improvisation d'Azergues	Amateur
Feyzin	Les Art'souilles	Pro
Clermont ferrand	Improvergne Clermont-Ferrand	Amateur
Clermont ferrand	Le poulailler de l'impro	Amateur
Clermont ferrand	Improve Yourself	Pro
Clermont ferrand	Impro Mijothé	Pro

Ville	Nom	Statut
Clermont ferrand	la compagnie improvisée	Amateur
Clermont ferrand	Delirium Deluxe	Amateur
Ceyrat	Lave en Scène	Amateur
Grenoble	Ligue Impro38	Pro
Grenoble	Latiag Impro Grenoble	Amateur
Grenoble	les Eclectiks	Amateur
Grenoble	Les Inprox	Étudiant
Grenoble	On enchaîne	Amateur
Grenoble	Tête au cube	Amateur
Grenoble	Ligue d'improvisation Grenobloise	Amateur
Grenoble	TIGRE	Amateur
Grenoble	Compagnie Imp'Acte	Pro
Grenoble	La CIEGALe	Amateur
Grenoble	Les alternatifs	Amateur
Grenoble	Les Tinder Surprise	Amateur
Grenoble	Les éloquents	Amateur
Grenoble	Les Quand Mêmes	Amateur
Chambéry	TICS Impro	Amateur
Chambéry	PDG et Compagnie	Pro
Chambéry	le TRUC	Étudiant
Chambéry	Ligue d'improvisation de Savoie	Pro
La Pierre	Les Bandits Manchots	Pro
Saint-Paul-Trois-Châteaux	Les Improbiotics	Amateur
Saint-Paul-Trois-Châteaux	Compagnie L'Improdrome	Pro
Annecy	Les Mégalops	Amateur
Annecy	Les cobayes	Amateur
Annecy	Les Anonymes	Amateur
Annecy	Nimprotekoa	Amateur
Annecy	6boulettes	Amateur
Annecy	Les Acides animés	Amateur
Bourgoin Jallieu	Libjdo Théâtre d'impro	Amateur
Francheville	Pièces En Stock	Amateur
Vitrolles	Les Déjantés du théâtre-Sport	Amateur
Cusset	Les Habités	Amateur

Ville	Nom	Statut
Valence	Les Givrés	Amateur
Valence	Bar-A-Quai	Amateur
Eyguières	Les clichés	Amateur
Marignier	Les Giffrés	Amateur
Privas	Les évadés	Amateur
Privas	Collectif Décohérence	Pro
Puy-en-Velay	La sympathique Ligue d'improvisation Ponote	Amateur
Puy-en-Velay	L'Acid-l'Atomik Compagnie d'improvisation Délirante	Amateur
Guilherand-Granges	les art scènes	Amateur
Voiron	Voiron Impro Club	Pro
Bonneville	L'oca	Amateur
Bonneville	Les Scarabées	Amateur
Ceyrieux	Les ain provisibles	Amateur
Albertville	ACAMTARA	Amateur
Reignier-Esery	Les Impropulsés	Amateur
Montélimar	happi – la compagnie	Amateur
Rumilly	Les Impropotames	Amateur
Thiez	Impro C Tout	Amateur
Bonnelles	Les Mots Dits	Amateur
Pont de Vaux	Compagnie Adara	Pro
Viuz en Sallaz	Mic Mac	Amateur
Riom	Wise	Amateur
Pérouges	Les V.I.P	Amateur
Viry	Les Chabadass	Amateur
St Chamond	La fabik à impro	Amateur
Le Pouzin	Janvier et Lips	Pro
Région Provence-Alpes côte d'Azur		
Antibes	AIA Association d'improvisation d'Antibes	Amateur
Antibes	Compagnie Pygmalion Impro	Amateur
Antibes	En Décalage	Pro

Ville	Nom	Statut
Antibes	Oui Et	Amateur
Antibes	Impro Antibéa	Amateur
Cannes	ALCASTRASS	Amateur
Cannes	la Ligue d'improvisation Cannoise (L.I.C.)	Amateur
Cannes	Ligue d'improvisation de la Côte d'Azur	Amateur
Aix-en-Provence	Les Fruits des Fondus	Amateur
Aix-en-Provence	Les F'Prime	Amateur
Aix-en-Provence	Les comédiens imprévisibles	Pro
Aix-en-Provence	Les Mauvaises Graines	Amateur
Aix-en-Provence	Triple G	Pro
Aix-en-Provence	La Famille	Amateur
Aix-en-Provence	Les Fondus	Amateur
Aix-en-Provence	Lipaix • Ligue d'improvisation d'Aix-en-Provence	Amateur
Salon de Provence	les Yaka Faukon	Amateur
Valbonne	L'Art-Scènes	Amateur
Marseille	le MITHE	Amateur
Marseille	Les Improsteurs	Amateur
Marseille	Les Pickles	Amateur
Marseille	LIPHO	Amateur
Marseille	All in	Amateur
Marseille	MMImpro	Pro
Marseille	Les guignols de l'impro	Amateur
Marseille	Le bruit qui court	Amateur
Gap	Les Machins pro	Amateur
Seyne-sur-mer	la RADIT	Amateur
Grasse	NiVus NiConnus	Amateur
Grasse	La Bonne impro compagnie	Pro
Grasse	La troupe d'impro du Toucan	Amateur
Istres	La Kiff	Amateur
Nice	Improtéine - improvisation Nice	Pro
Nice	Counta Blabla	Amateur
Nice	La TIN: Troupe d'improvisation Niçoise	Amateur

Ville	Nom	Statut
Bédarrides	Les copain's	Pro
Avignon	MIA	Amateur
Avignon	Les Kamikaz	Amateur
Avignon	Imp'ACTh	Amateur
Montauroux	FLIP formidable ligue d'improvisation	Amateur
Toulon	Impro2Pro	Pro
Région Bourgogne Franche-Comté		
Dijon	Alibi Improvisation	Amateur
Dijon	Ligue d'Impro Saint Apollinaire	Amateur
Dijon	C'était qui déjà ?	Amateur
Dijon	Les Improfilers	Amateur
Dijon	Les Belles personnes	Amateur
Dijon	Ma tribu Dijon	Amateur
Dijon	Gunnar Olof	Amateur
Dijon	Chouet'Impro	Amateur
Tanlant	les Etalants	Amateur
Ponhierry	Arts et ficelles	Amateur
Belfort	Collectif La Girouette	Amateur
Belfort	les TNL	Amateur
Belfort	En Compagnie de Leroy	Amateur
Besançon	Improbiz	Amateur
Besançon	La CHIPS impro	Amateur
Besançon	Improvision'elles	Pro
Besançon	Improvisation'ailes	Amateur
Besançon	Impro Biz	Amateur
Besançon	Les ragondins joyeux	Amateur
Besançon	Compagnies Arti et LUDI / Categorie Libre	Pro
Besançon	TEM – Théâtre et Management	Pro
Nevers	Les Toxinelles - Cie d'improvisation de Nevers	Amateur
Mâcon	Les A.HUR.I	Amateur

Ville	Nom	Statut
Chalon-sur-Saône	Les Oeufs improvisation à Chalon-sur-Saône	Amateur
Région Nouvelle-Aquitaine		
Niort	Aline et compagnie	Pro
Niort	Aline et compagnie Amateur et ado	Amateur
Niort	Les balluchons	Amateur
Niort	Los Muchachos	Amateur
Bordeaux	La Cabale	Pro
Bordeaux	Le coin tranquille	Pro
Bordeaux	Compagnie EnUNSeulMot	Pro
Bordeaux	Les restons Calmes	Amateur
Bordeaux	BIP	Pro
Bordeaux	Licoeur	Amateur
Bordeaux	Improcrocos - Union Saint Bruno	étudiant ado
Bordeaux	Cigüe	Amateur
Bordeaux	JPTC	Amateur
Bordeaux	Taz	Étudiant
Bordeaux	Mandiboul's	Étudiant
Bordeaux	LUBIe	Étudiant
Bordeaux	Marmaille	Amateur
Bordeaux	Zelig	Amateur
Bordeaux	Lubrik	Étudiant
Bordeaux	Ligi	Amateur
Bordeaux	L'effet papillon théâtre	Amateur
Bordeaux	La TIPI	Amateur
Bordeaux	les Parlons Peu	Amateur
Bordeaux	L'alligator	Amateur
Bordeaux	Les Titans	Amateur
Bordeaux	Impro en liberté	Amateur
Bordeaux	Impro'pagande	Amateur
Bordeaux	Les Improsteurs Victor Louis	étudiant ado
Bordeaux	R&D associés	Amateur

Ville	Nom	Statut
Bordeaux	Ligi	Amateur
Bordeaux	Atlas, impros du monde	Amateur
Bordeaux	Les cafards du sous-sol	Amateur
Bordeaux	la BSI	Étudiant
Bordeaux	Les créants	Pro
Bordeaux	Low Cost – Improvisation	Amateur
Bordeaux	"Hic et Nunc	Pro
Bordeaux	Les caves d'en dessous	Amateur
Libourne	Les Électrons Lib'	Amateur
Cap Breton	Solycate	Amateur
Poitiers	LUDI Poitiers	Étudiant
Poitiers	Poitiers Impro	Amateur
Poitiers	Il n'y a pas que les flamants roses qui savent jouer du violon	Pro
Poitiers	Quiproquos Théâtre	Pro
La Rochelle	Impro and Co	Amateur
La Rochelle	AIE – association d'improvisation étudiante	Étudiant
La Rochelle	Carabistouilles et Cie	Amateur
La Rochelle	l'AIR (Académie d'improvisation rochelaise)	Amateur
La Rochelle	les chats tertons et mallow	Amateur
La Rochelle	La CRIC Compagnie d'improvisation	Pro
Bayonne	La Malice	Amateur
Anglet	La TRAM	Amateur
Pau	Le Trou'Pau	Amateur
Pau	Les Chevaliers de l'Imaginaire	Amateur
Pau	Compagnie la boîte à idées	Amateur
Angoulême	Les Dénaturés -Théâtre d'improvisation	Amateur
Mornac	Heavy Meta	Amateur
Limoges	La Balise de Limoges	Amateur
Dax	Keskonfé	Amateur
Pau Bizanos	ImproVocs	Amateur
Marmande	Ligue d'improvisation Marmandaise Amateur - LIMA	Amateur

Ville	Nom	Statut
Courçon	la Lilli	Amateur
Biganos	Asso Improvisation Libada	Amateur
Rochefort	Le Grand Rochefort Impro Club	Pro
Dordogne	La ligue d'improvisation de Dordogne	Pro
Région Normandie		
Pont-de-l'Arche	Acapella Impro	Amateur
Rouen	Jeux d'Rôles	Amateur
Rouen	les Insoucians	Amateur
Rouen	la GIFLE	Amateur
Gonfreville l'Orcher	La FRIT	Amateur
Mont saint Aignan	Steac Frit	Amateur
Caen	Asso Macedoine	Amateur
Caen	Asso Macedoine	Pro
Évreux	Les pro'jacteurs	Amateur
Le Havre	les improbables	Pro
Le Havre	Les NoName's Improvisation	Amateur
Saint-Lô	Les Zimproloco	Amateur
Cherbourg	La Lichette	Amateur
Granville	Les Pres'killers	Amateur
Région Centre-Val de Loire		
Lorris	Atacool	Amateur
Orléans	Grossomodo Improvisation	Amateur
Vimory	Groupe d'improvisation de Vimory - GIV	Amateur
Tours	FRUIT	Étudiant
Tours	Le Tours Impro Club	Amateur
Tours	Ligue d'improvisation de Touraine	Pro
Tours	Compagnie La Clef	Pro
Tours	AIL - association d'impro ligérienne	Amateur

Ville	Nom	Statut
Chartres	Ligue d'Impro de Chartres	Amateur
Chartres	Les Vitraux Glycérines	Amateur
Bourges	Lefetartards	Amateur
Fussy	Les Impr&visibles	Amateur
Veretz	Ener'Veretz	Amateur
Monts	LAMI	Amateur
Monts	La compagnie du chat perché	Amateur
La Riche	La compagnie Au suivant	Amateur
Blois	les Improloko's	Amateur
Gien	Les émotifs Associés	Amateur
Région Occitanie		
Saint-Affrique	C cédille	Amateur
Tarbes	Compagnie des Improsteurs	Pro
Montpellier	Morgane et les garçons	Amateur
Montpellier	Les Very Impro people	Amateur
Montpellier	Les louveteaux de l'impro	Amateur
Montpellier	La cave des Impros	Amateur
Montpellier	Compagnie Moustache	Amateur
Montpellier	Les Improspectus	Amateur
Montpellier	Les Ours Molaires	Amateur
Montpellier	The Five Wookies	Amateur
Montpellier	Des Liés Contact Improvisation Montpellier	Amateur
Montpellier	Compagnie BAO	Amateur
Montpellier	Sherpas Théâtre Improvisation	Amateur
Montpellier	Compagnie les Désaxés	Amateur
Montpellier	Taust Asso Montpellier	Amateur
Montpellier	Compagnie du Capitaine	Pro
Montpellier	ImproviZart	Amateur
Montpellier	La Happy Factory	Amateur
Montpellier	Les Schnocks	Amateur
Montpellier	Subito Presto	Amateur
Montpellier	Les Idéphiles	Amateur

Ville	Nom	Statut
Montpellier	Arts en Boîte	Amateur
Montpellier	Les Zintrépides	Amateur
Montpellier	Les Démons Du MIDI	Amateur
Montpellier	Mille et Une	Amateur
Montpellier	Sans Crier Gare	Amateur
Crès	Les K'sauces	Amateur
Perpignan	Compagnie à l'improviste	Amateur
Perpignan	Atipic	Amateur
Toulouse	Les Intermedes	Amateur
Toulouse	La page Blanche	Pro
Toulouse	Les acides	Amateur (?)
Toulouse	Lambda Impro	Amateur
Toulouse	Le Grand I théâtre	Pro
Toulouse	Black Stories Impro	Pro
Toulouse	La Bulle Carrée	Pro
Toulouse	Improbables	Étudiant
Toulouse	Impulsif	Étudiant
Toulouse	Impropylène	Étudiant
Toulouse	Lindex Toulouse	Amateur
Toulouse	Meltingpot	Amateur
Toulouse	Happy Cosmic Monkeys	Amateur
Toulouse	LUDI Toulouse	Étudiant
Toulouse	La Brunante	Amateur
Toulouse	Les Nougats Roses	Amateur
Toulouse	Les Oxymores	Amateur
Toulouse	La Brique	Amateur
Toulouse	La Brigade de l'impro	Amateur
Toulouse	Les Spontanés	Amateur
Toulouse	Compagnie Dirlida	Pro
Toulouse	Trio d'Impro	Pro
Toulouse	Nous c'est les autres	Amateur
Toulouse	la BAF	Amateur
Toulouse	L'amical des copains	Amateur
Toulouse	Les cyrannosaures	Amateur
Toulouse	Atelier Brooklyn	Amateur

Ville	Nom	Statut
Toulouse	Les Improcibo	Étudiant
Toulouse	Les courants d'Air	Étudiant
Toulouse	Les grumots d'Impro	Amateur
Toulouse	Mosaïque des Sens	Amateur
Toulouse	les Paulettes	Amateur
Toulouse	la Brigade d'improvisation Follement Ludique & Edulcoré	Amateur
Cahors, Midi-Pyrenees, France	Les Truffes d'Olt	Amateur
Carcassonne	LES TIGRES DU BUNGALOW	Amateur
Béziers	F.B.I - Fédération Biterroise d'improvisation	Amateur
Nîmes	Spam's de Nîmes	Amateur
Nîmes	Criquet	Amateur
Nîmes	Compagnie Effet Tchatche	Pro
Sauvian	Les Z'héros	Amateur
Rodez	Les Imprototypes	Amateur
Rodez	improRodez	Amateur
Rodez	Bleu Théâtre	Pro
Castres	la CIA	Amateur
Limoux	Les Desmanitous	Amateur
Saint-Céré	La Cambriole	Amateur
Région des hauts de France		
Saint-Amand-les-Eaux	C.I.A (Compagnie d'improvisation Amandinoise)	Amateur
Beauvais	Improthéo : Ligue d'improvisation théâtrale de l'Oise	Amateur
Lille	Le GIT	Amateur
Lille	La LILA	Amateur
Lille	LITO Trompe l'Oeil	Amateur
Lille	la Brique du Nord	Amateur
Lille	les Improbables	Amateur
Lille	Les improvocateurs	Amateur
Lille	Lille Impro	Pro

Ville	Nom	Statut
Lille	La CRIC Compagnie d'improvisation	Amateur
Lille	Ligue Royale de Strandovie	Amateur
Douais	Les imprononçables	Amateur
Marcq-en-Baroeul	Ligue Impro de Marcq-en-baroeul	Pro
Amiens	Mouvement d'improvisation AMiénois - MIAM	Amateur
Amiens	Les Tapas (troupe amateur de pratique artistique spontanée)	Amateur
BAILLEVAL	Repliques improvisation	Amateur
Boulogne-sur-Mer	Compagnie les z'Ad-Hoc	Amateur
Tourcoing	Ligue Royale Strandovie Improvisation	Amateur
Carvin	Compagnie du gingko biloba	Amateur
Houplines	Impulsion	Amateur
Sin-le-Noble	Improviz' à fond	Amateur
Valenciennes	Ligue d'improvisation de Valenciennes	Amateur
Valenciennes	Dis leurs de Rire	Amateur
Wambrechies	Switch	Amateur
Chambly	La Chamb'ligue	Amateur
Templeuve en Pévèle	le BTP bande de templeuve en Pévèle	Amateur
Haubourdin	Team Impro	Amateur
Bresles	les improrisibles	Amateur
Région Grand-Est		
Nancy	La Fight	Amateur
Nancy	La Compagnie de l'instant	Amateur
Nancy	Les Poissons Rouges	Pro
Nancy	Crache Texte	Pro
Nancy	Improdisiaque	Amateur
Nancy	La Stanislash	Amateur
Nancy	Paf impro	Amateur
Nancy	Les improvisés	Amateur

Ville	Nom	Statut
Nancy	Les pep's	Amateur
Nancy	Chantal	Amateur
Nancy	La TILT	Amateur
Nancy	Les TNTB	Amateur
Nancy	Compagnie Par Hasard	Amateur
Strasbourg	Les Improvisateurs	Pro
Strasbourg	Lolita Théâtre d'improvisation Strasbourg	Amateur
Strasbourg	Occasion Impro	Amateur
Strasbourg	ImproAlsace	Pro
Strasbourg	Cie Le théâtre de l'Oignon	Pro
Strasbourg	Les Anodins	Amateur
Strasbourg	J'Te Paye Impro - JTPI	Amateur
Strasbourg	Inédit Théâtre	Pro
Strasbourg	La Clique	Amateur
Strasbourg	Les Parapluies	Amateur
Strasbourg	La Grosso modo	Amateur
Strasbourg	Croc Impro	Amateur
Strasbourg	La Spetzi	Amateur
Strasbourg	L'irrésistible compagnie	Amateur
Strasbourg	Banana Impro	Pro
Strasbourg	Déclic d'Impro	Pro
Colmar	ZidéfuZ	Amateur
Colmar	Les Improcibles	Amateur
Mulhouse	Les Impulseurs	Amateur
Mulhouse	Bobine Machine	Amateur
Mulhouse	Tadam Impro	Pro
Metz	Impact	Amateur
Metz	La Fabrique	Pro
Metz	Compagnie la bonne idée	Pro
Metz	Le Bordel - Impro Metz	Amateur
Metz – Talange	Les petites pousses	Amateur
Metz	Le Minou	Amateur
Reims	LeMitch Impro	Pro
Reims	LES PIAFS improvisent	Amateur

Ville	Nom	Statut
Reims	Compagnie des fous alliés	Pro
Reims	Inreimsibles - Troupe de théâtre d'improvisation de Neoma Reims	Étudiant
Illzach	Les Nains Provisateurs	Amateur
Vandoeuvre-lès-Nancy	Les Imprivoisés	Amateur
Villers-lès-Nancy	Compagnie Par Hasard	Amateur
Saint-Louis	ATHILA	Amateur
Sarrebourg	Sans Diego	Amateur
Région Bretagne		
Lorient	la GIGN	Amateur
Lorient	Les PIRES - Impro	Amateur
Chartres-de-Bretagne	La Tique	Amateur
Rennes	Les FluFF Impro	Amateur
Rennes	Les Beaulieuz'arts de l'ASCORB	Étudiant
Rennes	La Cible	Amateur
Rennes	Les Fondus	Amateur
Rennes	Compagnie Point sensible	Pro
Rennes	Les Bizh	Amateur
Rennes	La Compagnie Les Bottes	Pro
Rennes	Les Freepoules: improvisation théâtrale	Amateur
Rennes	Troupe d'improvisation Rennaise (TIR)	Amateur
Rennes	Les sirènes	Amateur
Rennes	la petite troupe	Amateur
Rennes	La Turi Ukwa	Amateur
Rennes	Les blob	Amateur
Rennes	La Morsure	Pro
Rennes	les Caucus'Tadors	Amateur
Rennes	La SERPE compagnie d'improvisation théâtrale amateur	Amateur

Ville	Nom	Statut
Plouzané	Impro Infini	Pro
Saint-Nolff	Les Improsteurs	Amateur
Quimper	Krouiñ Impro	Amateur
Quimper	TY CATCH IMPRO	Amateur
Quimper	LES QI (Les Quimpérois de l'improvisation)	Amateur
morbihan	La clique du CLIC	Amateur
Saint-Lô	Com'Une Impro	Pro
Lannion	La Lilann	Amateur
Dinan	Improlocos Dinan	Amateur
Concarneau	Cam et Léon	Pro
Concarneau	Impro Libre	Amateur
Guidel	Impro La GIGN : La Guilde d'improvisation Guidéoloise Nomade	Amateur
Questembert	Les Brigands de Toilettes	Amateur
Brest	la LIBIDO	Amateur
Brest	Poulpe Production	Pro
Brest	La compagnie du septième cercle en compagnie	Pro
Brest	Appoggiature	Pro
Brest	La Douce Echarde	Amateur
Brest	le collectif Féminités	Amateur
Brest	le B.R.U.I	Amateur
Brest	Vis ta mine	Amateur
Brest	La Clique à Farce	Amateur
Saint Briec	Les colibris	Amateur
Loudéac	La Com'imprevisible	Amateur
Corps-Nuds	Les Cornuthorynques	Amateur
Vannes	YDL	Pro
Mouaze	la TIM	Amateur
Locmiquelic	La Ti'Rade	Amateur
Trégunc	Le Titan	Amateur
Melgven	ImproG	Pro

Ville	Nom	Statut
Région Pays de la Loire		
Loire Atlantique	La pioche	Amateur
Le Mans	Les Candiratons	Amateur
Le Mans	TicTac impro	Amateur
Le Mans	Le MIAM -Mouvement d'improvisation Amateur du Mans	Amateur
Saint-Jean-des-Linières	Les Improsteurs	Amateur
Fontenay-le-Comte	Les Improsteurs 85	Amateur
Chalans	Les Canards improvisation	Amateur
Nantes	Le Cidre	Amateur
Nantes	Los Martos	Amateur
Nantes	Les Lutins givrés, troupe improvisation nantes	Amateur
Nantes	La Troupe du Malin	Amateur
Nantes	Les Transbordeurs	Amateur
Nantes	Lait Chaud	Amateur
Nantes	Les Psyco's	Amateur
Nantes	Sympa'TIC	Amateur
Nantes	PlusIzest	Amateur
Nantes	Mega Gerbille	Amateur
Nantes	La Fabrique à Impros	Pro
Nantes	Sergent Bob	Amateur
Nantes	Les Cakes de l'Espace, troupe d'improvisation	Amateur
Nantes	Les Komikazs	Amateur
Nantes	LES IMPROBATES	Amateur
Nantes	Diabolos Nantes	Amateur
NANTES	la LINA	Pro
Nantes	CITO - Cours d'improvisation théâtrale de l'Ouest	Amateur
Nantes	Troupe d'impro Lézardscéniques	Amateur
NANTES	TITAN - Nantes IMPRO	Amateur
NANTES	Les Berlingots	Amateur
NANTES	La Poule -troupe d'impro	Pro

Ville	Nom	Statut
	professionnelle-	
St Pazanne	La Cocotte Minute	Amateur
Angers	Des Lions dans ton salon	Amateur
Angers	LIMA Ligue d'improvisation Angevine	Amateur
Angers	Orange Platines	
Cordemais	Majic de Cordemais	Amateur
Cholet	Les Z'improbables	Amateur
Pontchâteau	La Troupanou	Amateur
Saumur	Compagnie L'oiseau Moqueur	Amateur
Saumur	Impulsifs A Bretelles	Amateur
La Roche-sur-Yon	Les Zig	Amateur
La Roche-sur-Yon	Compagnie Co-incidences	Pro
Sarthes	Limprost	Pro
Laval	la TILA	Amateur
Mayenne	La p'tite compagnie	Pro
Clisson	ALM Improse	Amateur
Ancenis	L'Assoc Bolo	Amateur
Départements et Régions d'Outre-Mer		
Ste-Clotilde (Réunion)	Ligue d'improvisation Réunionnaise	Amateur
Baie Mahault (Guadeloupe)	La Troupe D'improvisation sur Mesure TIM	Amateur
Guadeloupe	La compagnie des ils aux elles	Pro
Guadeloupe	Gwad Impro	Amateur
Guadeloupe	le Bik (Bouillante)	Amateur
COM		
Tahiti	Tahiti impro	Amateur
Saint-Bathélemy	ligue d'improvisation antillaise	Amateur
Nouméa	Ouh lala : la compagne de théâtre d'impro	Amateur
Nouméa	La Claque	Amateur

Ville	Nom	Statut
Nouméa	Le Petit Café de l'Art	Amateur
Nouméa	Pacifique et Compagnie	Amateur
Corse		
Bastia	Zinzi	Amateur
Bastia	Mikano	Amateur
Ajaccio	Furiosi	Amateur
Porto Vecchio	Les Padutrac	Amateur
Prestu	Eric	Amateur

2. Tableau récapitulatif

	Total	Amateur	Professionnel	Étudiant
Région île -Île-de-France	191	151	40	7
Région Auvergne Alpes	108	81	27	3
Région Provence Alpes Côtés d'Azur	41	33	8	0
Région Bourgogne Franche Comté	24	21	3	0
Région Nouvelle Aquitaine	62	50	12	9
Région Normandie	14	12	2	0
Région Val de Loire	18	16	2	1
Région Occitanie	75	65	10	6
Région Hauts de France	28	26	2	0
Région Grand Est	49	36	13	1
Bretagne	50	39	11	1
Pays de la Loire	45	39	6	0
DROM	5	4	1	0
COM	6	6	0	0
Corse	5	5	0	0
Total	721	584	137	28

ANNEXE 2 : ENTRETIENS SEMI-DIRECTIFS

1. Tableau récapitulatif des personnes interrogées

Nom/Prénom	Statut	Lieu / Date
Julie Bruni Tajan	Improvisatrice et comédienne professionnelle	Bordeaux, le 05/05/2018
Nabla Leviste	Improvisateur et comédien professionnel	Paris, le 28/03/2019
Aurélia Hascoat	Improvisatrice et comédienne professionnelle	Paris, le 04/02/2019
Mathieu Lepage	Improvisateur et comédien professionnel	Paris, le 04/12/2018
Antoine Berthet	Improvisateur expérimenté	Bordeaux, le 20/12/2017
David Cathala	Improvisateur expérimenté	Bordeaux, le 13/01/2018
Alban Valembois	Improvisateur et comédien professionnel	Bordeaux, le 18/12/2017
Aymeric Desjardin	Improvisateur expérimenté en voie de professionnalisation	Bordeaux, le 20/02/2018
Nathan Lazaro	Improvisateur expérimenté	Bordeaux, le 10/10/2018
Gabrielle Bouin	Improvisatrice avec 2 ans d'expérience	Paris, le 01/10/2020
Axel Chevalier	Improvisateur débutant	Bordeaux, le 04/09/2019
Clémence de Muizon	Improvisatrice débutante	Bordeaux, le 03/09/2019
Simon Farges	Improvisateur débutant	Bordeaux, le 03/09/2019
Jeanne	Improvisatrice débutante	Bordeaux, le 04/09/2019
Alice le Bastard	Spectatrice d'improvisation théâtrale	Paris, le 21/07/2021
Olivier Roy	Spectateur d'improvisation théâtrale	Paris le 16/05/2021
Maxime Michelet	Spectateur d'improvisation théâtrale	Paris, le 18/06/2021
Pierre Lemel	Improvisateur professionnel et régisseur de spectacles d'improvisation théâtrale	Paris, le 09/12/2021

2. Entretien - Aurélia Hascoat

- Enquêteur : Théo Gorin
- Enquêtée : Aurelia Hascoat – improvisatrice et comédienne professionnelle
- Transcripteur : Théo Gorin
- Date : 04 février 2019
- Lieu : Issy-les Molineaux
- Durée : 1h38 min

[Début de la transcription]

TG : Pour commencer cet entretien, peux-tu présenter brièvement ton parcours de comédienne et d'improvisatrice ?

AH : Alors moi j'ai 35 ans, j'ai commencé l'impro j'avais 15 ans donc là c'est ma vingtième de pratique. J'ai commencé l'improvisation adolescente dans une maison de quartier à la LIABC, la Ligue d'improvisation d'Asnières Bois-Colombes, parce que la personne qui a été mon formateur pendant de nombreuses années avait ouvert un cours là-bas. Lui-même avait découvert le match d'impro à ses tout débuts quand il est arrivé en France et du coup il a créé une troupe et il a mis en place un atelier Junior et moi je voulais faire du théâtre mais je ne savais pas que c'était de l'impro à la base. Après voilà, j'ai toujours continué l'impro ensuite tout en me formant aussi au théâtre plus classique mais je n'ai jamais trouvé un endroit où je me sentais aussi libre qu'en impro, je pense. Et puis quand j'ai eu vraiment envie de me consacrer au métier d'actrice ... j'ai toujours eu envie mais après ça s'est des histoires personnelles que je n'osais pas et que j'adorais les études donc je continuais d'en faire énormément et je faisais de l'impro à côté et au bout d'un moment quand j'ai eu 25 ans, j'ai pris une année de césure, je suis parti à l'étranger et puis je suis revenue et là je me suis dit que je voulais faire comédienne à temps plein. Alors là j'ai fait une école de théâtre plus classique mais je me suis toujours intéressé, et ça rejoint l'impro d'ailleurs, c'est ce livre de Stanislavski « La formation de l'acteur » qui m'a beaucoup parlé, et donc je me suis intéressé grandement à des méthodes américaines et russes où l'improvisation à une grande part, et où on passe par l'impro pour jouer la réalité plutôt que d'être sur le verbe et le texte comme des écoles plus classiques. Et quand je faisais cette formation, je donnais déjà des cours d'impro, et à vrai dire j'ai donné des ateliers très tôt dès que je devenu majeur il me semble grâce à la personne qui m'avait formé à Bois-Colombes et qui m'a proposé rapidement de le suivre sur les ateliers pour des juniors et dans des écoles. Et au bout d'un moment, il m'a confié des ateliers d'abord pour des enfants, puis des ados, puis des adultes et puis maintenant je m'occupe d'adultes plus avancés mais je fais encore des ados. Et quand j'ai commencé l'école de théâtre en tant que comédienne je donnais des cours et ça a juste fait qu'en plus de portes se sont ouvertes à moi. Et donc maintenant je suis comédienne improvisatrice et comédienne sur du texte mais beaucoup plus sur du théâtre que sur du cinéma ou de la télé. Et puis, je fais aussi beaucoup d'ateliers et de formations en entreprise et auprès d'autres publics comme des chercheurs d'emplois, des jeunes en difficulté ou aussi des personnes ayant la maladie d'Alzheimer où j'utilise l'impro comme un outils. Donc voilà.

TG : D'accord, alors maintenant sur ton rapport plus spécifique à l'improvisation, j'aimerais savoir comment est-ce que toi tu définirais l'improvisation ?

AH : Alors c'est une question difficile, c'est drôle, ça fait des années que tu pratiques et tu es incapable d'y répondre facilement ! Alors pour moi, c'est le fait d'être acteur, auteur et metteur en scène, tout à la fois sans travail au préalable sur le contenu, car le contenant oui, c'est-à-dire le fait de construire l'histoire et tout. Et c'est une pratique de l'instantanéité, de l'éphémère qui rejoint pour moi le jeu de

l'enfant, c'est un jeu de l'enfant autorisé par des règles qui permet de le faire sans risque. Et c'est un espace important dont on a toujours eu besoin à partir du moment où on rompt avec l'âge de l'enfant où on ne joue plus. Et moi je me rappelle qu'on a plus le droit vraiment de jouer passé un certain âge et qu'on doit jouer à des jeux de plus grands, tu as le droit de jouer à la console, au football mais d'un seul coup certaines choses sont un peu moins autorisées. Et en impro et bien c'est okay, on peut le refaire ! Et ça va parce que on est sous couvert du fait qu'il y a un public, un arbitre etc qui donne une impression de sérieux, et on n'est pas en train de jouer avec ses playmobiles et ses barbies dans sa chambre !

TG : Et à ce propos, tu penses que c'est peut-être plus difficile pour des personnes plus âgées qui commencent l'improvisation ?

AH : Alors je crois à dépend vraiment des gens. Par exemple, j'ai eu un élève qui s'est inscrit il y a trois quatre ans et qui a une soixantaine d'années et ça ne lui pose aucun problème mais je crois que c'est quelqu'un qui est déjà dans cette liberté de jouer et de ne pas se juger. Mais effectivement, par contre je crois que, au bout d'un moment, sans faire un jugement sur ça, mais je crois que la société elle te met quand même dans des codes, et le monde des adultes te contraint d'une certaine façon. Il y a certaines personnes qui réussissent à sortir de ça, des artistes, des marginaux etc. et au contraire il y a des gens qui sont complètement prisonniers de ses codes du monde adulte. Et après, entre les deux il y a des choses qui peuvent se faire grâce à l'impro notamment.

TG : Maintenant je souhaiterais revenir de façon plus spécifique sur la façon de faire de l'improvisation. Lors du dernier atelier que j'ai observé, tu insistais beaucoup sur l'importance de contextualiser l'action scénique à travers la notion plate-forme, est ce que tu pourrais m'en parler un peu plus ?

AH : Alors je n'aime pas réduire l'improvisation à la notion de plate-forme car je pense que l'improvisation peut s'épanouir sous d'autres formes plus abstraites, mais par contre je pense que la plate-forme contribue énormément à la possibilité de construire une histoire. Et en fait, ce jeu de construction il n'est pas évident, et souvent par exemple les élèves ils n'en sont pas conscients au début, car le fait d'être sur scène ça met la caméra sur soi-même. Et il y a toujours une forme de critique qui est en nous, dont parle Stanislavski et que les psys pourraient appeler un sur-moi, bref le mec qui juge quoi. Et ce truc qui est en nous, fais qu'au début l'attention elle est sur ça et elle est donc sur déjà le fait d'être en train de jouer. Et le fait de penser à l'histoire et de s'extraire de ça pour penser, pour voire en hauteur le jeu. Au lieu d'être dedans comme ça sur la route, d'un seul coup tu es en vision satellite. Et ça pour moi ça n'arrive pas avant la deuxième année souvent, voire la troisième, voire la quatrième. Et quelque fois ça peut être beaucoup plus long selon ce que les personnes font l'expérience d'être elle-même en jeu, de ce à quoi ça les renvoie, leurs jugements, le fait de prendre d'autres rôles, de se lâcher etcetera etcetera. Donc au tout début on est plutôt dans ça, ohlala moi je suis en train de faire quelque-chose que je ne suis pas habitué à faire, c'est dure, je me regarde, voilà on est un peu dans ce truc-là. Et moi, pour moi, plus j'avance dans les années plus le fait de construire m'intéresse, c'est-à-dire cette notion d'écriture de l'histoire. Et ça m'intéresse d'autant plus qu'avec les années moi je me suis tourné vers des bouquins de scénaristes, des techniques de scénarios parce que pour moi l'impro c'est ça, c'est le fait de raconter des histoires. Et je crois que c'est ce qui m'a plu et je crois que c'est aussi ce qui a fait que ça a été dure d'aller ensuite dans une école de théâtre plus classique, où d'un seul coup tu te retrouves avec le texte des autres. Et là il s'agit plus du même chose il s'agit d'interpréter et de donner qui tu es dans quelque-chose de très contraint parce que tu es dans le texte de l'autre. Et l'impro, c'est justement la liberté complète de pouvoir raconter ce que tu veux. Ce n'est pas tant de jouer, c'est pouvoir raconter ce qu'on veut ! Et pour moi l'improvisateur ce n'est pas juste un acteur et je ne dis pas ça de manière péjorative, c'est juste que d'un seul coup il a trois casquettes. Et là pour moi, c'est là où l'écriture de l'histoire elle rentre en compte c'est que fatalement tu dois répondre à qu'est-ce que je raconte ? À comment je le raconte ? Comment faire sorte que ce je raconte intéresse le public ? Et il y a pleins d'autres

choses, car un moment quand on devient auteur, que ce soit en impro ou pas, on s'intéresse aussi à ce qui se passe dans la vraie vie et ce que font les vraies gens quoi, et comment on utilise ça ensuite sur scène.

TG : Ensuite par rapport au fait de jouer des personnages en improvisation, je souhaitais savoir comment tu décrivais ce processus d'incarnation particulier ?

AH : Alors déjà pour moi, que ce soit en impro ou en interprétation plus classique, il y a forcément de toi. Et en impro sûrement encore plus car c'est toi qui as eu l'idée du personnage. Et que ce soit, en peinture, en musique ou ici en impro, toute œuvre raconte quelque-chose de la nature de la personne qui l'a créé quoi. C'est codé mais c'est ça quoi. Et pour en impro, il y a quelque-chose de personnelle c'est certain. Mais le travail du masque et d'incarnation, c'est aussi une technique. Et c'est vrai qu'en impro, parfois les personnages on peut en grossir le trait. Après, déjà il y a des personnes qui sont des vrais stéréotypes dans la vraie vie. Et ça raconte quelque-chose de notre regard sur certains types de personnes. Et puis moi j'aime bien travailler avec les élèves sur pleins de choses différentes, aller sur grossir le trait pour voir ce que ça fait dans l'histoire et où est ce que ça nous amène ; faire des choses moins grossières entre guillemets plus modérés pour voir ce qui se passe. Souvent en impro, les premières années, on va avoir tendance à grossir le trait, on va avoir tendance à s'amuser avec des personnages comme ça caricaturaux et puis après on va sentir qu'on a envie d'autres choses, enfin moi en tout cas ça a été mon cas. Mais, pour moi, tu racontes toujours quelque chose de toi, quelque chose de l'intime, après la question c'est quelle forme ça prend.

TG : et d'ailleurs ça prend forme aussi dans un certain rapport aux stéréotypes et à la société qui nous entoure, non ?

AH : Oui c'est ça exactement. Il a des gens par exemple qui font en ce moment des ateliers sur les femmes en impro et comment on peut être prisonnier des genres. Moi je le vois avec les nanas, on a souvent tendance à faire des personnages, où dans leur tête, le personnage il va être masculin, est ce que c'est dû justement à des étiquettes sociétales qu'on a. Et je dis ça de nanas qui comme moi sont convaincues que la femme est l'égal de l'homme, qu'on a notre place etc. mais quelque part qu'est ce qui fait que. Et moi tu vois maintenant, j'ai envie d'aller sur des choses plus fines, j'ai envie de m'éloigner des stéréotypes. J'aime bien que les personnages aient une deuxième couche et se dire que sous quelque-chose qui peut avoir une étiquette voyons qu'est-ce qu'on peut raconter d'autre avec. Et ça, je crois que je dois aussi en observant la façon dont fonctionnent les scénaristes et comment ils s'intéressent aux personnages. Tu vois, à mon sens, si la série télé a explosé, c'est-à-dire le fait que ça se suive et qu'on suive des personnages, c'est parce que les gens ils aiment suivre un personnage et s'intéresse à l'aspect humain. Et c'est pour ça que moi maintenant je m'intéresse à proposer des personnages dans de la finesse, parce que en montrant un second aspect du personnage qu'on n'attendait pas. Et si on ne veut pas indéfiniment refaire les mêmes histoires, les mêmes personnages, les mêmes spectacles, il faut aller chercher ce qui a en-dessous de la peinture des personnages. Et aussi je peux m'amuser à prendre un stéréotype mais je vais m'amuser à le raconter autrement. Je me laisse aussi inspirer par ce que je regarde. Par exemple en ce moment je regarde en ce moment je regarde « L'assassinat de Vernie Versace » et qui ne parle en fait pas tant que cet assassinat mais aussi du type qui l'a tué, qui est un tueur en série mais qui a une histoire assez particulière. Et en fait, la série elle est construite où on part de l'assassinat de Vernie Versace et on remonte en arrière. Donc on voit vraiment peu à peu ce personnage qui a tué Versace, qui est un monstre et qui a cette étiquette car il l'a tué, et bien peu à peu, plus on remonte et plus on voit la complexité de ce personnage et comment lui il en est arrivé là, et qu'est-ce que c'est que son histoire. Et moi ça je trouve ça intéressant. Et c'est un peu ça qu'il faut aller faire au bout d'un moment en impro, c'est aller chercher ce qu'il y a derrière certaines choses et puis craqueler la peinture pour montrer autre chose.

TG : Et est-ce que c'est déjà arriver pour toi de sentir que tu tombais dans certaines routines de

personnages et de jeu ?

AH : Alors moi je n'ai jamais ressenti ça vraiment et justement des fois je suis là ouais mais attend un jour ça va arriver tu sais (rires) ! C'est le truc où des fois tu te dis c'est inévitable mais en fait non. Et je vois très bien de quoi tu parles mais je pense l'avoir évité. Ce que je peux avoir comme routine c'est de me dire « roh ils vont encore refaire la même chose » car quand on travaille avec des groupes différents et quand tu as pas mal d'années d'impro tu vois des fois où les autres vont aller car tu sais et que toi-même tu y es déjà allé, et du coup t'as envie de dire « oh non pas encore une énième impro sur ça ». Mais pour moi, il tient à l'improvisateur d'aller chercher des nouvelles choses quoi parce que ça ne lui tombera pas dessus comme ça. Et moi le fait que je sois comédienne à côté je pense que ça me nourrit énormément et en fait chaque chose que je fais artistiquement en fait me nourrit en impro. Par exemple, je me suis mis à écrire il y a trois ans du théâtre parce que j'ai toujours aimé écrire et qu'avant j'avais une amie qui écrivait pour moi et puis je me suis dit « attends il y a des choses que j'ai envie de dire qui sont personnelles donc je vais les écrire moi ». Et de cette démarche je me suis intéressé à des outils d'écriture et j'y vois un lien avec l'improvisation. Avant ça quand tu travailles sur un texte, tu fais souvent un travail sur le personnage et donc ça aussi ça nourrit. Je ne sais pas exemple qu'il y a un ou deux ans j'ai commencé à me dire « ah tiens mais pourquoi on n'utilise pas plus d'écritures séquencées » juste parce que moi je m'intéressais à personnellement. Tout ça fait que ça me garde éveillé, active. Et après les élèves ils te nourrissent aussi parce que des fois tu as des groupes avec qui tu as envie d'essayer de nouvelles choses donc toi aussi dans ta pratique tu testes et tu essayes. A chaque fois j'essaye de mettre de la nouveauté et je pense qu'il faut continuer à se former. Il faut se former et pas qu'avec de l'impro, du masque, des claquettes, du chant tout en fait.

TG : *Après avoir discuté de la notion de personnage et d'incarnation, je souhaiterais maintenant aborder la notion d'enjeu. Qu'est-ce que l'enjeu pour moi c'est une notion centrale ?*

AH : En fait, moi je dis toujours qu'il y a une nécessité à faire monter les enjeux. En fait, pour moi s'il n'y a pas d'enjeux, il y a moins de nécessités vitales à réaliser quelque-chose. Pour moi un enjeu c'est par exemple je dois aller à la pharmacie à 21h, mais si je dois aller à la pharmacie parce que j'ai un peu mal à la tête c'est une chose, si je dois aller à la pharmacie qui ferme à 21h et qu'ensuite elle est fermée pendant une semaine et qu'il faut absolument que je prenne mon médicament car à minuit je vais mourir, et bien d'une seul coup les enjeux sont aux maximums quoi. Pour ça, d'un seul coup, les enjeux font que, d'une part le public on le tient, et d'autres parts, et qui à mon sens encore plus important que le public, c'est que le comédien s'investit dans l'histoire. Sinon avant ça, et bien on peut avoir du mal à défendre quelque-chose. Et l'enjeu n'a nécessairement besoin d'être grave, mais il faut qu'il y ait un moteur, l'enjeu c'est un moteur. On peut ne même pas les donner ces enjeux par exemple, le moteur d'un personnage c'est la honte, tu n'es pas obligé de le dire, et par exemple si ce personnage rentre le soir et va dire à sa femme qu'il a quitté son travail et bien ça va le toucher très fortement. Et les enjeux sont importants pour mettre une tension dramatique, et s'il n'y a pas de tensions, il n'y a pas de scènes au théâtre tout court même en écriture. Il peut y avoir de l'informatif mais une impro entière qui est informative ce n'est plus une histoire et il ne faut pas oublier qu'une impro qu'elle dure une minute, deux minutes ou trois minutes ou vingt minutes c'est censé raconter quelque-chose. Après il y a le cas des impros qui sont instantanées c'est-à-dire qui sont des tous petits bouts de vie ou qui sont juste une image. Mia selon moi, à partir où l'on va sur une certaine durée, il faut qu'il y ait une tension, quelque-chose qui se joue. Et ça on l'apprend aussi en écriture théâtrale d'ailleurs. Et si tu ne crées pas cette tension, on fait ce qu'on appelle entre formateurs la dînette, c'est-à-dire tu es là tu papotes mais de quoi on parle tu vois ? Et c'est une situation qui est commune à tous les jours sauf que le principe du conte c'est « il était une fois et tous les jours et tous les jours mais un jour », donc à un moment le « mais un jour » il faut qu'il arrive quoi. Il faut qu'il y ait un enjeu, il faut que le personnage cette fois-là ou ce jour-là, il faut qu'il se passe quelque-chose.

TG : *Et à l'inverse il peut arriver qu'il y ait un trop d'enjeux dans une improvisation ?*

AH : et bien souvent quand il y a trop d'enjeux ... en fait s'ils convergent dans le même sens ce n'est pas gênant pour moi et ça peut être une méga situation à enjeu comme il y en a dans certaines pièces. Par exemple dans Hamlet, un moment il y a énormément d'enjeux pour le personnage principal, pour le roi, pour Ophélie etcetera. Mais pour moi des fois il y a trop d'enjeux dans le sens où les improvisateurs se disent « ah il faut qu'on ramène quelque-chose » et tout le monde ramène quelque-chose et là d'un seul coup on n'arrive plus à rien traiter. Alors je ne sais pas si c'est trop d'enjeux ou trop de propositions d'écriture. Et moi je pense que ça doit rester simple, et souvent les élèves ils confondent. Par exemple ils vont « ouais il faut que j'aie une idée » alors que pour moi il faut juste écouter ce qui est en train de se passer. Et surtout il pense que c'est une idée un peu à la marvel ils se disent « ouais il faut que j'aie des idées que personne n'a jamais eu » et moi je dis toujours Tennessee Williams c'est des couples c'est des hommes des femmes qui ont perdu certains espoirs, Tchekhov c'est beaucoup d'histoires de relations amoureuses et Shakespeare c'est la mort la vengeance l'amour ; donc en fait c'est plutôt assez simple. Et pour autant, en fait pour moi c'est qu'est-ce qu'on en fait, et c'est là où les enjeux viennent jouer un rôle, ce n'est pas que l'enjeu doit être extraordinaire c'est qu'il doit appuyer au bon endroit pour qu'une situation devienne dramatiquement intéressante, c'est-à-dire dans le sens de l'histoire quoi, mais ça n'a pas besoin d'être sorcier. Pour moi si c'est un couple qui se dispute parce que l'un des deux a trompé l'autre c'est suffisant. Les gens ils viennent voir de l'improvisation pas pour voir des histoires complètement dingues, mais ils viennent voir de l'impro pour voir l'histoire se construire sous leurs yeux.

TG : Ensuite en scène, je souhaitais savoir comment tu gères le rapport au public ? Plusieurs improvisateurs et improvisatrices m'ont évoqué notamment souvent un rapport souvent ambigu, voire qu'ils pouvaient parfois se sentir prisonnier du public, est ce qu'un sentiment que tu partages ?

AH : Alors oui ça me parle, mais ça me parle surtout parce que quand tu enseignes tu vois les élèves qui sont un prisonnier de ça. Moi personnellement, je m'en suis vite détaché, d'abord parce que je ne faisais pas forcément rire et que j'aimais jouer quand même dès le début. Et pour moi le fait que j'aimais jouer c'était plus important que tout. J'aimais raconter des histoires et j'ai un formateur qui m'a amené dans ce sens-là et pas dans l'effet rire, donc je ne me suis jamais senti moi-même esclave de ça. Mais par contre j'ai joué dans des salles où j'ai ressenti ça effectivement et c'est ce qui m'amène à me dire que c'est une question d'éducation du public. En fait le public s'il va voir de l'impro et qu'on lui sert toujours une forme d'impro il ne pourra jamais voir autre chose. Donc comment on éduque son public ça s'est important et comment on enseigne aussi aux élèves à ne pas être esclave de ça. Et en fait, la question elle est vraiment de se demander de pourquoi limiter l'impro qu'au rire et qu'au comique alors qu'il y a pleins de formes à explorer.

TG : Après cette première partie sur le travail scénique, j'aimerais maintenant aborder plutôt ta facette de formatrice d'improvisation. Dans un premier temps, je voulais savoir comment cette dimension de pédagogue était apparu dans ton parcours ?

AH : Alors comme je le disais au début de l'entretien, le fait de donner des ateliers est apparu assez tôt mais c'était d'abord avec des publics plus jeunes. J'ai eu la chance d'avoir un formateur qui m'a emmené très tôt avec lui dans ses différentes interventions pour me montrer comment lui il transmettait. Et ensuite il m'a confié des groupes d'enfants ensuite des groupes d'adolescents et ensuite des groupes d'adultes. Mais c'était quand même assez tôt environ quatre/cinq ans après avoir commencé.

TG : et pour te forger en tant que formatrice quels ont été tes influences ? Tu es allé piocher dans tes différents formateurs et formatrices que t'as eus ? Dans des manuels ?

AH : Alors ouais exactement. Effectivement dans des formateurs que j'ai eus parce que euh Lionel m'a beaucoup embarqué avec lui donc j'ai pu avoir une approche de sa transmission. Mais ensuite pour

avoir d'autres outils effectivement d'autres formateurs et aussi des stages et des choses comme ça qui m'ont alimenté. Et puis ouais des bouquins et d'ailleurs pas que des bouquins d'impro mais aussi des bouquins de théâtre plus génériques.

TG : et ensuite dans le travail d'atelier en tant que tel, comment tu procèdes pour préparer tes séances ?

AH : A moins qu'on me demande vraiment juste d'occuper les gens pendant deux heures, sinon ouais moi je construis toujours mon cours sur alors une thématique, moi j'appelle ça, et elle va venir englober, et ça quoi qu'il arrive même quand je fais des choses même quand je fais un atelier plus ponctuel pour remplacer une personne une fois en fait je fais même une thématique donc je ne sais pas pourquoi je t'ai dit ça avant parce que en fait ce n'est pas vrai. C'est juste que soit cette thématique elle s'inclut dans un programme, soit elle ne s'inclut pas forcément dans un programme. Mais moi si je travaille sur un atelier que j'ai pendant plusieurs séances je vais essayer de faire un programme qui couvre la totalité des séances. Par exemple si j'ai un atelier à l'année je vais me dire « quel niveau est mon groupe ? » et « comment je découpe mon année ? » tu vois ? Et pour moi l'année elle va se découper euh ben en fonction de plusieurs thématiques ou sous-thématiques. Et mon atelier souvent il est découpé avec une chauffe autour du thème en général enfin j'aime bien, et des exercices thématiques qui vont en profondeur sur ça. Dans ce cas, je demande à mes élèves de débrancher le cerveau du reste, et si je te fais travailler sur les lieux, je ne te prendrais pas la tête sur les personnages, je ne te prendrais pas la tête si l'histoire elle n'avance pas, par contre je veux des atmosphères, des univers, des décors, des choses comme ça voilà. Et je finis en général soit avec une mise en pratique de la thématique dans des impros guidés par moi, c'est-à-dire des impros un petit peu plus avec une petite contrainte que je vais donner en plus, soit je les laisse en impro libre et je leur dis « ben voilà maintenant on a fait ça de manière très poussée, on a fait que ça pendant l'atelier maintenant c'est à vous le réinjecter dans des impros » quoi. Voilà comment je fonctionne et après bien sûr je t'ai parlé de ça pour une année, mais quand je suis intervenue pour les mauvaises graines ils avaient une vie avec des thématiques plus précises. C'est-à-dire je leur ai demandé « est ce qu'il y a des choses sur lesquels vous voulez travaillé en particulier ? » et à partir du moment où ils vont me dire ben voilà nous on veut travailler sur ça ou ça, ben voilà moi je fais deux ateliers sur telle thématique, deux ateliers sur une autre si admettons j'ai quatre séances avec eux ou alors j'ai qu'une seule thématique et la totalité de mon cycle est sur ça mais quoi qu'il arrive je redécoupe toujours mes ateliers de la même manière : une chauffe pour permettre de rentrer dedans, de lâcher-prise, de laisser tout à la porte de chez soi et puis petit à petit de commencer à se brancher sur, on commence à brancher notre cerveau sur la thématique ; les exercices pour aller en profondeur vraiment pour aller sur des choses moins fugaces ça reste pas anecdotique et que ça trouve sa place dans l'impro et voilà avec des mises en application différente et puis ensuite de la pratique un peu plus libre je dirais en général. Mais j'essaye toujours de leur dire et ben voilà on a appris ça, essayons de ne pas en perdre le bénéfice en impro libres.

Après il peut m'arriver d'avoir un programme qui bouge, c'est quelque chose que je m'autorise plus à faire aujourd'hui, mais pour moi s'il bouge c'est parce que pendant l'atelier je saisis un truc et je me dis « ah on pourrait aller là » et je vois qu'il y a du sens de le faire là-maintenant. Et des fois ça m'arrive aussi, surtout quand je fais des stages, si tu veux faire 8 exercices poussés c'est cool et bien moi je vais en écrire douze, et je me dis au fur et à mesure on verra et j'aime bien avoir sous la main des choses comment ça parce que je me dis aussi pour moi qu'un atelier c'est important d'être à l'écoute de ce qui est en train de se passer au moment où s'est en train de se passer en termes de contenu et en termes de public. C'est-à-dire que les gens, ils ont une gestion de leur énergie, en tout cas en stage c'est très flagrant, en stage les gens au bout d'un moment ils ont besoin de s'asseoir, donc peut être que je vais changer mon programme, j'avais prévu un exercice où tout le monde joue et là je me dis je vais plutôt faire un exercice où il y a des solos pour qu'il y ait des gens qui puissent se poser et être que spectateurs. Donc voilà j'aime bien faire ça des fois, c'est-à-dire avoir autour d'une même thématique quand j'ai des séances longues peut être un ou deux exos peut être un peu plus sous le coude et me laisser la liberté, et même des fois ça m'est arrivé de créer un exercice sur le coup enfin de me dire « ah ben ça on pourrait

ça avec » et coup de l'essayer aussi quoi. Et ça m'arrive plus avec les années maintenant qu'avant.

TG : Et ça tu dirais que c'est dû à l'expérience accumulée ?

AH : Oui et puis surtout s'autoriser. Il n'y a rien de grave à ne pas suivre son programme, au contraire ça offre plus de possibilités. Et au contraire il y plus de sens si tu es improvisateur et que tu passes ton temps à dire aux gens de s'adapter, et toi si tu ne t'adaptes pas, ben tu es en résistance et tu passes potentiellement à côté de choses et ce n'est pas parce que ça ne se passe pas comment tu avais prévu qu'il n'y a quelque chose de génial qui va se passer. Donc c'est ça, d'être plus relax avec le temps à force de le faire et savoir que tu rebondiras toujours, c'est vraiment de te faire confiance comme formateur, se dire mais ça va en fait j'ai tout ce qui faut, et en fait je ne sais pas mais en allant enseigner il n'y a rien qui va jouer dans ce sens-là, tout ce que tu dois savoir, tu le sais déjà en fait et c'est un truc que tu as acquis avec du temps en fait. C'est comme quand tu vas improviser, tu peux réviser ton texte, donc quelque part j'ai envie de dire, il y a un stress qui devrait plus du tout exister parce que, pour moi, le stress c'est de vouloir attendre un résultat sauf que là maintenant tout ce que tu as pu faire pour te préparer c'est déjà fait donc voilà quand t'es formateur c'est un peu la même chose. Après ça ne veut pas dire qu'il faut arriver avec rien non plus, je pense que c'est important d'avoir conçu des choses mais il y a une confiance en soi à s'accorder, à se dire, il n'y a pas de soucis je sais le faire, je sais être à l'écoute de ce qui se passe, je peux rebondir et sortir du cadre sans que je perde mes moyens.

TG : Le rôle de chef d'atelier ou de formateur, au sein du travail d'atelier, comment est-ce que tu le décris ? Qu'est ce qui compose le rôle du chef d'atelier ? L'accompagnement, la critique, l'évaluation ?

AH : Alors j'écoute un peu mon instinct j'aime bien le mot accompagnement, les deux derniers m'ont un peu fait « euh ». La critique et l'évaluation ne me plaisent pas trop, non je ne me situe pas, et pour le coup, là l'âge, la maturité, et surtout l'expérience au plateau soi-même fait que les choses changent et ce qui fait que c'est compliqué quand il y a des jeunes formateurs parce qu'ils sont parfois un peu plus dans l'évaluation et la critique que dans l'accompagnement. Pour moi maintenant c'est vraiment, euh je ne suis pas devant je te prends la main et je te dis voilà c'est juste à côté de toi derrière toi et je ne te prendrais la main que si vraiment tu as besoin, sinon je te laisse trouver par toi-même et je fais juste en sorte de trouver un terrain favorable pour que t'arrive à choper le meilleur de toi. Pour moi, c'est plus ça, c'est plus d'accompagner les gens à trouver le bon chemin mais je n'aime pas l'idée de leur dire c'est ça le bon chemin ». Et après eux, le truc c'est que chacun met dans le formateur quelque chose. Je trouve que c'est rigolo en atelier les gens qui regardent tout le temps le formateur pour avoir une validation. Et moi je leur dis au bout d'un moment, au début je laisse faire parce que je sais qu'il y a ce besoin là un peu, et avec le temps quand je sens que la personne va avoir gagné une forme d'assurance, au contraire ça va commencer à la polluer parce qu'elle va commencer à interpréter toutes les choses qui se jouent sur mon visage à ce moment-là. Ben je lui dit « ben là maintenant tu me donnes un trop grand pouvoir parce que tu me donnes le pouvoir de juger ce que tu as fait », hors tu peux pas créer si tu attends tout le temps le jugement et le retour de l'autre, et je dis ben voilà moi je suis peut être bienveillante mais si tu tombes sur quelqu'un dont t'attends le jugement que tu tombes sûr, je prends souvent l'exemple d'un metteur en scène horrible à qui on aurait donné les pleins pouvoirs et qui dès qu'on qu'il donne son avis et ben tu t'écroules parce que c'est nul et ben c'est dangereux de donner ce pouvoir à quelqu'un et il te dit si tu as bon ou pas. Moi je crois que c'est une relation de confiance, et je crois que c'est important qu'au bout d'un moment le formateur il accompagne jusqu'à ce qu'il disparaisse. Et voilà les personnes qui ont justement ce besoin du regard de l'autre, et bien qu'il commence à avoir leur propre regard critique sur elle-même qui vient se substituer au professeur. Ce n'est pas qu'elles ont plus besoin de professeur c'est qu'elle le regarde plus pareille. Moi quand je travaille avec des gens qui ont moins d'année que moi et qui me donnent un cours, je ne me dis pas j'ai raison ils ont tort ils raison j'ai tort, je ne fais pas ce calcule-là, je me dis ils ont des choses à s'apporter, et là c'est moi je me mets dans la posture où c'est quelqu'un qui m'apporte quelque chose, donc je me mets en élève. Je crois qu'au bout d'un moment c'est ça qu'il faudrait créer comme posture. Mais c'est

plus dur chez les gens qui débutent parce que leur prof a une place très importante pour eux.

TG : A propos de ce dont tu parles, on évoque souvent en Impro la notion de bienveillance, est ce que c'est une notion qui ta parle ? Et si oui comment elle se retranscrit dans le cadre de tes ateliers ?

AH : Alors oui elle se retranscrit, quand je fais des formations et des ateliers, je donne un cadre au début et je donne trois quatre règles immuables au déroulement de l'atelier dedans il y a : la bienveillance, le ici maintenant et, des fois je transforme chez des ados je prends des noms de supers héros, chez les adultes j'utilise ces termes là mais bon c'est plus ou moins rigide selon les gens à qui j'ai affaire ; et enfin le troisième c'est la confidentialité, ce que j'appelle « what happens in vegas stay in vegas ». Donc la bienveillance j'en parle et je parle de deux bienveillances, c'est envers soi-même et envers les autres. Envers les autres ça paraît toujours un peu évident mais les gens, je dis envers soi-même, parce qu'ils peuvent durs avec eux, ils n'y arrivent pas et ils se disent « non mais là je fais de la merde » et puis en fait ça je ne veux pas, je ne veux pas qu'ils se jugent comme ça, et qu'ils se censurent eux-mêmes. Et ensuite, pour moi, pourquoi je la formalise c'est qu'au moment où elle est dite c'est tout simplement hyper tactique, c'est que tu ne peux pas dire à quelqu'un « attention là tu enfrens le cadre » ou les règles si t'as pas dit les règles. Si une personne elle commence à en vanné une autre parce qu'elle a fait un truc naze, si t'as pas dit que c'était pas autorisé ben tu peux pas trop dire « ben ça c'est non » alors que si t'as donné le cadre ben tu peux dire « là tu t'es engagé, on s'est engagé tous ensemble, moi je demande aux gens de s'engager tous ensemble pour dire que c'était un comportement à bannir bon ben toi t'as eu ce comportement-là ben voilà je te demande de, tout le monde te demande de rentrer dans le cadre et de pas trahir ta parole. Après pour moi c'est une forme d'équilibre qui repose sur plusieurs points ça repose sur le fait que tout le monde soit logé à la même enseigne, je n'aime pas trop que quelqu'un se mette en rentrer à simplement observer, je veux que tout le monde doive jouer le jeu et donc tout le monde aura envie d'être bienveillant donc tout le monde sera bienveillant. Pour moi il y a un truc un peu comme ça qui s'installe. Et je crois que c'est aussi à l'animateur du groupe, formateur, metteur en scène quel que soit le terme, de l'instaurer dans sa manière d'aborder les choses et de dire les choses. Et j'ajouterai un truc, c'est que je pense que c'est important que chacun reste à sa place, et que si une personne est en charge de l'atelier les débriefes lui reviennent à lui et qu'il choisisse lui si elle veut donner la parole aux autres. En fait pour moi il y a un manque de bienveillance quand tout le monde se met à débriefer le travail de tout le monde et à pas forcément avoir, pas méchamment hein parfois il peut y avoir une très grande bienveillance et ces gens peuvent s'apprécier, c'est juste que maladroitement pour aider ils vont dire « ah mais là tu aurais dû faire ça ». Et pour moi, un formateur, un pédagogue, il doit savoir dire les choses pour qu'elles soient entendues. Et les gens qui ne sont pas en train de donner à l'atelier on soit, ils ne savent pas forcément le faire parce que pour moi c'est ce qui requiert de l'expérience, de la qualité, c'est la différence entre une professeur aguerris et un professeur débutant ; et de deux même s'ils savent le faire, par exemple je vais prendre un cours en tant qu'élève, j'estime que ce n'est pas mon rôle dans l'atelier parce que je suis plus élève. Et pour moi c'est très important ça que chacun soit à sa juste place, et la bienveillance c'est un truc qui peut vite être une règle un peu abîmée si on ne fait pas attention à ça. Je fais très attention à ça, et je peux dire « euh attendez laissez-moi ce rôle-là je vais m'en occuper ». Même sur des jeux tout cons comme le passage de balles tu vois, « et mais ouais en fait bidule il l'a passé à machin du coup il ne l'a pas réceptionné » alors là tu as tous les projecteurs braqués sur machin qui du coup ne sait plus où se foutre, qui du coup la fois d'après n'aura plus jamais envie d'attraper une balle, c'est une situation horrible surtout si elle a un ego un peu fragile. Donc moi dans c'est cas-là, je recadre tout de suite en disant « ben chacun s'occupe de son petit truc à lui, chacun réceptionne la balle et moi je vais m'occuper du reste », et pareille sur les retours d'impros. Même si des fois j'aime bien avoir leur retour, alors des fois je demande en tant que spectateur comment vous avez senti, comment vous spectateur vous avez reçu ça, parce que c'est aussi important que le groupe donne son avis. Et puis des fois aussi tu les débriefes et comme toi tu dis quelque chose ils ne l'entendent pas de toi et ils vont peut-être plus l'entendre des autres pour les choses positives par exemple. Des fois j'utilise le groupe, parce qu'il vient prouver qu'il y a un aval collectif. Parce que c'est aussi la bienveillance dans l'autre sens, c'est apporter du bon aux gens pas que

veillez à ce qu'il n'y ait pas malveillance, c'est comment apporter du bon et si le groupe peut être une ressource pour apporter du bon c'est chouette aussi, il faut l'utiliser.

TG : En improvisation, on tombe rapidement sur ce paradoxe de la nécessité à « apprendre à improviser », je souhaitais avoir ton avis sur ce paradoxe ?

AH : Pour moi il y a deux choses. En fait, il y a d'une part je trouve c'est comme une gymnastique, je prends souvent deux choses le jazz ou le sport, parce que quand à un moment tu connais les accords et que tu arrives à les harmoniser ensemble tu peux improviser de la musique. Donc pour moi, c'est un peu ça qui va se passer c'est-à-dire qu'il y a des choses, des outils à connaître comme une gymnastique à faire régulièrement. Pareil pour les gens qui font de la danse qui font des chorégraphies, pareille ils connaissent un bout, ils connaissent deux trois pas en salsa, ils connaissent ce que c'est que telle figure, et ensuite ensemble ils vont les associer. Mais ils ont appris à les maîtriser tous un petit peu pour pouvoir créer une partition ou une chorégraphie. Pour moi l'impro c'est ça, et dans ce ça en impro pour moi il y a trois choses, c'est que tu es acteur, auteur, metteur en scène donc tu es censé apprendre trois choses différentes. Pour moi c'est important de garder ça à l'esprit parce que sinon on pense tout de suite au côté « jouer » et pour moi improviser ce n'est pas jouer, pour moi improviser c'est jouer, écrire, et se mettre en scène. Et du coup, il faut arriver, il faut beaucoup pratiquer pour arriver à faire les trois en même temps. Et d'ailleurs, il y a une partie qui n'arrête jamais de se travailler. Pour moi la partie écrire, elle est ... et la mise en scène un petit peu aussi, mais pour moi la partie écrire elle n'est pas finie. Moi je continue énormément d'apprendre dessus, parce que finalement au début on fait de l'impro, on apprend beaucoup jouer, parce qu'il faut apprendre à se lâcher, parce que ça part du corps et que ça nous amène à nous libérer etc, bon se mettre en scène un petit peu, mais ça reste des choses assez basiques, faut se mettre de face, il faut parler fort, et puis au bout d'un moment c'est intéressant de se poser des questions plus fortes, où est ce que je vais me mettre dans l'espace, qu'est ce qui définit cet espace, est ce que c'est une patinoire, est ce que c'est une scène, est ce qu'il y a un décor spécifique etcetera. Et puis écrire c'est encore un autre outil. Donc voilà pour moi c'est d'une part apprendre plutôt maîtriser des outils et des rôles, les fameux trois rôles dont je te parlais, et un deuxième truc pour moi, c'est con, mais c'est apprendre la confiance, la confiance à faire cette pratique-là. En général on devient un bon improvisateur quand on a acquis ces outils et qu'on a acquis de la confiance. Parce que ces outils ils sont donnés assez tôt en fait. Moi je trouve qu'en trois quatre ans d'impro pour moi t'as vu les outils, t'as pas vu tous les tricks tu vois, t'as pas vu toutes les choses qu'on peut faire, et dieux merci on en découvre encore. Moi je regardais une série la fois dernière, et je me suis dit « ah mais ça il faut le voler, il faut le refaire en impro », c'était un truc de mise en scène et je me disais « mais on peut trop utiliser ça ». Donc on n'a pas en général tout vu mais on connaît les principes de bases quoi. Et ce qui fait qu'on va devenir bon, et qu'on va continuer à « apprendre à improviser », c'est le fait de faire, de la refaire et de le refaire, de la refaire et de le refaire et voilà et plus on le fait plus, pour moi, pas on arrive à le faire mais on accepte qu'on arrivera peut-être à pas le faire, enfin tu vois ce que je vais dire. Normalement, plus on le fait plus on arrive à le faire c'est évident, parce que c'est un truc de pratique donc c'est en pratiquant, mais il y a un côté aussi où on ne peut pas être un bon improvisateur si on est en recherche d'un résultat parce qu'un bon improvisateur il est en, enfin il est comme un comédien en répétition, il est en répétition quoi, même pendant son spectacle il est en répétition en théorie, il va essayer des nouvelles choses. Pour moi, justement c'est espace où on est en création. Et donc voilà, pour moi, ce deuxième truc, c'est ça apprendre à improviser c'est le faire le faire et être suffisamment à l'aise et se faire confiance. Et quand tu as acquis les deux, tu arrives à avoir ce truc où les gens se lâchent où effectivement ils t'en mettent plein la vue sur scène. Et quand tu as des élèves qui viennent et qui te disent « Ah mais ça quand vous avez fait ça, mais comment vous arrivez machin », et t'as envie de lui dire que toi t'as rien euh que tu lui as donné les mêmes choses mais que maintenant toi tu t'autorises tout un tas de choses que lui ne s'autorise pas encore.

TG : Dans ce prolongement, le processus d'exercice au sein des ateliers en quoi il se différencie du travail de scène ?

AH : A mon avis, il y a une prise de risque qui est beaucoup plus importante. Quand tu es jeune élève c'est que tu peux prendre plus de risques en atelier, parce que tu as l'impression qu'il y a moins de choses qui sont en jeu vu que personne ne te regarde. Et surtout il y a un deuxième truc, c'est qu'il y a un facteur stress qui n'existe pas, que tu sois comédien aguerrri ou pas, quand on t'enlève le stress ça change énormément de choses. Et effectivement on peut aussi décortiquer, aller en profondeur et puis surtout on peut en parler pendant, on peut chercher pendant, on peut aller plus en profondeur, et surtout on revient dessus. Alors que pour moi le spectacle, il est joué il est joué, alors après moi je reviens dessus je fais des débriefes avec mes élèves mais pour moi, t'en en création pendant le spectacle dans un cadre que tu connais et en atelier, pour moi, enfin c'est ça la différence le spectacle tu vas créer des histoires et tout, mais il y a des choses dans ce rôle que tu connais. Le match c'est un super exemple de ça, même dans les longs forms aussi il y a beaucoup de structures en fait. Tu es dans un cadre où tu peux prendre des risques parce que tu es dans ce cadre-là. Et l'atelier, pour moi, on n'est pas dans cette notion d'avoir le cadre dans lequel on est. On explore des choses devant un public, on est plutôt dans le cadre de on explore des choses, on teste des choses. Et si jamais on a bien compris la mécanique de ces choses-là on pourra les refaire différemment. Après pour moi, il y a bien sûr une part de création dans le spectacle, ça ne doit pas être juste refaire ce qu'on a fait en atelier.

TG : *La différence entre la performance publique et l'atelier est donc relativement floue non ?*

AH : En réalité, est ce que la différence ce n'est pas le public lui-même ? C'est un public qui n'est pas un public complice de ce qu'on fait, de la création qu'on fait, c'est à dire qu'il ne vient pas en connaissant les rouages du truc quoi, bon même s'il y a un public très aguerrri qui peut venir voir des spectacles. Mais je veux dire, en atelier, tout le monde est à la même enseigne, il n'y a personne qui va regarder quelqu'un sans faire à son tour un moment quelque chose. Tout le monde doit prendre part en tant qu'acteur. Tandis que là dans le spectacle, elle est là la différence, c'est-à-dire qu'un spectateur ne sera jamais acteur quoi, il est à cette place et il y reste. Il est pour moi, ce n'est pas forcément un juge plus dur, il peut être au contraire plus compatissant. Sauf les gens qui en ont fait pas mal qui ce sont des personnes plus difficiles, même dans ton propre atelier. Et c'est peut-être là la grosse différence.

TG : *A une échelle plus petite, lorsque tu vas donner des consignes pour un exercice, est ce que tu décris simplement le cadre de l'exercice ou est-ce que tu vas donner aussi les compétences que tu vas travailler au travers de cet exercice ?*

AH : Moi j'essaie généralement de faire un chapeau général sur le cours, euh on va bosser sur ces compétences là, sur cette thématique là parce que j'aime bien ça donne une direction au gens. Après, avant de faire l'exercice, je n'aime pas forcément dire tout ce que ça va travailler, ça peut m'arriver. Par exemple si on fait un exercice sur les personnages, je vais leur dire « cherchez pas un résultat on va essayer de chercher, ça va être laborieux, on n'aura peut-être pas tout de suite ce qu'on veut etcetera etcetera ». Je vais le faire des fois si on a des exos comme ça, après je trouve que euh j'essaie de faire attention à pas trop en dire, parce que je pense qu'il faut faire pour comprendre. Quand tu es formateur, tu comprends à quoi l'exercice sert, tu comprends ce qui faut faire et ce qui ne faut pas faire, et trop en dire fait que D'abord tu ne connais pas le groupe que tu as, et en fait tu peux faire le même exercice vingt fois de suite avec des groupes différents tu n'auras pas les mêmes réponses. Donc c'est surtout à quoi je fais attention, de pas dire trop de choses qui font que j'orienterais les gens dans une direction alors que peut-être ils n'ont pas besoin de cette direction-là. Donc je vais en discuter surtout après l'exercice, et leur demander ce qu'eux ils ont senti plus que juste de le cérébraliser. Après si c'est une formation d'entreprise, je vais dire « ça sert à travailler ça et ça et ça ». Mais je pars toujours du retour des gens parce que pour moi on retient plus des choses qu'on a expérimenté soi-même que quelqu'un qui nous a juste donné du contenu quoi. Et pareille si les gens font leur propre débriefe, ils l'ancrent mieux que si tu leur dis « bah voilà ça a servi à ça à ça à ça et voilà ».

TG : En parlant de retour, en atelier on se rend compte que c'est une phase primordiale, je souhaitais savoir comment toi, en tant que cheffe d'atelier, tu gères cette question du retour ?

AH : En fait, il y a beaucoup de ce que je viens de te dire, ce que les gens on ressentit, parce que pour moi, c'est important de partir de ça. Et déjà aussi parce qu'on ne sait pas forcément l'écart entre ce qu'il s'est passé sur le plateau et ce que les gens on ressentit sur le plateau, et aussi parce que le process de ce que la personne a vécu à l'intérieur s'est plus important, parce que je crois beaucoup au bout d'un moment conscient de ce qui a fonctionné pour soi ou pas et sur quel truc appuyer pour que ça marche. L'improvisateur il n'a pas de metteur en scène, donc à partir de ce moment-là, à un moment il faut qu'il soit capable de lui-même d'être en mesure de tirer sur la bonne corde pour faire sortir le bon truc. Et tu vois, quand tu as un improvisateur qui te dit « ah ben moi ça passe par le corps » et un autre qui te dit « ah bah moi pas du tout je vois des images machin », ben pour moi il n'y a pas de vérité et il faut que les gens se connaissent bien, et c'est important pour moi quand on fait une pratique artistique. Donc ouais je commence par ça ouais, en demandant aux gens comment ils se sont sentis, comment c'était pour eux, et ça me permet aussi de voir ce qu'ils ont saisis dans ce qu'ils ont fait. Et il y a des gens qui voient tout de suite ce qui n'allaient pas, et d'autres qui n'en ont pas la conscience. Et ça tu vois c'est un passage en impro, c'est le gros bridge quoi, il y a un avant et un après. Et les gens qui n'ont pas encore de recul sur la totalité de l'improvisation et de ce qu'ils ont fait, et du coup qui sont encore dans l'improvisation et ce que ça a donné. Or il y a un moment où on passe cette étape où on est plus sur moi, moi ce que je fais, et ben on commence à concevoir comment l'impro doit avancer, et on se met totalement à son service à elle et disparaisse cette notion de stresse, disparaisse cette notion d'ego et on peut accéder à des choses telles que où je mets, à quel moment apparaître pour faire un twist, disparaître pour laisser autre chose résister. Et bien ça, quand tu laisses les gens débriefer, tu vois où les gens ils en sont.

TG : Donc en fait c'est accompagner les participants à entretenir un regard réflexif sur ce qui vient de se passer et développer une vue d'ensemble de l'improvisation ?

AH : Ouais c'est exactement ce que t'as dit, c'est d'avoir une analyse. Parce qu'au bout d'un moment si les gens ils font de l'impro sans se poser la question de savoir ce qui a marché, ce qui n'a pas marché, pour moi ils peuvent pas progresser donc pour moi il faut les amener à ce questionnement très tôt. Pour moi c'est hyper important parce que comme c'est une pratique de ..., voilà qui est tout le temps en mouvement, il faut pouvoir bouger au bon moment pour pouvoir l'emmener là où il faut, et pas juste la subir. Il faut être hyper auto-conscient de ce qui se passe.

TG : Donc c'est aussi le rôle du chef d'atelier de montrer où l'analyse elle doit aller ?

AH : Ouais c'est d'amener les gens à avoir cette conscience. Et puis effectivement de leur donner au début, les valeurs de l'impro. Mais au bout d'un moment, ils sont capables de leur dire, et en fait pour moi il y a très peu à leur dire sur ce qui est bien ce qui n'est pas bien, en fait très tôt il y a à leur demander de se poser des questions.

TG : Ce que j'ai pu trouver moi dans les premiers extraits que j'ai analysés c'est un certain passage au cours des retours de l'exercice, c'est-à-dire ce qui vient de se passer précisément, à la pratique, c'est-à-dire à des considérations plus générales, des principes, des valeurs etc. qui englobe tous les participants. Est-ce que c'est un phénomène qui fait résonance pour toi ?

AH : C'est intéressant ce que tu dis, parce que d'ailleurs en exercice je trouve que très vite il faut pas juste parler de ce qui s'est passé pendant l'impro mais plutôt parler du processus en lui-même, alors pas jusqu'au, euh il faut aller au deuxième niveau celui du processus, pas le troisième niveau celui englobant l'impro en tant que pratique avec la place de chacun en englobant même le public etcetera ça je trouve que c'est super important d'avoir cette réflexion là quand tu crées, quand tu conceptualises

un spectacle etcetera mais avec tes élèves d'atelier au moins d'être au deuxième niveau quoi, après le troisième niveau il est intéressant avec des élèves quand tu vas vers le spectacle quoi.

TG : Concernant les mauvaises graines, quelle approche pédagogique tu as eu avec eux ?

AH : En fait je trouve que tu n'as pas le même positionnement, quand on t'invite pour être formateur et qu'on te fait une demande. C'est-à-dire que c'est un groupe déjà constitué et qui existe sans toi. A la différence d'un atelier où moi je crée l'atelier, je dis aux gens vous pouvez vous inscrire. J'estime que là c'est mon groupe. La différence elle est, c'est une différence, je mets plus au service lorsqu'on fait ce que j'appelle « une commande à formateur ». Parce que le groupe il existe déjà, ils se connaissent très bien, ne te connaissent pas forcément, donc tu es dans une posture différente. Et surtout le groupe devient un peu ton client, il te paie, et c'est lui qui te fait une demande. Donc en tant que formateur tu es un peu dans une obligation de résultat. Je ne dis pas qu'elle est moins bien, elle peut être très bien. Dans ce cas, je suis très sensible à qu'est-ce que le groupe veut, parce que je me dis ben ouais ils font appel à moi, ils ont choix entre pleins de formateurs, et c'est important qu'il se retrouve. Donc je vais poser beaucoup de questions à la personne qui m'a embauché, je dis « ben ouais mais qu'est-ce que vous voulez bosser ? Vous travaillez sur quoi ? Vous vous connaissez comment ? Les gens ils ont quoi comme expérience en impro ? C'est quoi votre fonctionnement d'habitude ? Quels ont été vos formateurs ? C'est quoi vos inspirations ? » tu vois ? Pleins pleins de questions, qui me permettent de saisir dans quel univers évolue ce groupe. Et vraiment important de savoir c'est quoi leur envie, et qu'il y ait une personne qui me dise cette envie. Après c'est toujours délicat parce que tu ne sais pas si d'autres personnes du groupe auraient voulu bosser autre chose. Et en fait c'est un juste milieu à trouver entre toi, en tant que formateur qui tient la barre et en même temps il y a pleins de choses où ce n'est pas toi qui gères. Des fois je ne sais pas combien de gens vont être présents à l'atelier, s'il y a des gens qui vont arriver en retard, voilà ce n'est pas facile non plus de gérer tout ça. Aussi comment les gens, et quel rapport ont les gens à l'animateur ? Est ce qu'il le laisse parler ou est ce qu'ils vont beaucoup plus le confronter ? Donc c'est une place assez délicate dans ce sens-là, sur laquelle moi j'essaye toujours de naviguer un peu à vue. J'essaye de trouver ce juste milieu où je me dis quand même il faut apporter ma vision des choses et il faut les embarquer dedans dans la mesure du possible mais ils ont aussi leur habitude. Je ne sais pas si ça répond trop.

Après concernant les mauvaises graines, j'avais deux ou trois thématiques sur les choses qu'ils voulaient travailler donc je me suis voilà on va accés les ateliers sur ces deux thématiques-là qui me paraissaient les principales et la dernière on la gardera pour la toute fin. Les premiers ateliers c'est toujours un peu des ateliers de test, où j'essaye de prendre le groupe un peu en mains et de m'ajuster pendant.

TG : Et je suppose que des fois tu dois faire face à des différences d'expériences au sein de certains groupes, comment tu fais pour gérer les différences d'expérience qui existent au sein d'un groupe ?

AH : En fait ça va dépendre de comment le groupe il est. Moi j'ai le cas sur un groupe d'une école de commerce pour eux c'étaient très important que pour eux les nouveaux chopent bien et assimilent bien les mêmes données que les autres avaient donc les autres étaient okay pour reprendre à zéro l'écoute etcetera, des choses très basiques. Donc ça va dépendre comment le groupe est au service de ; est ce que c'est un groupe où les gens plus aguerris sont des leaders très forts où les autres suivent et bon on les laisse un petit peu évoluer et bon c'est un peu à eux d'essayer de nager aussi vite que les autres. Ou est-ce que c'est l'inverse, on a des leaders qui sont très en retrait pour laisser les autres nager ou est-ce que c'est un mélange un peu des deux parce que tout le monde vient un peu là pour sa pratique. Moi ce que j'essaye de faire dans tous les cas, dans tous mes ateliers, j'essaye de me dire qu'il y a deux niveaux dans l'atelier, il y a toujours le niveau du groupe de ce que le groupe a besoin de travailler et de ce que certains ont besoin de travailler. Et j'essaye de ... dès que je vois un peu qui sont les leaders, ou pas forcément les leaders ce n'est pas le bon terme les gens qui ont plus d'expérience, j'essaye de les pousser plus loin sur des choses. Je leur dis « eh ben voilà tu prends une initiative, vois comment tu peux aller

plus loin dedans » et puis pour des personnes qui sont un peu plus jeunes dans l'impro ben je ne vais pas avoir le même niveau d'exigence, parce que je me dis qu'il y a des gens qui veulent aller plus loin donc je vais essayer de les pousser plus loin. Et ça, j'essaye de le faire avec tous mes groupes quoi qu'il arrive, parce que c'est rare qu'il y ait une homogénéité de niveau, mais je me dis toujours il faut emmener les gens là où ils sont prêts à aller, et ils ne sont pas tous prêts au même moment. Et d'ailleurs j'aime bien le faire en début d'année, si c'est un groupe que j'ai sur toute l'année, je dis pour chaque personne je veux un objectif personnel, parce que je pense que c'est important qu'il ait chacun un objectif au-delà du groupe. Et cet objectif il peut être très différent selon les personnes. Il y en a qui peuvent avoir des objectifs de oufs très hauts, et d'autres des objectifs beaucoup plus petits, qui sont ce dont ils ont besoin pour commencer quoi.

TG : Et parfois avec certains groupes ça a pu mal se passer ?

AH : Ben ouais ... ça fait quinze ans que j'enseigne donc ouais j'en ai vu. Mais après, pour moi ce qui est compliqué c'est qu'est-ce qu'on entend par « ça ne se passe pas très bien ». Tu vois un même groupe pourrait très bien avoir aucun souci avec un formateur et un autre groupe ... parce qu'il y a beaucoup une question d'alchimie. Donc est ce que c'est dans le groupe que ça ne se passe pas bien et toi t'arrive donc voilà. Est-ce que c'est avec le formateur que le contact se fait plus difficile. Moi j'avais le cas d'un groupe comme ça, où tout le monde arrivait avec vingt minutes de retard, prenaient une pause clope en plein milieu des deux heures trente d'ateliers. Et puis c'étaient des ateliers assez chers pour le coup, d'une grosse structure d'impro et moi je trouvais important de dire aux gens pour ceux qui arrivent à l'heure qu'il faut que tout le monde arrive à l'heure ou en tout cas fassent un effort là-dessus parce que je trouvais ça pas cool pour les gens qui faisaient un effort et qui tous les jours venaient, enfin tous les mardis, mercredis étaient là à 20h comme des cons. Et du coup il y a des gens qui m'ont vu comme quelqu'un de très carré, parce que c'est vrai que moi je suis quelqu'un d'assez carré sur mes ateliers sur ma vision des choses, c'est important pour moi qu'il y est un cadre et qu'il y est une folie dans le cadre, donc c'est vrai que c'est un peu ma vision de concevoir les choses. Et justement il y a des gens qui ont adoré ça, et qui m'ont dit « ah ouais c'est bien avec toi c'est clair, c'est carré bidule » puis d'autres gens qui au contraire m'ont reproché ça en me disant « oulala avec toi whou c'est carré on ne rigole pas ». Et en fait, est ce que c'est moi, est ce que c'est ce que les gens ont comme attente ... donc je me souviens d'un atelier comme ça où j'avais trouvé ça difficile de trouver ma place dans ce groupe. Et ce groupe a eu plus de mal à m'accueillir parce que c'est une année où t'as un formateur différent par trimestre et tu arrives aussi avec qu'est-ce que l'autre laisse derrière et qu'est-ce que les élèves ils attendent. Et ça c'est exemple de ça ne s'est pas très bien passé, ça s'est pas mal passé mais je trouve que ça ce n'est pas très bien passé dans le sens où il y a eu des attentes qui ont été un peu déçu, eux de moi, et moi d'eux. Je trouve que là c'est difficile, c'est un peu comme quand tu couches avec quelqu'un ou que tu danses avec quelqu'un c'est laborieux parce que tu te cherches mais tu n'arrives jamais à te trouver tu vois ? Et ben voilà ça fait ça. Est-ce que pour autant cette personne est un mauvais coup pas forcément, est ce que moi je suis un mauvais coup pas forcément, mais qu'est ce qui fait qu'on ne s'est pas trouvé ?

[Fin de la transcription]

3. Entretien – Julie Bruni Tajan

- Enquêteur : Théo Gorin
- Enquêtée : Julie Bruni Tajan – improvisatrice et comédienne professionnelle
- Transcripteur : Théo Gorin
- Date : 05 mai 2018
- Lieu : Bordeaux
- Durée : 1h05 min

[Début de la transcription]

TG : Pour commencer cet entretien, peux-tu présenter brièvement ton parcours de comédienne et d'improvisatrice ?

JT : Alors je m'appelle Julie Bruni Tajan, je suis comédienne et improvisatrice professionnelle. J'ai commencé l'impro quand j'étais en formation pro de théâtre mais ça n'avait rien avoir avec ce que j'ai appris ensuite en atelier d'impro, c'était vraiment de l'impro pour un travail de création théâtrale. Après, j'ai arrêté pendant plusieurs années le théâtre et quand j'ai repris c'était via un atelier d'une ligue bordelaise, les Restons Calmes. C'était en 2008, donc il y a dix ans.

TG : J'aimerais savoir comment est-ce-que toi tu définirais l'improvisation ?

JT : Alors pour moi, c'est l'art de raconter une histoire avec des gens que tu ne connais pas forcément ou que tu connais, mais en tout cas à qui tu n'as jamais dit que tu allais raconter cette histoire. Et tu la racontes de manière spontanée, donc tu la racontes, tu l'écris, tu la mets en scène, tu la scénographie et tout ça en même temps. C'est la difficulté que d'improviser, c'est qu'il faut avoir trois casquettes quoi, écrire, jouer et mettre en scène mais toujours avec l'autre. Et c'est technique d'écriture en impro c'est d'être capable et d'écouter et de proposer et parfois juste d'observer pour avancer et écrire une histoire quoi. Mais ces techniques ne suffisent pas parce que plus le temps passe et plus je crois qu'il faut être avant tout organique et être dans la sensation de ce qui est en train de se passer là. Si dans une improvisation, la personne qui est en face de toi te quitte par exemple, c'est ton amoureux et il te quitte, il faut très rapidement faire un choix, et l'impro c'est aussi faire des choix, il faut savoir ce que ça te fait, est ce que tu es content qu'il te quitte ? Est-ce que au contraire ça t'anéantit ? Et du coup il faut faire ce choix hyper rapidement et ce choix rapide il ne se fait qu'avec un sentiment, avec un ressenti, parce que tu n'as pas le temps de réfléchir ou alors tu improvises mal mais l'impro c'est vraiment spontanément là, à la vue de ce qui s'est passé précédemment dans cette histoire, cette personne-là elle te quitte qu'est-ce que ça te fait. Est-ce-que ça te fait du bien et du coup tu joues que c'est bon. Ou, au contraire, est ce que ça te fait du mal et du coup continue en jouant que ça te fait du mal.

TG : et ça, selon toi, c'est ce que tu travailles en atelier ?

JT : Alors non malheureusement. Souvent dans les ateliers de ligues amateurs, tu vas apprendre de la technique pure. Après il y a des animateurs d'atelier qui vont te parler de ressentis, de jouer avec ce que tu es, avec ce que tu es en train de faire, avec ce que tu es en train de vivre là maintenant. Mais c'est, et à force de jouer, et à force de prendre des cours de théâtre, et l'expérience et l'envie de que toi tu as de faire de l'impro. Comment tu as envie de raconter des histoires ? Qu'est-ce que tu as envie de raconter ? Tu peux avoir envie que de divertir, et divertissement ce n'est pas un sale mot, ou surprendre le public. Et moi, j'en suis à un moment où je n'ai pas envie que de faire plaisir au public. J'ai envie de l'étonner, de le surprendre et qui puisse se dire « je suis venu voir ce spectacle d'impro et je ne

m'attendais pas à ça ! Et whouah j'ai pris un claqué ». Alors c'est dans un sens ou dans un autre, et même s'il n'aime pas tant pis, il faut que ça ait provoqué quelque chose quoi et pas juste de « ah j'ai passé une bonne soirée ».

TG : Et tu dirais que pour improviser, il y a certains principes, certaines valeurs, qui sont indispensables en improvisation ?

JT : Ouais. Pour moi, il y en a au moins deux qui sont indispensables ; d'écouter, et écouter avec tous les sens quoi ce que joue ton partenaire ; et être disponible à tout. L'écoute, c'est pas seulement une écoute auditive, c'est aussi une écoute corporelle pour saisir la façon dont on te regarde, la façon dont quelqu'un va baisser les yeux, la manière dont elle va reculer ou avancer, croiser les bras, les décroiser, les ouvrir et ... il faut avoir une vision hyper périphérique parce que si tu n'es pas que deux il y a aussi les autres, donc il faut être attentif à comment ils se déplacent, qu'est-ce qu'ils proposent dans la manière dont ils se positionnent sur scène exceptera, donc c'est une écoute évidemment auditive pour saisir qu'est-ce qu'il me raconte mais aussi une écoute sensorielle, dans tous les sens du terme et c'est pour ça qu'il faut être disponible. Il faut être disponible à voir entendre, écouter tout ce qui se passe là maintenant quoi.

TG : Et c'est cette écoute périphérique, qui te permet de rebondir aux propositions des partenaires de jeu ?

JT : Ouais exactement. Il y a un mec une fois, qui n'y connaissait absolument rien en impro, et qui me donnait sa définition de l'impro que je trouvais très juste. Il m'a dit, en fait l'impro, disons qu'on est que deux, c'est comme si chacun construisait une marche pour monter le même escalier, et je te mets une marche, ce n'est même pas je mets ma propre marche, c'est vraiment je te mets une marche pour que tu montes et tu m'en mets une pour que je monte jusqu'à ce qu'on monte ensemble quoi. Je trouvais ça très juste, parce que en fait je me suis rendu compte, un peu tardivement peut être, que ce qui comptait surtout c'était le partenaire, si tu t'appuies que sur le partenaire c'est gagné quoi. Ne fais de toi le roi, fais en sorte de l'être (*rires*), fais en sorte que l'autre le fasse pour toi. Et c'est vraiment le partenaire qui compte quoi. Et c'est vraiment un principe de coopération pour avancer ensemble. Il ne faut pas être bloqué sur toi, et être ouvert aux propositions de l'autre, qu'elles soient corporelles ou verbales.

TG : Quand tu te retrouves en atelier, en tant que formatrice, comment tu t'y prends pour transmettre ces compétences ?

JT : Alors déjà ça dépend pour qui tu vas faire l'atelier. Quand j'interviens auprès d'autres collectifs ou troupes, je vais d'abord commencer par mettre en place un environnement de confiance, parce que sans confiance être disponible c'est compliqué, sans confiance, écouter c'est compliqué. Donc j'insiste vraiment pour que les gens aient confiance les uns en les autres, et qu'ils soient bienveillants les uns envers les autres parce qu'en impro on fait tous des erreurs et il faut en être conscient et accepter que les autres fassent des erreurs, et c'est à partir de ces erreurs qu'on apprend justement. Ensuite, je vais faire des exercices sur l'écoute, mais aussi sur l'écriture d'une histoire, parce que raconter une histoire ça s'apprend. Et puis surtout, être sûr que tout le monde joue au même jeu, et d'être capable très rapidement que tous aient repéré l'enjeu principal de cette histoire et qu'il n'y en ait pas quinze mille des enjeux qu'on ne va jamais traiter finalement. Il faut rapidement que les gens aient compris que ça c'est l'enjeu principal de cette histoire. En tout cas, si tout le monde l'a décidé, il faut que tout le monde ait bien entendu que c'est celui-ci et pas un autre. On a décidé la même chose ensemble donc allons-y là-dessus quoi. Souvent ça part dans tous les sens, parce que chacun veut raconter son petit truc, mais il faut savoir ne pas être que le leader de l'histoire, et être tout le temps le personnage principal et accepter que ce n'est pas toi qui vas tout résoudre, que ce n'est pas toi qui va tout raconter. Et ça c'est dur à apprendre aux gens, parce que quand on commence l'impro, les gens qui ont envie, ils ont envie envie mais ça ne suffit pas quoi et il faut savoir redescendre un peu.

TG : *Est-ce que tu vois un lien entre ta pratique artistique et ta vie de tous les jours ?*

JT : Moi je crois qu'on improvise tout le temps. Toute la journée, on improvise tous en fait. Même quand tu sais que tu as un rendez-vous, tu as beau l'avoir préparé, tu as beau t'être dit je vais dire ça je vais ça je vais ça, et bien quand tu arrives il ne passe jamais ça parce que tu fais en fonction de ce que l'autre va te donner aussi, donc tu improvises tout le temps. Là fois dernière sur facebook, il y a un mec qui a mis « est ce que vous connaissez une école de théâtre d'improvisation où je pourrais aller deux fois par semaine et où ça ne ferme jamais » et je lui ai répondu « eh bien vis ! » (*rires*). Et c'est ça qui est génial avec l'impro, mais bon avec tous les arts en général, c'est que tout est matière à improviser, on peut bugger en impro, on ne peut pas ne pas avoir d'imagination ce n'est pas possible, on ne peut pas ne rien avoir à dire. Pour moi c'est vraiment quelque-chose que je dis quand je suis en atelier, je dis toujours « ce n'est pas possible que tu n'as rien à dire, forcément tu as quelque-chose à dire ! ».

TG : *Et ça ne t'ait jamais arrivé personnellement d'être bloqué sur scène ?*

JT : Si, ça va m'arriver. Parce que je vais me regarder trop, parce que je vais être en dehors, parce que je vais être à côté et je vais être en train de juger quoi. Mais si je ne me juge pas, ça ne m'arrive pas non. En fait, c'est au moment où tu sors un peu de toi et que tu te regardes faire et que tu te dis « ohlala ce n'est pas jolie ce que je suis en train de faire, je ne suis pas assez intéressante, je ne suis pas assez drôle, je ne suis pas ceci, je ne suis pas cela » et ben là oui tu bloques parce que tu n'es pas là. Mais si t'es là ici et maintenant, tu ne peux pas ne rien avoir à dire, ce n'est pas possible parce que on a tous un bagage, on a tous vu des films, on a tous vu des pièces de théâtre, on a tous regarder la télé, discuter avec des gens, observé des gens dans la rue exceptera donc forcément on a des choses à dire !

TG : *Ensuite de façon plus précise, quand tu commences une improvisation, tu montes sur scènes avec un autre partenaire, et qu'est ce qui se passe au moment de rencontre ?*

JT : Alors si c'est dans le cadre d'une impro de match, généralement je me dis juste je suis où je suis qui, je me trouve un petit personnage, je suis content d'être là ? Pas content d'être là ? Je suis énervé ? Voilà dans les vingt secondes de me dire au moins ça. Et ensuite moi j'aime bien, dans une mixte notamment, que les deux comédiens prennent vraiment le temps de se regarder. Moi j'aime aussi quand je fais une action, donc généralement je fais quelque-chose, ça m'aide et puis ça aide l'autre surtout. Et après j'ai appris, ce que je ne faisais pas forcément au début, j'ai appris à souvent dire quelque chose de positif sur scène sur ce qu'est en train de faire l'autre pour ne pas rentrer dans le conflit. Parce que souvent les impros c'est du conflit, mais en réalité ce qui est intéressant c'est quand ce n'est pas le conflit au départ, que tout va bien, et qu'après vient le conflit. Parce que, dans ce cas, on a le temps de se dire dans les premières minutes qui on est l'un par rapport à l'autre, où on est, qu'est-ce qu'on fait, puis ensuite on va trouver une source de conflit qui va faire que l'histoire elle prend. Mais c'est vraiment regarder l'autre physiquement qu'est-ce qu'il provoque chez moi. C'est pour ça que, en match, je crois plus trop dans les caucus tu vois, parce que tu as beau faire des caucus généralement tu vas dire quelque-chose qui n'a rien avoir avec ce que tu t'étais dit quoi, juste parce que l'autre il a fait une action ou alors il a pris telle posture et donc ça t'évoque ça, et donc c'est ça que tu vas dire en premier.

TG : *En parlant de caucus, qu'est-ce que tu vas définir en amont que tu montes sur scène ?*

JT : Alors moi généralement j'ai un personnage, une émotion ou du moins un ressenti de quelque-chose, et je me dis où je suis et ce que je suis en train de faire. Par exemple, je suis une nana, je suis stressé c'est mon premier jour de boulot et c'est la première fois que je suis à la machine à café, voilà je vais me dire ça. Et pour les matchs, c'est généralement lié au thème de l'improvisation. Je sais qu'il y en a qui ne le prennent pas, mais moi je le prends, et je suis réceptive aux évocations que ça provoque

chez moi. Des fois c'est des évocations très éloignées, mais toi tu sais pourquoi ça te l'a évoqué dans ton souvenir, dans ta mémoire à toi, qu'est-ce que ça te provoque. Après je peux improviser sans thème, mais en match il y a des thèmes donc c'est intéressant de s'en servir, ça fait partie du cadre de jeu.

TG : Quand tu dis que ça fait appel à ta mémoire ? Tu évoques le fait qu'en scène tu vas rejouer des sentiments que tu as pu vivre, des situations que tu as vécues ?

JT : Alors je crois que c'est plutôt des évocations. Comment dire ... comme on parlait tout à l'heure, si le thème c'est « la chemise bleue », ça va moi m'évoquer quelque-chose dans mon cerveau donc dans mon vécu, et peut être que la chemise bleue ça va me faire penser à la chemise de mon père à moi parce qu'il avait une chemise bleue la dernière fois que je l'ai vu, la semaine dernière, tu vois ? Et peut-être que pour quelqu'un d'autre la chemise bleue, ça va lui faire penser à l'anniversaire de son mec parce qu'il veut lui acheter une chemise bleue. En tout cas, c'est vraiment ce qui te vient en premier, qu'est-ce que ce mot là ... où est ce qu'il va rebondir en fait. Je ne sais pas comment dire, oui, qu'est-ce qu'il t'évoque, comme ça, tout de suite, si tu fermes les yeux et qu'on te dit chemise bleue, à quoi ça te renvoie ? Et tu pars de ça, tout le monde part de ça, parce que on est créatif parce que on a vécu de choses. Tu crées par rapport à ce que tu es, à ce que tu as ressenti, à ce que tu as vécu finalement. Donc c'est pour ça, tu vois par exemple, quand j'ai fait une formation professionnelle de théâtre, je crois que j'étais trop jeune parce que je n'avais pas vécu assez de choses, donc je n'avais pas beaucoup de substance ... après il y a des très bons comédiens de 17 ans, ce n'est pas ça, mais je pense que tu vas tellement chercher dans ce que tu es, dans ce que toi tu aimes et ce que tu n'aimes pas, ce qui t'anime en fait, que tu vas plonger dans ça. C'est pour ça, que le travail sur la mémoire avec Marie Parent, dont je te parlais avant qu'on commence, c'était hyper intéressant parce qu'on parlait vraiment de souvenir réel qu'on verbalisé, alors que généralement en impro tu ne verbalises pas, c'est dans ta tête, mais là on le verbaliser et les autres en faisaient quelque-chose, et c'était hyper intéressant ! Il y avait quelque-chose d'hyper organique, tu jouais avec de la matière passée mais au présent, et c'est ça qui est fabuleux en impro c'est que tout se passe là, maintenant, ici. Et cette histoire quand elle sera finie c'est la seule fois où elle sera racontée, c'est la seule fois où les spectateurs auront pu la voir, et plus aucun spectateur ne pourra voir ce spectacle. Moi je trouve ça fabuleux, ce privilège de spectateurs. Et pourtant, cette histoire elle n'est basée que sur des ressentis et des souvenirs d'avant, c'est ça qui est étrange ! C'est en fait recréer le spontanée avec ce qui est déjà-là en nous dans nos vies.

TG : Et pour toi, ce spontanée créatif en scène, il a un lien avec un certain de l'enfance ?

JT : Oui complètement, parce que les enfants, ils sont capables de jouer immédiatement. Alors, pourtant eux ils n'ont pas vécu grand-chose mais eux ils sont dans l'imitation. Et c'est aussi qui se joue en impro, ce n'est pas seulement aller puiser dans ses ressentis personnelles, c'est aussi aller puiser dans le monde qui nous entoure. Par exemple, si je vais jouer une cheffe d'entreprise, et bien je n'ai jamais été cheffe d'entreprise, et c'est l'image que j'en ai moi de la cheffe d'entreprise, et quelle image j'ai envie de donner. Physiquement, c'est sûrement un mixte entre l'image que j'ai envie de donner, et les images que j'ai vues, et puis après je vais lui donner du corps, je vais me dire « là c'est une cheffe d'entreprise qui est une vraie connasse » ou au contraire « c'est quelqu'un de bien qui est hyper ouvert qui a envie que ses salariés aillent bien ». Tu la colories, tu l'épices, tu lui donnes quelque-chose, et ça, ça sort des tes principes à toi, enfin pas de tes principes mais ... de tes valeurs, de ce qui te touchent, de ce que tu connais ou de ce que t'imagines. Et par rapport au côté enfantin, c'est génial de voir des gamins qui jouent par exemple au papa et à la maman, ils jouent au papa et à la maman avec ce qui sont là à trois ans ou quatre ans, et donc dans l'imitation de ce qu'ils ont vu, et ils ont cette spontanéité où rien ne les arrête. Et en même temps, quand tu as des gamins qui jouent à côté de toi qui jouent, tu leur dis « viens on va à table » et bien hop c'est fini ils arrêtent, tu vois il y a un truc qui hyper étonnant, ils sont capables d'être là-dedans maintenant, ils jouent au papa et à la maman, et ils sont hyper sérieux quand ils jouent à ça. C'est pour ça l'impro c'est sérieux quoi, il ne faut pas se prendre au sérieux mais c'est sérieux parce que tout ce que tu joues, tu le joues vraiment, au premier degré quoi. Tu joues à « je fais semblant d'être

une cheffe d'entreprise », non c'est je joue la cheffe d'entreprise, évidemment je fais semblant, mais là je joue à « je suis une cheffe d'entreprise », et quand ça va siffler, ou que ça va s'arrêter je ne serai plus, mais là en tout cas je le suis vraiment, et ça c'est le principe d'être comédien et c'est hyper agréable.

TG : Et cet établissement du personnage sur scène, comment elle va se jouer dans la relation en scène avec le ou la partenaire ?

JT : Alors, on peut exemple reprendre l'exemple de la cheffe d'entreprise. Admettons que je joue une cheffe d'entreprise hyper sympa et ouverte avec ses salariés qui dit non à rien, et l'autre il joue un salarié et va demander quelque-chose d'improbable. Et bien d'avoir su me mettre dans l'état d'une cheffe d'entreprise qui ne sait pas dire non et d'avoir su le transmettre aux spectateurs peut être qu'on moment où il va lui dire « j'ai besoin d'une semaine de vacances parce que je suis vraiment crevé » et bien peut être ça là ça va lui faire péter les plombs. C'est ça qui intéressant, c'est que si je joue « oui oui Christophe allez y prenez votre semaine de vacances vous en avez bien besoin » et ben il ne se passe rien, alors que si je dis « stop là ça suffit je dis oui à tout le monde là j'en peux plus vous allez vous faire foutre Christophe » et ben là c'est plus intéressant ! Mais seulement si on a compris avant qu'elle ne savait pas dire non ! C'est un jeu de basculement et de status, là elle avait un status bas et un moment donné elle switch et elle va prendre un statut haut en disant « non ça suffit, vous me faites chier, je vous donne tout, du temps, ma vie, mais là stop ! ». Et c'est ça qui intéressant de jouer, c'est les relations humaines, tout ce qui est de l'ordre des névroses des uns et des autres, des relations fraternelles, des relations amoureuses, des relations hiérarchiques, c'est ça qui est chouette parce que finalement c'est ce qui nous anime tous dans nos vies de tous les jours. Et donc quand regarde ça, on se reconnaît, on peut détester la personne et pour le spectateur c'est jouissif. Et on cherche à ce que le spectateur, il soit touché par ça !

TG : Et ça en impro, comme il n'y a ni texte, ni décors, ni costume, est ce qu'il y a une nécessité à être encore plus explicite pour que le public il puisse comprendre ?

JT : Et bien je ne sais pas en fait ! (*rires*) En fait, tu vois tu vas aller voir une pièce de théâtre et il y a un canapé, un téléphone, il y a tout ce qu'il faut, et tu sais pas pourquoi mais ce qui va se passer ne va rien faire. Et pourquoi en impro, alors qu'il n'y a pas tout ça et qu'on mime tout, ça marche quand même. Pourquoi, avec deux personnes sans rien autour, les gens y croient quand même ? Parce que ce qui est drôle, c'est que tu as encore des gens à la fin des spectacles qui viennent te voir et qui te disent « mais ce n'est pas possible c'est truqué, vous avez écrit » ; alors ça c'est toujours un peu foireux parce que tu te dis « si j'ai trop bien écrit, c'est que je n'étais peut-être pas au bon équilibre » parce que si ça devient trop bien fait, ça devient trop technique aussi. Ce qui va être intéressant c'est de voir aussi parfois la faille de l'improvisateur qui est fragile et qui ne s'est pas trop où il va, c'est ça qui donne aussi un truc un peu jouissif au public. Donc je suis assez partagé entre faire une excellente impro pour que les gens te disent « mais ce n'était pas de l'impro ! » et tu te dis « merde je n'ai peut-être pas bien fait mon boulot finalement » ou te dire « ah mais s'ils pensent que ce n'étaient pas de l'impro c'est que c'est super » ; tu vois je ne sais jamais (*rires*), tu vois ce que je veux dire ? Je ne sais pas, mais en tout cas c'est assez magique, que sans rien les gens y croient quand même, parce qu'il y a de la relation, parce qu'il y a du jeu, parce que tu les emmènes quoi ! Mais bon ça ne marche pas à tous les coups ! (*rires*)

TG : c'est ça qui est frappant, c'est la capacité du public à se projeter dans des imaginaires finalement ...

JT : C'est ça, et par exemple pour reprendre la cheffe d'entreprise, ce qui va être hyper important c'est que les gens ils comprennent très rapidement qu'elle a ce background ... que cette nana elle est cheffe d'entreprise et qu'elle ne sait pas dire non. Il faut vraiment qu'on le comprenne vite dans la façon de jouer, dans sa façon d'être à cette cheffe d'entreprise et dans ma façon de jouer moi en tant que comédienne. Il faut que tu donnes ce grain-là, pour qu'ensuite ça soit intéressant, et qu'ensuite qu'on

finisse l'impro et qu'on se demande mais qu'est-ce qu'elle est devenue, qu'est ce qui s'est passé après ? Elle a buté tout le monde ? Elle a tout lâché ? Elle est partie vivre sur une île déserte ? Tu vois et que ça résonne. C'est comme quand tu vas voir un film. Moi, je suis fasciné par ça, d'être pendant 1h30 être complètement là. C'est peut-être aussi ce que ça fait à certaines personnes quand ils sont devant un tableau, et bien moi c'est le spectacle vivant ! C'est d'être happé par l'instant, d'être suspendu, et de ne plus penser à rien d'autre que à ce que tu ressens, c'est ouf ! Alors que tu sais que ce n'est pas vrai tout ça. Et ça c'est quand même un sacré truc des humains quoi ... on est capable entre guillemets de « croire le faux » mais vraiment entre grosses guillemets parce que moi je crois quand même que ce qui se passe c'est vrai, mais on est capable d'y croire à ce point-là quoi. Bon ça ne marche pas à tous les coups, mais quand ça marche c'est ça la magie ! Et d'ailleurs, je crois que c'est un peu le piège de l'impro, parce que quand ça a marché quelque fois cette magie-là, cette espèce d'état de grâce où tu sais que ce que tu es en train de faire c'est ouf et que ça raconte vraiment un truc et qu'on y est à fond dedans et qu'on y est et que tu sors de l'impro que tu te dis « whouah je viens de vivre un moment exceptionnel », en fait je crois qu'on est tout le temps à la recherche de ce nouveau moment de grâce quoi ! Et ce n'est pas toujours facile, parce que tu cherches, tu grattes, tu as envie ... mais bon ça n'arrive pas à chaque fois, et c'est tant mieux d'ailleurs !

TG : Pour revenir à la pratique scénique du théâtre d'improvisation, je souhaitais comment tu définissais ce processus impliquant qu'au cours de l'interaction en scène certains éléments, relations ; décors, personnages etc. vont se cristalliser ? Est-ce-que pour toi, cette cristallisation implique au fur et mesure une dynamique contraignante ?

JT : Alors comme je disais, quand c'est bien fait, quand tu es avec le bon partenaire et que on est d'accord sur ce qu'on est en train de jouer ... tu vois on a posé ce cadre-là de façon implicite, donc on a posé ce cadre-là et on est d'accord pour jouer ça, on joue à ce jeu-là en ce moment. On est en train de jouer à cette cheffe d'entreprise qui n'en peut plus et toi t'es le salarié qui m'a gonflé. On est d'accord qu'on est en train de jouer ça ? Oui on est d'accord, maintenant allons-y ! Et là c'est du régal après parce que tu as besoin de ces bases là quand même pour raconter sinon tu es tout le temps un peu ballotté, perdu. Pour moi c'est un champ d'actions. Après tu as un vrai espace de liberté parce que on est d'accord de jouer la même chose, on est d'accord qu'on va raconter cet enjeu. On aurait pu en choisir 12 mais tous les deux on est d'accord pour avoir choisi celui-là. Tous les deux ou tous les six d'ailleurs ça dépend du nombre de participants. Mais, en tout cas, là on est d'accord de jouer ça et tant pis si on laisse des choses de côtés, ça aussi ça aurait été bien mais on ne va pas avoir le temps (*rires*) donc on va choisir ça ! Et après c'est allons-y, car après quand tu as posé ces bases et que tout le monde est d'accord, après tu ajustes, c'est un couloir, ça glisse. Le couloir se rétrécit, on se touche, on se prend la main pour aller ensemble vers quelque-chose de plus grand, tu vois ce que je veux dire ?

TG : Oui effectivement. Et pour toi, c'est quoi une belle impro, ces moments de grâce dont tu parlais un peu plus tôt ?

JT : Alors, je vais peut-être me répéter un peu, mais pour moi, c'est qu'on s'est compris et que tout le long de l'impro on va raconter quelque-chose qui est suffisamment dense, intéressant et fort, parce que c'est ça qui est chouette c'est quand c'est fort et qui a eu un enjeu dramatique et une dramaturgie suffisamment consistante pour que ça devienne du théâtre. Il faut que ça soit juste un gars et une fille qui se rencontre, il faut comprendre qu'est-ce que ça change pour eux et qu'est ce qui vont faire de ça, mais si c'est un regard, ou une main qui se pose sur une autre, même si c'est très succin, il faut que ça ait touché le spectateur. Et au-delà du fait de s'être reconnu dans cette histoire, il faut réussir à la sublimer. Il faut sublimer le propos.

TG : Et concernant cette connexion en scène avec l'autre, pour toi c'est une connexion que tu peux avoir avec tout le monde, ou au contraire que tu vas avoir qu'avec certains types d'improvisateurs ou d'improvisatrices ?

JT : Alors ouais clairement, par contre je ne sais pas si c'est des types de joueur, je dirais plutôt que c'est des types d'histoires. Par exemple, moi je suis assez mauvaise, voire très mauvaises dans tout ce qui est des impros de type dessin animé, cartoon etc. En fait, moi ce que je préfère raconter c'est des histoires de la vie quotidienne, mais je peux raconter une scène de la vie quotidienne au moyen-âge ce n'est pas un problème, je peux raconter des histoires de la vie quotidienne en science-fiction, mais dès que ça devient des personnages autre que des humains, dans des univers robot, ça me parle du tout parce que j'ai pas du tout cette culture-là. Et ça me fout la trouille de monter sur scène pour jouer ça parce que je sais que je ne vais pas avoir grand-chose à jouer quoi. Je ne sais pas jouer ça donc je préfère les comédiens qui vont être plus ... qui sont dans un jeu plutôt réaliste et plus cinématographique que des dessins animés ou des trucs comme ça. Sur un match s'il y a une impro dessin animé, je n'y vais pas honnêtement, même pas en rêve, je ne sais pas faire. C'était pareil aussi avant avec les sans parole, parce que j'avais l'impression que j'étais pas du tout corporel et que je ne savais pas raconter de choses avec mon corps. Je ne sais pas toujours bien faire mais j'y vais un peu plus. Avant j'avais vraiment des choses où je n'y allais pas, maintenant je peux y aller en soutien, aider un peu. Mais ça me fait peur, parce que j'ai l'impression que sans parler je ne suis rien quoi ! (*rires*) Après je vais me méfier aussi des comédiens qui sont pas clairs et que du coup t'es obligé de tout deviner, soit clair parce que sinon on avance pas en fait (*rires*). Je ne suis pas mystérieuse moi, pas très du moins ! (*rires*) Pour moi, ça a besoin de clarté pour que ça raconte en fait, alors c'est pas forcément de la clarté verbale, mais en tout cas de la clarté dans qu'est-ce que je suis en train de dire, même si c'est physiquement, et l'autre puisse comprendre ce que je fais, c'est important !

TG : *et dans ton parcours d'improvisatrice, tu as l'impression d'avoir évoluer au fur et à mesure de ta pratique ?*

JT : Alors, j'ai vraiment le sentiment d'avoir passé des étapes. Moi le problème c'est que j'ai toujours voulu être comédienne, et quand j'étais jeune c'était parce que je voulais être connu. Et quand j'ai décidé de vraiment le devenir, en fait j'ai mis ça de côté au fur et à mesure. Maintenant, ce dont j'ai envie c'est de raconter des choses, et là maintenant je suis en capacité de m'éclaircir sur la vision que j'ai de l'art en général et pourquoi je fais ce métier réellement ! Qu'est-ce que j'ai envie de montrer aux gens ? Pourquoi j'ai envie de faire ça ? En tout cas, ce n'est plus juste pour me faire plaisir, me faire du bien et que les gens me regardent. Maintenant je suis vraiment dans une étape où je cherche vraiment ce que j'ai envie de raconter, qu'est ce qui te touche toi et qu'est-ce que tu es envie de donner aux gens quoi ! Là j'en suis là, et c'est vraiment des étapes, qui sont agréables à passer parce qu'on mûrit, parce qu'on vieillit, parce qu'on devient un sage (*rires*). Plus sérieusement, c'est qu'on acquiert de l'expérience et une sensibilité qui s'aiguise au fur et à mesure quoi. Tu te rends compte de ce que tu veux plus, de ce que tu jouais avant, de ce que tu n'as plus envie de jouer. Par exemple, moi quand j'ai commencé l'impro je faisais rire tout le temps donc c'était hyper agréable et narcissiquement hyper constructeur mais au bout d'un moment tu te dis bon d'accord ça je sais à peu près le faire mais je n'ai pas envie de raconter que ça, je n'ai pas envie de donner que ça. C'est génial, c'est un vrai plaisir de faire rire hein, c'est hyper agréable, c'est jouissif de faire marrer les gens mais tu peux aussi les faire marrer autrement, leur faire un peu grincer les dents ou les surprendre et ça c'est chouette ! Et à la base, j'étais très cabotine, c'est à dire qu'avant je n'avais pas de filtre dans le sens où si j'avais une bonne blague qui m'arrivait, en tout cas si je croyais que c'était une bonne blague je la disais coûte que coûte quoi qu'il arrive. Donc je ne jouais pas toujours au même jeu que mes copains. C'est à dire que si l'impro n'était pas dans cette atmosphère là où dans cette couleur-là, ben je m'en foutais un peu parce que ce que je voulais c'était faire rire les gens et je savais qu'avec cette blague j'allais faire rire donc je la disais de toute manière quoi qu'il arrive en tout égoïsme (*rires*) ! Aujourd'hui je le fais plus, parfois elles sont là mais je les range. Oui, parce que c'est une histoire de qu'est-ce qu'on est en train de raconter. Si ton personnage il est drôle pourquoi pas, mais ton personnage il peut être sarcastique, grinçant pourquoi pas, et si ton personnage il n'est pas dans cette couleur-là tu peux pas faire cette blague juste pour faire cette blague quoi. Là dans la seconde ça va faire rire le public mais ça casse ce qui est en train de se jouer. Et j'ai

un souvenir assez euh ... au tout début où j'ai commencé l'impro, enfin ça faisait peut-être deux ans que je faisais de l'impro, je joue avec une copine, qui est devenue en plus quelqu'un avec qui je travaille beaucoup aujourd'hui. Et on a fait une impro et l'impro c'était une impro à la manière de Marcel Pagnol. Autant te dire que moi à part l'accent et les grillons, il ne se passait pas grand-chose. Je n'avais pas une grande culture de Marcel Pagnol, donc pour m'en sortir quand je suis en difficulté ben les blagues ça sert toujours. Et là, sur cette impro qui était une jolie impro, qui se passait bien sur une rencontre entre Marinette et Marius, c'était très joli, l'ambiance était vraiment posée et moi j'ai fait une bonne bonne grosse bonne blague J'ai imité Mickael Jackson qui faisait un moonwalk ... Si tu veux, dans l'histoire on a dû me dire ouais il ne faut pas marcher comme ça ou un truc comme ça enfin en tout cas ça m'a amené à faire ça et ça a complètement cassé l'impro. Les gens ont beaucoup ri parce que c'était drôle mais Mickael Jackson n'avait strictement rien à foutre ici. Et on est sorti de ce tiers-temps et ma collègue pleurait ... c'était un petit peu démesuré mais elle pleurait et moi je lui dis « ben pourquoi tu pleures ? » (*Elle imite la voix de quelqu'un qui pleure*) « Oui Julie pourquoi tu as fait ça ? Cette impro était tellement jolie, ce n'est pas le propos, ce n'était pas ça qu'on racontait ... alors oui c'est vrai que tu les as fait rire mais franchement ce n'était pas joli ce n'est pas ça qu'on doit faire » ... et (*elle reprend sa voix normale*) elle avait déjà un peu plus de bouteille que moi, et moi je n'ai pas compris, j'étais là mais elle me faisait chier quoi. J'ai trouvé ça hyper chiant, je l'ai trouvé chiant vraiment et en lui disant mais regarde je les ai fait marrer on s'en fout quoi et c'était le but de les faire marrer. Et aujourd'hui, je serais prête à m'excuser d'avoir fait ça, et je ne supporterais pas que quelqu'un le fasse aujourd'hui si tu veux. Mais sur le moment je trouvais ça très drôle, très pertinent et aujourd'hui je serais incapable de faire ça si tu veux. Je ne le ferais pas, même si la blague me serait venue. En fait, il y a vraiment l'idée de ne pas casser ce qu'installer, d'être cohérent avec un univers, qu'elle soit drôle ou dramatique, mais en tout cas de ne pas venir casser et l'ambiance et l'atmosphère et l'enjeu. Parce que finalement tu fais rire les gens, mais comment maintenant l'idée c'est vraiment de les emmener dans un univers. Parfois en cinq minutes tu les emmènes quelque part et si quelqu'un vient et casse tout, certes ils se marrent et on les perd, et après pour les raccrocher ensuite c'est hyper dur.

TG : Et ça pour toi c'est le biais de comédiens et comédiennes qui débutent l'impro ?

JT : Oui complètement. Moi j'ai commencé l'impro et je faisais gaver rire et ça a été une découverte. Je savais que j'étais marrante dans ma vie mais là de faire rire tout un public c'était trop bon quoi et je ne voulais pas que ça s'arrête ! Et du coup, il faut réussir à le tempérer ça, que tu le comprennes et accepter que tu puisses être autre chose que ça aussi, et ce n'est pas évident quand tu as été pendant longtemps ça, et qu'on t'a cantonné à ça et que tu t'es cantonné à ça aussi. Et c'est facile de se complaire dans cette situation en se disant « ah ouais c'est bien cool là je fais bien marrer les gens je ne vois pas pourquoi je ferais autre chose ».

TG : Et ça en l'occurrence sur un match, est ce que c'est le rôle de l'arbitre de maîtriser ça ? En sifflant notamment des fautes de cabotinage ?

JT : Alors le problème c'est que souvent l'arbitre il donne des fautes après donc c'est plus du show finalement. Effectivement, quand tu as été cabot sur une histoire, qu'il va se lever et qu'il va siffler, tu sais très bien que c'est pour ta gueule. Mais il le raconte qu'après. Ce qu'il faudrait presque c'est qu'il puisse arrêter. Mais l'arbitrage, en réalité, c'est juste du show, et ça permet des fois de sauver un mauvais spectacle. C'est du décorum, avec la musique, le MC, les assistants, les chaussettes et tout ça ça permet de poser un cadre, celui du match d'impro, qui a été pensé et réfléchi, mais aussi pour créer du spectacle, c'est du spectacle et l'arbitre c'est un comédien. Bon il y en a qui se prennent très au sérieux, et un peu trop dans leur rôle, alors qu'en réalité ce n'est que pour créer un spectacle ! Ça me fait vraiment rire les arbitres qui se prennent vraiment très au sérieux et qui pensent qu'ils sont n train de changer l'histoire de l'improvisation, toi t'es là « woh calme toi ! C'est un spectacle, c'est un show ! » (*rires*). Et surtout le match, c'est un show, c'est populaire, c'est du divertissement, c'est un show à l'américaine, la musique, le machin, enfin là je parle de gros matchs. Et ça attire. Tu vois, là il y a des matchs, Richard Perret qui

est le directeur artistique de la BIP et qui est en équipe de France, ils ont fait un match devant 1600 personnes ! Quelle pièce de théâtre ramène 1600 personnes ? A part des grosses productions, et encore même en théâtre théâtre, je ne suis même pas sûre que ça remplisse ça quoi ! Donc il y a quand même quelque-chose qui rassemble donc ça c'est génial mais ça reste un show.

TG : Justement pour poursuivre sur le format match, l'aspect compétitif du match a-t-il un impact sur le travail de co-construction sur scène ?

JT : Alors je ne pourrais pas te dire l'inverse. Je suis compétitrice dans l'âme (*rires*). En fait, à partir du moment où je joue à un jeu où il y a un gagnant, je préfère gagner tout simplement, et donc je fais tout pour gagner. Mais si je fais tout pour gagner, ça veut dire que je fais faire tout sauf écraser l'autre pour gagner. C'est-à-dire que pour moi le but en match c'est avant tout de faire une chouette histoire, c'est avant tout que le public regarde une belle impro. Après, si toi, tu as tout donné, en tout cas tu en as donné plus pour que cette histoire soit chouette et que tu gagnes le point et bien tant mieux ! Aujourd'hui, cependant j'en reviens un peu du match. Déjà, j'en fais beaucoup moins, cette année je vais peut-être en faire 3 ou 4, en plus je joue que contre des grosses équipes, donc qui ont de la bouteille, donc l'idée dans ces cadres, c'est que ça se passe bien et que les gens passent un bon moment ! Les votes, on le sait tous, au début ils votent de manière très objective et quant à la fin il y a 7-7, il vote pour l'équipe, parce que on est à Strasbourg et que c'est des Strasbourgeois quoi, tu vois ? C'est comme le principe des étoiles, c'est une personne parmi 500 autres qui donne son avis. Évidemment que quand tu l'as c'est plaisant, parce que tu te sens un peu important deux secondes. Mais j'ai pu être de celle qui pour le point vont faire la bonne punch line, je le suis un peu moins maintenant. Je pense qu'on me choisit pour faire des matchs parce que j'ai peur de rien en fait et que je suis rarement déstabilisée, parce que je prends vraiment ça pour un jeu et je suis une joueuse de nature, j'aime jouer, je vais jouer, comme une gosse « ouais on va jouer avec les copains, on va raconter des histoires », c'est dans ce sens-là ! Après gagner ou perdre ... si on perd je ne vais pas faire une dépression mais je préfère gagner (*rires*) ! Et moi, je ne crois pas trop les improvisateurs qui se disent complètement hors de la compétition dans ce cadre du match, parce que sinon pourquoi tu fais ce jeu ? Quand tu fais une partie de cartes, une partie de Uno, t'as envie de gagner, et bien là c'est pareil pour moi.

TG : Et le public dans ce cadre, il a quel rôle, parce que souvent observé que le public de match était généralement amené à éviter justement qu'une équipe écrase l'autre ?

JT : Oui, le public ce n'est pas un public de match de foot, où les mecs ont vraiment envie de voir que leur équipe a écrasé l'autre. Là, il n'a pas envie de voir ça, il n'a pas envie de voir l'humiliation d'une autre équipe. Jamais, j'ai vu ça ! J'ai déjà vu des publics plus partiaux, mais c'est généralement dans le cadre de matchs internes, où il y a tournoi et les gens veulent voir certaines équipes en finale, bon là d'accord. Mais la plupart du temps, sur les gros matchs, les plus gros matchs que j'ai joués, c'est toujours 8-7, 7-6, tout le temps il y a un point d'écart. Et ça arrive bien sûr que les équipes ont été super les deux, ou pas bonnes les deux, mais quand même souvent il y en a toujours un qui prend un peu le dessus, parce que c'est ce jour-là, parce que c'est cette équipe-là, parce que voilà, et pourtant il n'y a jamais des scores avec des différentiels de ouf quoi.

TG : Et le public va aussi avoir un poids sur l'état d'esprit des improvisatrices et des improvisateurs ?

JT : Pour moi, le match d'impro, je le compare vraiment à un sport comparé à d'autres spectacles. Et c'est comme dans tous les sports, comme au tennis par exemple, il y a un jour où tu ne vas pas forcément être meilleur que l'autre mais tu vas gagner parce que tu as tenu bon mentalement et que le public t'a soutenu et encouragé. Comme dans tous les sports, le fait que tu ais un public derrière toi, ça te porte ! Et d'ailleurs, c'est aussi le cas, dans d'autres types de formats en dehors du match. Quand tu sens, que le public il te suit, et pas des rires mais aussi des silences, une respiration commune, tu le sens ça quand tu joues, tu sens si les spectateurs sont à l'écoute ! Tu le sens vachement sur scène et ça, ça te porte

pour leur donner ! Et le public te donne aussi en retour, par sa disponibilité, est ce qu'il est avec toi ou pas ce soir ?

TG : Et parfois ça arrive qu'il n'y ait pas cette disponibilité-là ?

JT : Ouais pas cette disponibilité-là, ou alors il va y avoir un peu de brouhaha, cette espèce de chuchotement, de petits bruits, des gens qui cherchent des trucs, qui se mouchent, qui toussent, qui parlent, et là tu sais que tu l'as choppé le public. J'ai une anecdote à ce propos. Quand j'ai joué le 13 novembre quand il y a eu les attentats, je jouais ce soir-là, on ne savait pas si on allait jouer et on a finalement joué. Là on a eu un public, et pendant les semaines qui ont suivis d'ailleurs, qui était très particulier. C'était un public un peu hystérique. Et j'en ai parlé avec pleins de copains qui ont ressenti la même chose. Une espèce d'hystérie, bon c'est peut-être un peu fort, mais une espèce de rire nerveux tout le temps, sur des impros qui n'étaient pas forcément drôle, les gens riaient quand même. Il y a un truc du genre il faut qu'on rit pour vivre. Il y avait vraiment ce sentiment là et c'était très étrange, et tous les copains à qui j'en parlé et qui jouaient pendant cette période-là on a tous ressenti la même chose ! C'était bizarre quoi. Sûrement parce que ça s'est passé pendant un spectacle, l'attentat, et parce qu'il y a eu ce truc de « on a eu la trouille et là on a peur, on continu à venir voir des spectacles mais faites-nous rire quoi, faites-nous oublier ça ». Et en même temps, tu ne peux pas, on a été trop touché, ça a été trop difficile pour tout le monde. Il y avait ce côté un peu rebelle de « je continue d'aller au spectacle, moi je n'en ai rien à foutre j'y vais au spectacle ». Moi j'étais comme ça (*elle me montre ces mains qui tremblent*) le soir où j'ai joué. Après un autre public, aussi, complètement autre chose, c'est les enfants. Alors quand on joue pour les enfants, et bien les enfants c'est un public extraordinaire parce qu'eux ils sont sans pitié, c'est-à-dire qui si un gamin il se fait chier il ne passe pas par quatre chemins, il te le dit, il fait du bruit, il bouge, il crie, il pleure. Et inversement, quand tu sais que tu les as choppé, quand ils sont attentifs. Nous, par exemple, on a des spectacles qui sont en interactivité, donc tu provoques des choses, et quand tu as 150 gamins en face de toi il faut le gérer pour être capable de créer l'interactivité et savoir aussi les arrêter, et si t'y arrives c'est que c'est plutôt gagner parce que ça veut dire qu'ils ont compris. Et quand ce sont des spectacles où les gamins sont super agités, tu peux toujours te trouver des excuses « c'était vendredi, ils étaient tous crevés », mais en réalité c'est juste que ton spectacle il n'était pas suffisamment bon pour les chopper. Et les adultes, ils se mouchent et chercher une bouteille d'eau dans leur sac, les gamins eux, ils vont gueuler, ils s'agiter, s'énerver. Ils ont moins de codes sociaux. Puis ça dépend aussi de s'ils sont avec leur parents, s'ils se connaissent entre eux, s'ils ne se connaissent pas. Mais c'est un public intransigeant les enfants je trouve.

[Fin de la transcription]

4. Entretien – Pierre Lemel

- Enquêteur : Théo Gorin
- Enquêté : Pierre Lemel – improvisateur professionnel et régisseur d'improvisation théâtrale
- Transcripteur : Théo Gorin
- Date : 05 décembre 2021
- Lieu : Paris
- Durée : 1h05 min

[Début de la transcription]

TG : *Pour commencer est ce que tu présentais ton parcours d'improvisateur et ton activité de régisseur de théâtre d'improvisation ?*

PL : Donc moi je m'appelle Pierre Lemel, je fais de l'improvisation depuis 6 ans. J'ai découvert l'impro via du match quand j'étais à Besançon. Ensuite en arrivant à Lyon, j'ai voulu continuer et ça m'a amené à l'improvidence où je suis devenu bénévole là-bas, et donc j'ai pu voir beaucoup beaucoup de spectacles et de formes d'improvisation différentes. En parallèle, j'ai continué ma pratique de l'improvisation en entrant chez les Space Gones, où j'ai fait 1 an et demi. Après je suis parti, j'ai atterri dans une autre compagnie où je ne me plaisais pas trop mais où j'ai rencontré Alice Rey, et on a fondé ensemble une autre compagnie qui s'appelle Les Écorcés. A la base on l'a fondé autour d'un spectacle autour de la langue des signes et de la culture sourde, qui s'appelle Les mains bavardes. On l'a fondé avec deux autres personnes. En faisant ce spectacle, on s'est tout de suite intéressé à la place de la mise en scène dans l'improvisation, comment on faisait pour créer de la mise en scène, pour créer des codes de jeu. On a beaucoup travaillé ces questions, très très tôt, et du coup dès que tu touches à la mise en scène, tu te retrouves à toucher indirectement à la régie. On a fait beaucoup beaucoup de spectacles avec toujours cette idée de mise en scène, et comme on était peu nombreux et qu'on faisait beaucoup de dates, on a joué 40 dates en deux mois, et comme il fallait assurer toutes ces dates là et bien on se retrouvait très souvent à faire la régie. Donc j'ai commencé un petit peu comme ça. En fait, on s'est rendu compte que c'était vraiment quelque-chose qui pouvait t'aider dans les spectacles, que c'était vraiment une part créative. Au début, on s'est beaucoup intéressé à la régie musique puis après à la régie lumière, donc c'est comme ça que je me suis retrouvé à être pas intéressé à la régie. En parallèle, je faisais aussi quelques régies à l'improvidence aussi. Maintenant, ils ont que des régisseurs pros, mais à l'époque c'était souvent les bénévoles qui faisaient la régie. Donc tu te retrouves à faire de la régie avec un gros plan de feux avec une grosse console assez vite et à faire pas mal de merdes (*rires*) donc ça c'était cool ! Après ça j'ai déménagé à Paris. Mais entre deux j'ai aussi fait l'installation d'un plan de feux pour un bar où on jouait avec les écorcés. Après je suis arrivé à Paris, il y a un an et demi, et je me suis retrouvé à l'improvibar et j'avais super envie de jouer et donc j'ai proposé à des gens de faire leur régie, parce que c'est un bon moyen de jouer et de bouffer de la scène. Et en fait, je me suis rendu compte qu'à Paris, ce n'est pas un sujet qui est très utilisé ou qui est très bien maîtrisé. Autant à Lyon c'est pas mal répandu parce que tu as Hugh Tebby, tu as Antoine Noirant qui ont apporté beaucoup dans ce domaine. Et à Paris ce n'est pas quelque-chose qu'on conscientise beaucoup, les gens n'ont pas l'habitude de jouer avec ça et n'ont pas forcément envie de le faire ou n'ont pas forcément l'envie de pouvoir le faire. Il y a une culture qui est un peu différent, moins orienté théâtre mais plus vraiment impro. Et donc je me suis retrouvé à faire pas mal de régies à l'improvibar, qui avait une console un peu nulle au début, et j'ai pas mal galéré mais j'ai commencé à m'en sortir. J'ai fini par faire la régie des Smoking Sofa, et après avec le bouche à oreille je me suis retrouvé à faire beaucoup beaucoup beaucoup de régie. Et comme c'était mon principal moyen d'avoir du temps de jeu, j'en ai vraiment fait énormément, et ça m'a fait beaucoup progresser et ça m'a fait m'intéresser à ça, à beaucoup y réfléchir

et à théoriser sur la place de la régie en improvisation. Et aujourd'hui, je donne des stages sur ce sujet et donc ça continue vraiment à faire partie de mon travail.

TG : Je voulais rebondir sur la notion de mise en scène que tu as utilisée. Quand tu parles de mise en scène, c'est pour évoquer le travail de préparation en amont d'un spectacle ?

PL : Alors pas forcément, pour moi c'est les deux, en amont et pendant le spectacle. Il y a d'abord le travail de définir ton plan de feux, de définir les zones de ta scène où il va se passer des trucs, régler tes spots exceptera. Typiquement sur le spectacle à Lyon, la semaine dernière, les comédiens joués sur des chaises, donc ils étaient en hauteurs et donc il fallait orienter les lumières de telle façon que ça puisse bien les éclairer. Définir les zones de jeu, ça s'est à mi-chemin entre de la mise en scène et la scénographie. Après la mise en scène, ça peut aussi être en direct. Par exemple, typiquement, le choix de mise en scène le plus simple, c'est de pouvoir arrêter une scène. En régie, tu as ce pouvoir d'arrêter les scènes, donc tu as un pouvoir de décision, du moins sur certains spectacles, sur comment tu décides d'arrêter les scènes, de couper les scènes, et si tu l'arrêtes, comment elle s'arrête ? Est-ce qu'elle s'arrête d'un coup net ? C'est ce qu'on appelle une fin sèche ou un noir sec. Ou est-ce qu'on arrête avec quelque-chose de plutôt fondue ou de coulée. Tu as ce choix-là. Tu as le choix aussi et ce que tu vas éclairer. Est-ce que j'éclaire toute la scène ? Ou alors est-ce que j'éclaire seulement une zone ? Est-ce que j'éclaire seulement à cour ou seulement jardin ? Tu vois, tu peux avoir ce rôle de distribuer la parole. Par exemple en stage régie on a un exercice tout con pour bosser ça, c'est tu mets une personne à jardin, tu mets une personne à cour, et le code c'est simplement si tu es éclairé tu parles, si tu n'es pas éclairé tu ne parles pas. Et la personne qui est derrière la console a pour rôle de travailler comment distribuer la parole, donc tu as le travail technique de comment tu fais pour allumer un et éteindre l'autre, comment tu fais pour que ça soit fluide et rapide, mais tu dois aussi savoir prendre la décision de quand est-ce que je parle à l'autre. En fait, ça s'est le même travail que quand tu es sur le bord de scène et que tu te demandes, quand est-ce que je rentre ? En régie cependant, l'avantage c'est que tu as un point de vue qui est extérieur. En fait le régisseur c'est le seul qui fait fait le spectacle en le voyant, et c'est pour ça qu'il a un rôle un peu particulier et qui peut apporter cet œil là parce qu'il voit ce que donne la scène, alors que quand tu es sur scène, tu ne vois pas totalement. Donc quand je parle de mise en scène, ce sont vraiment ces choix-là, où je donne le focus, quand est-ce qu'on coupe exceptera. En fait le régisseur il peut vraiment faire en sorte que des choses se passent.

TG : Avant de poursuivre plus avant sur cette thématique, est-ce que tu pourrais me décrire le matériel que tu utilises pour une régie son et lumière ?

PL : Alors en fait ça dépend. Noirant, il dit que tu peux faire une régie avec juste un bouton on/off. Après ça dépend aussi des endroits. La plupart du temps quand tu vas dans un lieu, le matériel est déjà installé. Et moi j'ai aussi un peu de matériel que je peux ramener. Ben attends je vais te montrer directement à quoi ça ressemble. (*Il part chercher le matériel*). A vrai dire le matériel, ça dépend aussi de la salle, de tes envies artistiques, ça dépend de tes moyens, ça dépend de tes compétences techniques. Moi je crois qu'il vaut mieux avoir moins de trucs et t'en servir bien, plutôt que trop de trucs qui ne te servent à rien. Alors moi la console que j'utilise pour les lumières, et que j'ai là (il me montre la console), c'est là même qui a l'improrvidence et à l'improvibar. Et je trouve que pour moi elle est très bien adaptée à l'improvisation notamment parce qu'il y a un truc très cool c'est que tu as deux pistes ce qui permet d'anticiper. En fait, tu peux avoir une certaine disposition en haut et dans le même temps préparer quelque-chose sur ta piste du bas, et d'un coup passer de l'un à l'autre. Alors qu'à l'inverse tu as beaucoup de consoles qui sont très bien, mais qui fonctionne plus pour des spectacles de théâtres avec une conduite, donc qui sont plus en mode de séquençage ou tu vas programmer tes spots, tu vas dire ça c'est l'étape 1, ensuite ça c'est l'étape 2, et pendant le spectacle tu vas dérouler mais tu as assez peu de contrôle manuel. Là sur la console que je te montre, c'est que tu as l'avantage d'avoir le contrôle sur

tous ce que tu veux et donc c'est fait pour pouvoir créer en live. Et la différence entre un spectacle d'impro et un spectacle de théâtre classique, c'est que ta part de création elle est en live elle n'est pas en amont. Et d'ailleurs, à l'inverse ce type de contrôle dans un gros théâtre à gros budget ça ne serait pas adapté parce que ça reste plus limité en termes de création. Après j'en ai aussi une autre, que y celle-ci, qui est plus rudimentaire, où t'as seulement douze canaux et un master. Après pour le son, généralement, on est moins regardant en impro. En général tu prends juste une enceinte et tu branches sur ton pc et ça suffit. Mais il y a quand même quelques possibilités intéressantes quand tu as des consoles son plus technique. Par exemple si tu peux avoir le *pan* qui permet de faire sortir le son d'un côté ou de l'autre des deux enceintes et donc de localiser le son, tu peux aussi filtrer le son par exemple pour faire un son étouffé comme s'il venait de l'intérieur d'une voiture. Et du coup, tu peux faire des effets techniques. Par exemple, je me souviens d'un spectacle, où les personnages arrivent près d'une voiture et dans la voiture il y a une musique, donc c'est une musique qui est intradiégétique, car elle fait partie de la scène, et comme les personnages étaient censés entendre la musique à travers la voiture, j'avais mis des filtres qui faisaient un effet étouffé. Et dès que les personnages sont rentrés dans la voiture, j'ai monté le son et j'ai enlevé des filtres, et donc la musique elle est passé d'intradiégétique à extradiégétique. Après, ce n'est pas forcément le genre d'effets qu'on fait le plus, mais c'est le genre de possibilité qu'une console son peut t'apporter.

TG : Concernant les lumières, c'est quoi après les différents spots que tu vas utiliser ?

PL : Alors oui ce qui est important c'est de savoir quel rôle joue chacun des spots. De base dans un plan de feux, le truc qu'il te faut impérativement c'est des faces, qui sont les lumières qui arrivent de face. C'est la lumière qui t'arrive droit sur toi quand tu es sur scène, et pour savoir si elles sont bien placées c'est généralement quand elles te font mal aux yeux. Par exemple à l'improvbar à Paris, tu en as deux qui font ce rôle-là. Le gros avantage des faces, c'est qu'en fait elles permettent d'éclairer et donc d'être vu tout simplement. Après tu as les contres c'est ce qui vient de derrière qui permettent d'apporter un effet de découpe sur les corps, de détacher les silhouettes. Si tu éclaires qu'avec des faces, que tu mets des faces très puissantes, ça va un peu écraser les corps, les traits du visage et ça va enlever la profondeur de la scène. Alors que si tu rajoutes des contres, ça permet de mettre plus de profondeur et de faire des effets stylés. Un truc à avoir en tête, c'est que tu as certains éclairages qui vont donner certains effets. Par exemple, si tu éclaires principalement avec les faces, tu vas avoir une impression de normalité, de normale et de réaliste. Alors que au contraire si tu éclaires très peu en face, avec juste ce qui faut pour qu'on voit un peu les visages et beaucoup en contre, tu vas avoir un effet un éthéré, un peu fantomatique, un peu anormale, donc ça amène autre chose. Donc en général, tu as faces et contres. Et si ton plan de feu est complet, tu peux avoir aussi des douches, c'est une lumière qui vient d'en haut et qui marque une découpe franche au niveau du sol. Quelque fois tu peux avoir des latéraux, ce sont des lumières qui viennent de côté qui permettent d'avoir un éclairage différent. Par exemple, ça te permet de faire un effet que moi j'appelle l'effet danette, qui te permet d'avoir une partie du visage éclairer en bleue et l'autre en vert par exemple, et donc ça peut donner un effet intéressant dans certains cas. Donc ça le placement des lumières, et selon comment elles sont orientées, ça peut changer des choses. Par exemple, sur le spectacle à Lyon la semaine dernière, la contrainte c'était « the floor is lava », où le sol n'existait *a priori* pas, normalement les latéraux sont faits pour éclairer tout le corps et ce qu'on a fait là c'est que les latéraux on les avait relevés pour que ça n'éclaire les parties supérieures des corps pour renforcer ce côté où on est dans un univers où le sol n'existe pas et on voyait peu leurs pieds. Ça peut aussi être des effets utilisés en danse, avec des éclairages en contre-plongée, en fonction de quels effets tu vas donner. De base, il te faut des faces pour que les gens soient vus et le reste c'est que des possibilités supplémentaires, et ça étend tes possibilités qui sont à ta disposition.

TG : Ensuite concernant le son, comment est tu constitués ta banque de sons disponible ?

PL : Alors, je sais que beaucoup de gens ont des banques de sons avec des catégories, sons d'horreurs, sons romantiques exceptera, moi je n'ai pas ça. Il y a beaucoup de musiques que je connais, et je me

dis à ça ça irait bien là. Après ça dépend vraiment du spectacle et quels effets tu veux donner. Et d'ailleurs ça se discute toujours avec les gens qui sont au plateau. Mais des fois, tu as des spectacles où tu vas chercher à être très didactique. C'est-à-dire qu'il y a quelque chose qu'on voit sur scène et tu le soulignes. Par exemple, il se passe une scène romantique, on le voit, et à la régie tu vas mettre une musique romantique qui va venir souligner ce qui se passe. Il y a une scène de bagarre, tu mets une musique de bagarre. Et tu peux mettre une musique de Rocky Balboa et tout le monde va être content parce que c'est identifier comme une musique de bagarre. Souvent c'est ce que tu vas avoir dans les cabarets ou dans les matchs, et ça va bien marcher mais tu peux aussi faire de la musique à contre-pieds, genre avoir une scène d'amour et mettre une musique inquiétante, et bien ça raconte autre chose. Ou alors avoir des gens qui se tapent dessus avec du Patrick Sébastien en fond, ça marchera aussi. Ce sont des choix. Et ce qui est peut-être intéressant d'avoir en termes techniques, c'est d'avoir un système de pré-écoute, qui te permet d'écouter en régie la musique avant de l'envoyer sur scène. Sinon, moi les étiquettes que j'ai c'est plutôt, je vais avoir, ambiance positive, musique triste, mais je n'ai pas de grosses étiquettes. Souvent, j'ai des musiques et des artistes que je connais bien, et ça m'arrive de lancer des musiques un peu au pif parce que des fois il y a besoin que la musique elle arrive maintenant. Et donc, tu n'as pas forcément le temps de chercher un truc, et t'as un truc sous la main et tu ne sais pas exactement ce que s'est mais tu vas le lancer quand même. En fait, la régie, 90% du taffe c'est vraiment du timing et du rythme, t'as besoin que le truc il arrive maintenant, et si ce n'est pas le truc parfait ce n'est pas grave car il vaut mieux avoir un truc pas parfait que le truc parfait une ou deux minutes trop tard. Par exemple, le spectacle le week end dernier, il y a une scène qui parlait de pôle sud, et du coup j'ai voulu chercher la musique de la marche des empereurs, mais je suis tombé sur une autre musique qui était très éloigné de l'effet que je souhaitais à la base, c'était une musique assez industriel très éloigné de l'impulse que j'avais imaginé au départ, mais je l'ai mis pour être dans le timing, et au final les improvisateurs l'ont pris et l'ont intégré ce qui en a fait une bonne proposition.

TG : A propos de cette dynamique, comment tu décris la position du régisseur pendant un spectacle d'impro ? Est-ce que tu considères le régisseur comme un improvisateur parmi les autres ?

PL : Alors ça dépend aussi du spectacle. Par exemple, sur un spectacle comme Souarave, qui est un spectacle d'Antoine Noirant, sur ce spectacle-là, le régisseur c'est le metteur en scène, c'est-à-dire qu'il a un rôle au-dessus des autres de maintenant là, il se passe ça. Sur un spectacle plus libre, et bien tu es juste quelqu'un qui joue comme les autres, des fois tu vas proposer, des fois tu vas suivre, tu vas retrouver les mêmes choses qu'en impro en fait, des fois t'es en lead, des fois t'es en suiveur avec quelques différences quand même c'est que tu n'as pas les mêmes moyens pour te défendre. Par exemple, si tu mets un noir d'un coup, que tu fais une bascule nette et que les comédiens ne la prennent pas, et ben ça fait juste un truc moche et c'est comme ça. Le truc frustrant en plus dans ce cas-là, c'est que le public il se dit « whouah le régisseur il a fait un truc bizarre à ce moment-là » (*rires*). Et puis, tu as des spectacles, où les gens ils ont déjà une conduite précise déjà établit et là ben tu la suis. Dans ces cas-là, la régie est déjà assez calibrée, donc tu places plus en position d'exécutant. Et ces différentes postures sont complètement okay, mais il faut juste le savoir avant. C'est pour ça qu'avant les spectacles, je discute toujours avec les improvisateurs pour savoir ce qu'ils veulent, ce qu'ils attendent de moi, s'ils veulent que je sois vraiment force de proposition ou non. Il s'agit de le savoir à l'avance et d'être en accord collectivement afin d'aider les comédiens sur scène. Et quand tu es juste exécutant, c'est okay parce que tu as des spectacles qui n'ont, par exemple, pas vraiment besoin de jeux de lumières, et tu as juste à allumer les lumières au début et à les éteindre à la fin ! Et à l'inverse, tu as des spectacles, où je suis à la régie et je sais que je vais pouvoir faire beaucoup de propositions. Et ça, ça dépend du spectacle, de l'ambiance souhaité et aussi de la capacité des improvisateurs à suivre les propositions, et à comprendre parce que, par exemple, écouter la lumière c'est très compliqué et c'est par forcément quelque-chose qu'on travaille beaucoup en impro. Moi je sais qu'à une époque, quand j'ai commencé à faire beaucoup de régie, j'avais tendance à être en force sur des régies, dans le sens, où je faisais beaucoup de propositions parce que moi ça me faisait plaisir et moi je voulais voir ça mais ce n'était pas forcément quelque-chose qui aidait les comédiens et qui n'était pas forcément compréhensible pour

eux. En fait, c'est toujours un équilibre à trouver. Et pour revenir à ta question de base, ta place elle dépend du spectacle, avec qui tu joues, et il faut toujours bien communiquer avec les gens en amont pour être d'accord collectivement sur la place et le rôle de la régie.

TG : Et dans les spectacles où tu as vraiment en force de propositions, quelles vont être tes différences positions dans le temps de l'action ?

PL : Alors les rôles, déjà tu as le premier rôle de suiveur de suiveur, de technicien, ne serait-ce que d'éclairer pour qu'ils soient vus. Après tu as l'étape deux qui suppose un changement égale un changement, c'est-à-dire que s'il y a changement de scène, d'ambiance ou de lieu, on va faire un changement lumineux et/ou sonore même subtile. Après tu as la posture de il y a quelque-chose qui se passe, je vais le souligner avec de la musique. Et après tu as la posture de là je veux qu'il se passe quelque-chose maintenant et là je vais faire une proposition forte avec potentiellement changement de musique, changement de lumières, donc là c'est des positions où on prend plus le lead. En général ce qui m'amène à faire ça, c'est qu'en régie je suis la personne qui a le regard le plus extérieur sur ce qui est en train de se passer. Du coup, si je sens que le spectacle s'enferme dans une espèce de routine, là dans ma position je peux agir. Comme j'ai un regard extérieur je peux amener ce genre de cassure si je sens que ça peut être intéressant par exemple si le spectacle patine un peu. Après, à la régie, je peux aussi rythmer les scènes en amenant des scènes longues et scènes courtes et amener de la diversité rythmique. Après tu n'es jamais complètement dans un rôle, tu vas toujours naviguer entre ces différentes postures. Typiquement une dynamique qui marche bien c'est quand quelqu'un commence à faire un truc, tu vas mettre une musique pour souligner ce qu'il fait, ce qui fait que son truc il va commencer à prendre l'ampleur, lui ça lui permet de d'augmenter son jeu, d'avoir un truc plus grand, du coup tu vas pouvoir monter la musique monter la musique, et quand son truc a atteint le maximum, tu vas pouvoir encore augmenter la musique de telle façon qu'il ne peut plus parler. Moi j'appelle ça les ravalers, tu vas pouvoir le ravalier et reprendre la main. Il y a vraiment ce truc de je te donne la main, je reprends la main. Avec la musique c'est particulièrement facile parce que si le son il est trop fort et bien ça ne sert plus à rien de parler pour les comédiens, et donc si je veux gagner je peux gagner, si je veux qu'ils ne parlent plus et bien ils ne parleront plus.

TG : Et en tant que régisseur, cette écoute de ce qui arrive au plateau, selon toi, ça se place dans une logique d'accompagnement narratif de ce qui est en train de se passer ?

PL : Alors selon moi, ce n'est pas tant une question d'histoire, mais vraiment de rythme. Parce que pour le coup l'histoire c'est vraiment le seul élément sur lequel j'ai aucune prise. Alors si, des fois, j'ai un micro, mais c'est rare. Mais généralement, je n'ai pas de prise sur ce qui est narratif, mais je vais avoir une prise sur ce qui est rythme du spectacle.

TG : D'accord. Et ton rôle de régisseur, est ce que selon toi, il est similaire à un rôle de musicien live ?

PL : Par certains aspects oui. Parce que tu as le même jeu de des fois tu es en proposition, des fois tu es en suivi, donc je pense que sur ça, ça se recoupe pas mal. Après ils ont aussi carrément leurs spécificités, et il faudrait voir ce qu'eux en pensent. Par contre, le musicien, il va avoir un pouvoir que je n'ai pas, c'est qu'il a plus de flexibilité. Par exemple, si moi je commence à faire une proposition musicale et qu'elle n'est pas suivie, je ne peux pas trop me défendre, alors que lui, il va pouvoir adapter sa musique. Il a plus de souplesse là-dessus, il peut passer d'une émotion à une autre, alors que moi je ne peux pas modifier la musique en cours de route.

TG : A ce propos, tu évoquais tout à l'heure avec le matériel technique de la possibilité de prévoir des pistes et donc d'anticiper. Le fait que tu n'es plus de prise sur la musique, une fois que tu l'as lancé, ça suppose en amont une forme d'anticipation pour être juste ?

PL : Alors ouais carrément. Par contre je mettrais juste une nuance sur le terme d'anticipation parce que en fait tu peux vraiment anticiper ce qui va se passer, parce que c'est de l'improvisation, mais tu peux anticiper qui va se passer un truc, et c'est ça la différence fondamentale ! Tu vois, je ne peux pas me dire « ah ben là il vient de rencontrer son père, donc après il va se passer ça, et donc il va falloir une lumière cyan », non, mais je vais pouvoir me dire « okay là je sens qu'il va se passer quelque-chose, que la scène elle va se finir, ou du moins qu'il va se passer un truc », et du coup tu es prêt pour qu'il se passe un truc. En fait, c'est vraiment une question d'être prêt pour qu'il se passe un truc. Et en fait, avoir une lumière prête, c'est la même chose qu'avec de la musique tout à l'heure, en fait ça sera par forcément la lumière idéale, la lumière parfaite, mais tu une lumière qui est prête pour faire un changement. Tu vois, par exemple, là tu as quelqu'un qui devant la porte de l'immeuble où il est censé retrouver son père, il va le revoir pour la première fois, et là il est en train de frapper devant l'immeuble. Et bien là, je vais pouvoir préparer une musique, je vais pouvoir préparer sur ma deuxième piste lumière un éclairage qui n'a rien avoir, soit une ambiance lumineuse qui n'a rien avoir mais qui est normal, juste pour remarquer qu'on se trouve dans une pièce différente, soit faire un choix de mise en scène fort, et préparer par exemple une lumière qui est très onirique, par exemple avec beaucoup de contres et avec assez peu de faces. Donc voilà, je prépare ma musique, je peux même déjà la faire tourner en gardant le doigt sur le bouton qui va me permettre ensuite de monter le son et changer la lumière. Et par exemple, là il ouvre la porte, il fait « Papa ! », et là boum, musique lumière d'un coup, et là tu te rends compte que tu es dans une scène très différente d'un coup. Là, si tu veux, dans cet exemple, j'ai pu anticiper qu'il allait se passer un truc parce que l'histoire me l'a permis, tout simplement. Et puis après je peux aussi anticiper d'avoir ma lumière, si j'ai la musique en même temps, et bien comme avec ma musique je provoque quelque-chose je peux répondre aux changements que j'ai provoqué moi-même.

TG : *Et quand tu vas force de proposition, comme tu viens de le décrire, tu vas le faire à quel moment et quelle façon ?*

PL : Alors ça dépend des capacités des improvisateurs à réagir au plateau, à conscientiser les changements de lumières et des différents codes de jeu. Ça dépend aussi du travail qu'on a fait en amont ou pas. Ça dépend de ce qu'ils vont me demander aussi. Pour le coup, après c'est vraiment aussi au feeling de savoir quand je peux amener ça ou pas. Les effets, les plus spectaculaires et les plus marquants c'est quand tu arrives à faire une rupture franche. Typiquement le « Papa ! », boum rupture, ça s'est hyper impressionnant, c'est hyper théâtral. Et pour le spectateur, il y a vraiment côté très impressionnant. Et même pour les comédiens, il peut y avoir le côté « oula okay qu'est ce qui se passe ? » (*rires*). Et ça, c'est vraiment le côté le plus cool, mais aussi le plus casse-gueule aussi, parce que ça peut vraiment déstabiliser les comédiens car ils peuvent ne pas réussir à suivre. Donc ça dépend de quel niveau de confiance on a les uns dans les autres. Par contre, arriver en mode « okay je m'installe dans l'espace sonore » et ensuite je vais monter au fur et à mesure, ça s'est une façon qui est plus simple pour tout le monde de s'immiscer parce qu'il y a un « Salut je suis là ! Je te signale que je suis là », et maintenant, je vais faire en sorte de prendre la place, mais ça va moins surprendre.

TG : *Et est-ce que tu aurais un exemple, en tant que régisseur, d'un moment de régie qui a vraiment bien fonctionné et un autre qui a contrairement vraiment mal pris ?*

PL : Alors les fois où ça s'est mal passé, ce n'est jamais quelqu'un qui fait de la merde complètement, c'est généralement que soit la régie est vraiment en force, soit que les gens au plateau n'ont pas envie de ce genre de propositions. Mon plus mauvais souvenir c'était une régie pour une troupe parisienne, où vraiment j'avais fait une régie comme un gros bourrin (*rires*), je m'étais des musiques très fortes, en plus avec des paroles, ce qui est compliqué à gérer, parce que ça suppose que les improvisateurs conscientisent que les gens conscientisent que tu ne rajoutes pas de la parole par-dessus des musiques avec de la parole. Et la première fois, ils ne l'ont pas pris, mais moi je voulais vraiment faire ce genre de proposition, et donc je retentais encore une fois, puis une autre, et en fait ça n'a jamais été pris. Et donc au final, ça n'a pas servi au spectacle, et ça a donné un truc moche. Donc là, ce n'était pas un bon

boulot. Et là, j'étais plus au service de ce que j'avais envie que du spectacle, en plus c'était des gens pas très expérimentés donc ça les a un peu perdu, et donc ça n'a pas servi le truc. Et là-dessus, je n'ai pas géré. Et un bon souvenir. Un coup, il y avait Patrick Spadrille et Thierry Blisko qui étaient passés jouer, et comme ces deux personnes vraiment très expérimentées, tu te dis « hey, là je vais vraiment pouvoir faire ce que je veux ! ». En plus, Patrick Spadrille, c'est quelqu'un qui a un théâtre et qui a fait installer une grosse régie et qui est fan de ça et qui maîtrise bien ça. Donc vraiment là tu te dis « je peux faire ce que je veux avec ces gens-là ! ». Et l'impro, c'était un mec qui était un peu pommé dans sa vie et qui commence à picoler et à sortir en boîte, et donc là, musique un peu clichée avec grosse musique et les strombos de partout et le mec bourré qui danse. Et le truc que j'ai fait, c'est que j'ai préparé une lumière excessivement normale sur ma deuxième piste, et j'ai fait un retour hyper sec, et coupure musique d'un coup. Donc il était en train de danser comme ça, et d'un coup la musique s'arrête et la musique redevient normale et vraiment ça lui a vraiment fait l'effet d'une douche froide, d'un retour à la réalité vraiment brutale, et j'étais content de cette rupture parce que lui ça lui a donné beaucoup de jeu et ça racontait quelque-chose de fort. Scéniquement c'était jolie, le public ça l'a surpris, lui ça l'a surpris, et ça racontait le retour à la vie normale, d'un coup, comme une claque. Donc ça c'était vraiment cool !

TG : Et toi, tu fais nécessairement régie son et régie lumière ou alors ça t'arrive de ne faire que régie son ou que régie lumière ?

PL : Alors ça m'arrive de faire les deux. Mais je préfère faire régie son et régie lumière en même temps parce que, bon quand tu es deux c'est plus pratique parce que tu n'as pas à gérer tout en même temps, mais ce que tu gagnes en aisance technique tu le perds en besoin de communiquer parce que tu as besoin de te synchroniser et te mettre d'accord.

TG : Okay. Et pour revenir sur les lumières, je voulais savoir quels types de lumière tu pouvais faire. Tu disais tout à l'heure que tu pouvais mettre des ambiances oniriques ou au contraire établir une atmosphère de normalité, comment tu fais ça ?

PL : Alors, d'un point de vue technique, selon les lumières que tu vas utiliser, tu vas avoir quelque-chose qui est réaliste ou qui est clairement marqué comme ne faisant pas partie de la réalité. Plus tu utilises de couleurs, plus tu vas t'éloigner de quelque-chose de réaliste, soit tu es dans un espace mental, ou du moins tu es ailleurs. Et pour ça tu vas utiliser les couleurs, excepté le vert, parce que déjà c'est assez moche et ça évince toutes les ombres sur le visage donc ça l'écrase et ça le rend plat. Après, sois j'utilise une seule couleur soit j'en utilise deux généralement. Par exemple, sur le spectacle à Lyon le week end dernier, comme il y avait des latéraux, il y avait vraiment la possibilité de vous éclairer beaucoup en latérale et peu en face, donc il y avait vraiment la possibilité de s'amuser avec ça, des fois d'avoir la même couleur partout, et des fois d'avoir un duo de couleurs. Souvent, il y a des doubles semaines, avec un côté jardin, un côté cour, et donc comme il y avait double scène, il y avait la possibilité d'avoir une couleur d'un côté et une couleur de l'autre ou des fois rejoindre les deux couleurs. Un truc qui ne marche pas, c'est de s'appuyer sur la roue chromatique pour avoir des couleurs qui se marient bien, qui va donner un mélange assez cool et visuellement intéressant. Après la régie lumière, ça dépend aussi des codes de jeu que tu as travaillé. Par exemple, typiquement le genre de codes qu'on travaille au stage régi c'est par exemple, il y a deux personnes qui sont en train de se parler normalement, et tant que l'éclairage est normal, c'est conversation normale, lambda et à l'inverse, quand la lumière change, tu vas dire tout ce que tu ne dirais pas dans la vraie vie. Et donc là, tu marques, que c'est quelque-chose qui n'existe pas vraiment et donc par exemple, si c'est deux collègues qui se parlent, ils se racontent ce qu'ils ont fait ce week-end, et la lumière change, et là tu peux vraiment partir sur ce les personnages ressentent ou ont envie de se dire vraiment. C'est vraiment ce genre de codes qu'on va bosser.

TG : Et justement, quand tu parles de codes de jeu, ça implique que tu vas travailler ça en amont du spectacle, ou tu vas présupposer que ces codes sont déjà connus des improvisateurs ?

PL : Alors, les gens avec qui je le tente, généralement, ça va être des gens avec qui on est au clair avec ce genre de codes. Après, c'est toujours la même chose, les codes de ruptures très secs et immédiats, c'est ça qui est compliqué à prendre mais avoir le même code mais plus progressif, par exemple une personne qui est énervé et toi tu mets une musique de plus en plus fort pour le faire monter puis tu changes doucement la lumière pour revenir à quelque-chose de normale, ça c'est déjà quelque-chose de plus simple à comprendre au plateau. En fait retourner c'est plus simple que démarrer. Et après oui, ça dépend des gens avec qui tu bosses. Par exemple, nous avec Les Écorces, on travaille avec certains codes de jeu. Par contre on les travaille souvent sans régie, ce qui n'empêche pas de les travailler en termes de régie. On a pris l'habitude, à force de penser les codes en termes de régie. Et des fois on travaille avec la voix, on travaille toujours en musique, mais par exemple on va lancer une musique, et avec la voix on va annoncer « lumière onirique », on va donner des indications lumineuses à la voix, on va les verbaliser. C'est comme ça qu'on les bosse. Et comme la régie c'est surtout une question de rythme, les deux trucs qui te faut c'est, un, le rythme, et deux, la capacité à conscientiser les changements de lumières. Une fois que tu as ces deux trucs là, tu as forcément besoin quand tu bosses tes codes d'avoir la lumière sur place. Typiquement, le code que je te disais, normalité v.s ce qui se passe dans la tête, c'est un code qu'on a bossé avec Les Écorces. On n'est pas le seul à avoir ce code là mais c'est un code qu'on a mis en place entre nous, qu'on appelle les décrochages, qui sont des moments où le personnage se décolle de la réalité pour montrer des pensées et des émotions, et c'est à travers la lumière qu'on va marquer ce changement pour ensuite retourner brutalement à la réalité avec que des faces. Et par exemple, dans un autre spectacle le week end dernier, il y avait un spectacle qui utilisait ça comme codes. Et, je me suis senti assez mal, parce que je leur avais demandé en amont du spectacle si c'était okay, si je n'enclenchais pas des changements de lumière ces moments de décrochages, et ils m'ont dit. Et pendant le spectacle, à un moment donné, j'ai fait un changement de lumière d'un coup, et ça n'a pas été pris. Et en public, ça se voit clairement, et en régie et bien tu es là, et tu te dis « ben je ne peux pas changer », et donc s'ils ne le prennent pas, là tu ne peux rien faire et c'est louper comme effet. Et c'est dur à faire, si c'est réussi, c'est vraiment très beau, mais à ce moment-là, en plus j'étais avec un matos un peu compliqué, et donc là typiquement ça a donné quelque-chose de moche parce que j'ai voulu faire la proposition mais je n'aurais pas dû la faire, parce que ça n'a pas été pris en face.

TG : *Et est-ce que tu as déjà pensé des spectacles en les pensant vraiment autour de la question de la régie ? Comme par exemple, Antoine Noirant a pu le faire avec son spectacle Souarave.*

PL : Alors, non, je n'ai encore jamais pensé un spectacle spécifiquement autour de la régie. J'ai fait pas mal de spectacles où j'étais inclus dès le début, donc dès la phase de création du spectacle. Ce qui est très chouette d'ailleurs, parce que, souvent, tu arrives toute à la fin quand tout est en place. Et ça m'est déjà arrivé, d'être vraiment inclus dans le processus de création de format en tant que régisseur, et d'être présent dès la première réunion où on imagine le spectacle, où on définit la trame, les codes de jeu. Par exemple, pour Halloween, on a fait un spectacle qui s'appelait Hémoglobine, et là dès le début je pouvais être force de proposition, et on a pu travailler des codes de jeu ensemble. C'était cool, mais je n'ai encore jamais eu de spectacle où je dirigeais de A à Z depuis la régie. Le truc qui se rapproche le plus de ça, c'était mon spectacle où j'avais choisi le casting exceptera et moi j'étais à la régie, donc j'avais une force de proposition importante.

TG : *Une dernière question, qui sont les régisseurs de théâtre d'improvisation ?*

PL : Souvent ça dépend. Quand tu es dans une petite salle, souvent ça va être quelqu'un de la troupe qui va s'y coller, et souvent ça va le saouler d'ailleurs (*rires*). Quand tu es dans une plus grosse salle, souvent ça va être le régisseur de la salle, qui souvent n'est pas habitué à faire de l'improvisation. Et ça, ce n'est pas forcément évident pour eux et ça demande de communiquer. Par exemple, un bon

souvenir que j'ai en tant que comédien, on était allé jouer notre spectacle les mains bavardes à Nancy, et ça c'était vraiment bien passé. Et un des trucs qui a fait que ça s'était bien passé, c'était qu'on était allé voir le régisseur en amont et en fait on lui avait dit ce qu'on voulait en termes d'effet et de lignes artistiques. On lui a dit, qu'on voulait qu'il soit force de proposition et qu'il n'hésite pas à couper les scènes. Typiquement, quand tu es dans le cas de régisseur de théâtre plus que d'improvisation, ce qui leur manque c'est vraiment cette capacité à couper la scène et à être force de proposition. Et on lui avait dit de ne pas hésiter à faire des trucs, et à couper les scènes et qu'on ne lui voudrait jamais d'avoir coupé une scène trop tôt plutôt que trop tard. Et à la fin, il nous a fait savoir qu'il avait vraiment kiffé parce que on lui avait donné cette possibilité-là. D'où l'importance d'avoir une bonne communication entre le régisseur et les comédiens. Moi, quand je ne connais pas un groupe, systématiquement j'arrive au moins une heure avant et je vais demander aux comédiens ce qui attendent de moi et si je peux faire des propositions afin d'être claire entre nous.

TG : Est-ce que tu aurais quelque-chose à ajouter pour terminer cet entretien ?

PL : Ouais, un dernier truc que je trouvais intéressant et qu'on a mis en place avec Les Écorcés, on jouait pas mal de spectacles et souvent on se retrouvait à être un peu à l'arrache avec les gens qui arrivent et il faut s'assurer que tout le monde a tout et en même temps il faut continuer à s'échauffer, il faut gérer tout ça ; et un rôle qu'on a mis sur le régisseur avec le temps, c'était que le régisseur c'était aussi celui qui s'occupait de tout ça, en fait il faisait à la fois régisseur technique mais aussi régisseur plateau dans le sens théâtre. Et ça c'était vraiment très chouette, parce que le régisseur prenait vraiment la responsabilité de mettre les comédiens et comédiennes dans de bonnes dispositions, en leur évitant les stress de l'organisation autour. L'objectif c'était vraiment de décharger les gens de cette responsabilité-là, et que les improvisateurs soient vraiment juste là pour jouer ! Et en dernier point, je dirais aussi, que je trouve ça important en tant qu'improvisateur d'aller aussi de l'autre côté et de voir ce que tu peux faire en régie, parce que c'est vraiment une façon de jouer aussi. Et par exemple, se mettre dans ce rôle de « okay là c'est moi qui vais terminer les scènes », ou « c'est moi qui vais décider des changements de scènes », cette habitude de prendre des décisions de mise en scène, c'est aussi très formateur parce que ça aide à mieux le voir et le sentir une fois qu'on est sur le plateau aussi !

[Fin de la transcription]

ANNEXE 3 : TRAVAIL D'ENQUETE ET DE TRANSCRIPTION SUR LES PERFORMANCES PUBLIQUES

1. Liste des performances utilisées

- ***Huis (presque) clos*** joué le 29/07/2019 à Paris :
<https://www.youtube.com/watch?v=la2ezxvbwpo&t=15s>
- ***Impalpable, la mémoire des choses***, joué le 26/07/2019 à Paris :
https://www.youtube.com/watch?v=kGVCEWvzu_4
- ***Trio***, joué le 28/07/2019 à Paris :
<https://www.youtube.com/watch?v=erOE2wZmNOc&t=759s>
- ***Fauteuil d'orchestre*** joué le 29/07/2019 à Paris :
<https://www.youtube.com/watch?v=1GKACy5CmIU>
- ***Match d'improvisation Herocorps vs le LILI***, joué le 24/01/2015
 - Improvisation : <https://www.youtube.com/watch?v=iNkpp603S58&t=7s>
 - Improvisation : <https://www.youtube.com/watch?v=MvjKPajcZ7E&t=3s>
- ***La Page Blanche*** joué le 28/07/2019 à Paris :
<https://www.youtube.com/watch?v=h8lmrYytVrE&t=913s>
- ***Match d'improvisation LIP de Paris v.s La Brique de Toulouse***, joué le 12/05/2012 à Paris :
 - 1^{ère} partie : <https://www.youtube.com/watch?v=D4HqUcDPLxI&t=12s>
 - 2^{ème} partie : <https://www.youtube.com/watch?v=LB9akRi5jhg&t=0s>
 - 3^{ème} partie : <https://www.youtube.com/watch?v=xdS5feJcC4I&t=0s>
- ***Match d'improvisation de la Ligue d'improvisation belge professionnelle*** :
 - Improvisation : <https://www.youtube.com/watch?v=XL8F7cCjUz0>
- ***Match d'improvisation équipe de France vs la LILI*** :
<https://www.youtube.com/watch?v=HscV-ImjX0>
- ***Match d'improvisation étudiant – Mandiboul's contre Les Tocards***, joué le 04/04/2019 à Bordeaux

2. Transcription 1 – Extrait de *Impalpable, La mémoire des choses*

Improvisation extraite de *Impalpable, la mémoire des choses*, joué le 26/07/2019 à Paris

Voir : https://www.youtube.com/watch?v=kGVCEWvzu_4 [9min 35 à 15min15]

- | | |
|-------------|---|
| 1. Com A, B | (Com A et B rentrent sur scène, Com A se met à genoux) |
| 2. Com A : | (regardant devant elle et ne s'adressant pas à Com B) jérémy/ ne te baigne pas trop loin s'il te plaît il y a des vagues/ tu es trop petit/ |
| 3. Com B : | (regardant Com A) pfff |
| 4. Com A : | (s'adressant à Com B) tu pourrais [te baigner avec lui
[(elle pointe devant elle) |
| 5. Com B : | tu sais très bien que je déteste l'océan j'déteste la mer (.) je viens te voir une fois tous les six et en plus c'est pour ma taper les méduses super |
| 6. Com A : | pierre je ne comprends pas pourquoi tu ne profites pas du paysage (.) il fait beau (.) le sable n'est pas trop chaud et (.) en plus j'ai pris ton maillot de bain préféré celui qui a les bretelles souples (elle lui tend le maillot de bain) |
| 7. Com B : | (il s'accroupit à côté de Com A et prend le maillot de bain dans les mains) c'est le maillot de bain du jour où on s'est rencontré/ |
| 8. Com A : | bien sûr (elle mime le fait d'enlever un grand chapeau) je suis heureuse que tu t'en souviennes (regarde de nouveau devant elle) <u>jéréemie fais attention il y a des méduses/</u> |
| 9. Com B : | [j'étais plus mince à ce moment
[(en regardant ses mains) |
| 10. Com A : | on a vieilli tous les deux |
| 11. Com B : | toi aussi t'étais plus mince à ce moment là |
| 12. Com A : | J'ai eu un enfant depuis (.) le tien je te rappelle et puis je ne fais pas mes trente cinq ans (souriant complice avec le public) en tout cas c'est ce que les dames avec qui je travaille m'ont dit (.) tu sais faire des gants ce n'est pas évident il faut avoir les yeux sous la lumière toute la journée (.) je devrais [avoir plus de rides tu devrais être content (.) mais peut être vois tu d'autres femmes quand tu n'est
[(pointant ses pommettes)
pas avec moi (.) (regarde de nouveau devant elle) <u>[jéréemie reviens s'il te plaît il y a trop de soleil/ je</u>
[(Com C entre en arrière scène)
<u>vais te mettre un peu de crème/</u> |
| 13. Com C : | (elle s'approche de Com B et tourne autour de lui en lui touchant l'épaule, elle s'adresse à lui comme une voix intérieure) elle aussi elle fait partie des femmes qui a séduite |
| 14. Com B : | (s'adressant à Com C) ouaip (il se lève) je m'en souviens encore j'avais ce maillot de bain à bretelles je ramassais des galets je faisais des ricochets en essayant de défoncer des méduses en même temps je l'ai vu et je l'ai distingué sur la plage parce que c'était la seule qui portait des gants et que c'est gants était-
(s'adresse à Com A qui s'est levée) charmant ces gants/ |
| 15. Com A : | merci |
| 16. Com C : | (s'adressant à Com B comme une voix intérieure) mais aujourd'hui (.) elle n'est plus qu'un rebond parmi ces ricochets parce qu'il y en a eu d'autres derrière |
| 17. Com B : | (s'adressant à com C en regardant devant lui) exactement (.) un jour il y a eu une femme avec un bonnet (se retourne et regarde Com C) charmant ce bonnet/ |
| 18. Com C : | [merci/
[(se touchant la tête comme si elle avait un bonnet) |

19. Com B : *(s'adressant de nouveau au public comme si il discutait avec sa voix intérieure)* un jour une femme avec des lunettes de soleil [*(se retourne et regarde Com D)* charmant ce bonnet/
[*(Com D entre en scène et mime le fait de mettre des lunettes de soleil)*
20. Com D : merci euh
20. Com B : *(s'adressant à sa voix intérieure et regardant Com A)* mais elle (.) elle avait quelque-chose de spécial
21. Com A : [*(s'adressant à Com B)* pierre tu ne m'aimes plus je le vois bien (.) je sais que tu ne voulais pas que
Com C, D : [*(Com C et D sortent de scène)*
je garde jéréemie mais (.) c'était dangereux
22. Com B : dans la vie il faut affronter les dangers (.) faut savoir ce qu'on veut et ce qu'on veut pas [(.) moi je t'ai
[mais c'est-
donné toutes les arguments si tu n'as pas voulu m'écouter c'est ton problème maintenant [(.) il faut
[mais c'est-
pas qu e[*(tu t'étonnes que je vais te couper la parole autant que tu veux okay/ il faut que tu t'étonnes*
[mais c'est-
que moi j'ai plus envie de t'occuper de lui (*pointant devant lui*) (1.0) si il était pas naït on serait encore ensemble
23. Com A : parce qu'on l'ai plus/
24. Com B : ben écoutes moi j'ai plus l'impression qu'il se passe grand chose entre nous tu vois/ (il se lève) et puis si je pars plusieurs semaines c'est pas toujours que pour le boulot tu vois/ il faut que t'arrêtes de t'accrocher à cette histoire comme tu t'accroches [à ces gants de cuir là (.) les gants un moment
[*(pointant les mains de Com A)*
donné ça se jette
25. Com A : pas quand ils sont de bonne qualité/
26. Public : *(rires)*
27. Com A : (1.0) *(en sanglotant)* tu ne vois pas un peu de nous *(elle regarde devant elle)* dans- ce petit garçon qui s'amuse dans l'eau/ tu ne vois pas un peu de notre amour qui joue dans les flaques/ (.) regarde le comme il est joyeux (.) tout le contraire de sa mère (.) tu as fait de moi une veuve alors que tu es encore en vie
28. Com B : *(s'adressant à Com A)* [tu as besoin [d'amour/ (.) ben [il est là ton amour
[*(Com E et F entrent en scène)* □(1)
[*(Com E plante quelque chose* □(2))
[*(pointe en regardant au loin)*
29. Com A : [*(elle se met à pleurer et à sangloter)*
[*(Com A sort de scène)*
[*(Com C et D semble installer quelque chose)* □(3)
30. Com E : *(regardant Com A)* oh *(il fait mine de se glisser sous un tissu, regarde un objectif, donne quelque chose à Com D puis [fait mine de tirer sur quelque chose)*
[tchic/
31. Com A : [non/
[*(en tendant le bras vers l'avant)*
32. Com E : *(il fait mine de sortir du tissu, et adresse un pouce vers le haut à Com A, il se glisse de nouveau sous le tissu et [reprend une photo puis ressort du tissu)* oh:: *(en regardant Com F)*
[pchttt
33. Com A : *(regardant devant elle)* jéréemie on rentre/ viens/ [*(elle fait mine de sécher jéréemie)* allez on rentre à la maison
34. Com F : [*(s'approche de Com A et lui tape [sur l'épaule et lui montre l'appareil photo)*
[*(Com E se remet sous le tissu pour prendre une photo)*
35. Com F : *(il s'écarte pour se remettre derrière l'appareil photo)* *(s'adressant à Com A en souriant)* regardez bien la lumière
36. Com A : *(s'adressant à jéréemie dont elle mime la présence)* souris tu verras (.) on aura un jolie souvenir
37. Com E : [tchic tchic
[*(en tirant sur le fil pour prendre une photo)*

38. Com F : [poff::
[(*en faisant mine d'actionner le flash*)
39. Com E : (*il s'enlève du tissu et s'adresse à Com A*) oh dernière dernière/ (*il fait signe à Com F de s'installer sous le tissu de prendre la photo*) (*il se met à côté de Com A*)
40. Com F : [pof pof
[(*il prend une nouvelle photo*)
41. Com E : (*il fait un signe de la main pour remercier Com A*)
42. Com A : merci/ (.) (*regarde à sa droite et fait mine de prendre la main à jérémie*) allez viens chérie (*va vers la sortie de scène, s'arrête, regarde Com F et E*) merci/ aurevoir/ (*elle sort de scène*)
43. Com E : aurevoir/
44. Com E, F (*ils vont mine de remballer l'appareil photo et sortent de scène*)

3. Transcription 2 – Extrait de *Impalpable, La mémoire des choses*

Improvisation extraite de *Impalpable, la mémoire des choses*, joué le 26/07/2019 à Paris

Voir : https://www.youtube.com/watch?v=kGVCEWvzu_4 [15min15 à 22min30]

1. Com A : (*entrant sur scène le dos courbé ☐(1) en zozotant*) professeur professeur
2. Com B : (*il entre en scène bras croisés en souriant ☐(2)*) oui cindy /
3. Com A : et bien euh z'ai vu [que vous zaviez sorti le microscope
[(*elle pointe en haut à gauche*)
4. Com B : (*prenant un ton légèrement ironique*) le microscope oui / (1.0)
5. Com A : enfin [ze veux dire le euh::=
[(*pointant en haut à gauche*)
6. Com B : =tu es mignonne (*en souriant*) [(1.0) tu es la meilleure stagiaire de troisième que j'ai jamais eu
[(*rire du public*)
7. Com B : (*se tournant vers le coin gauche de la scène*)
regarde [tchictchictchictchic (.) ça[s'appelle un télescope
[(*il fait mine de tourner une manivelle*)
[(*pointant le coin gauche*)
8. Com A : voilà c'est cha/ (*souriant*) (.) [vous chavez plus tard je voudrais être comme vous un ach::tronome/
Com B : [(*il fait mine de regarder à travers le télescope*)
9. Com B : (*il se relève de son activité et regarde Com A*) (.) [merci
[(*en souriant*)
10. Com A : ch'est le bon mot hein/
11. Com B : c'est le bon mot oui [(*se remet à regarder par le télescope*)
Com C : [(*elle entre sur scène en faisant de tenir quelque chose dans les mains*)
12. Com C : chéri j'apporte des sandwichs:: (.) (*elle regarde com A*) oh:: elle est encore là
(*s'adressant à Com A*) comment vas tu/ (*elles se font la bises*) (.) j'ai fait assez de sandwichs pour deux
(.) [si vous y passez toute la nuit
[(*elle fait mine de poser son plateau sur une table*)
13. Com A : (*se tourne vers Com B*) oh oui on va voir des étoiles filantes qui brillent et estch qu'on
[va voir >la grande ours et la petite ours et catiopé et la voile lactée et [()-<
Com C : [(*elle fait mine prendre l'un des sandwichs du plateau*)
14. Com B : [=*on va voir tout ça*

15. Com C : (*s'adressant à Com A*) j'hésite à te [donner un sandwich au vu de ton articulation si tu veux
[(*elle lui donne un sandwich*)
continuer à parler
16. Public : (*rires*)
17. Com A : (*s'adressant à com B*) [et on va voir (tchplouplouf)
[(*en faisant mine de manger le sandwich*)
18. Com B : quoi/
19. Com A (*toujours en mangeant*) est che qu'on va voir ()
20. Com C : (*regardant Com B*) oui j'aurais pas dû je suis désolé (.) il doit y avoir un peu d'eau dans la cuisine que
je peux ramener (*elle sort de scène*)
21. Com A : [(*toujours en mangeant*) (tch plouf plouf plouf)
22. Com B : [ce qui est sûr c'est que nous allons faire une découverte(.)[tchtchtchtch
[(*se déplaçant vers la gauche*) [(*il déroule quelque-chose*)
23. Com A : comment vous pouvez être chur qu'on va faire une découverte/ parce que moi j'croisais que les
découvertes et ben on pouvait pas les prévoir que ch'était aléatoire que ch'étais (.) la sérendipité
24. Public : (*rires*)
25. Com B : tu connais des mots compliqués (.) et des mots simples [tu ne les connais pas
- 26 : Com C : (*elle entre de nouveau sur scène*) [atten::tion (1.0) j'ai même [trouver du jus de
raisin
[(*elle fait mine de
poser quelque chose sur la table imaginaire*)
27. Com B : (*s'adressant à Com A*) ce soir je le sens (*regarde en l'air*) c'est ma bonne étoile
(.) [tu vois elle est là
[(*il vient pointer quelque chose et mime de nouveau le fait de regarde à travers le télescope*)
28. Com C : [tu dis ça tout les soirs et tous les soirs c'est la même chose
[(*en faisant mine de remplir des verres de jus de raisin*)
29. Com B : mais ce soir c'est vrai::
30. Com C : [ahh d'accord d'accord
[(*en faisant mine de remplir des verres de jus de raisin*)
31. Com B : (*regardant à travers son télescope*) l'étoile du nord est là
32. Com C : (*regardant Com A*) jus de raisins/ (*elle lui donne un verre*)
(*elle se tourne vers Com B*) chéri tu devrais[boire un peu tu travailles beaucoup
[(*elle lui donne un verre*)
trop[regarde toi un peu tu transpires déjà
[(*elle lui éponge le front*)
33. Com B : c'est l'été mais (.)[le ciel regarde comme il est (.) tellement beau
[(*regardant en l'air et pointant vers le haut*)
34. Com C : oui mais tu sais [très bien que ça ne m'intéresse pas je préfère faire des mots croisés
[(*elle s'écarte de Com B, va vers la table puis se sert un verre*)
35. Com A : [(*s'adressant à Com C*) moi auchi j'aime beaucoup les mots croisés mais j'préfère les mots fléchés
Com B : [(*il regarder à travers le télescope*)
ch'est plus fachie les mots fléchés parce que les définichions elles sont déjà dans les cases alors que
sur les mots croijés il faut aller chercher la définition en trouvant la bonne ligne et la bonne colonne et
alors vu que moi je confonds les chiffres et les lettres alors du coup ch'arivve [pas à-
- Com B :
36. Com B : [(*se retourne vers Com
C et Com A*) oh mon dieu/(*s'adressant à Com A*) note bien ces coordonnées (*regarde de nouveau à
travers le télescope*)
37. Com A : [(*elle fait mine de prendre un cahier et un stylo*)
Com C : [c'est un moment crucial j'ai l'impression
38. Com B : (*en regardant par le télescope*) [quatorze cinq vingt sept deux [(.) et:: quatre

- Com A : [*(elle fait mine d'écrire)*
 Com C : [très court
39. Com C : (*s'adressant à Com B*) oh celle-ci n'a pas trouvé son binôme/
 40. Com B : non
 41. Com A : quatorze cinq vingt sept deux quatre
 42. Com B : c'est ça (.) demain nous montrerons ces résultats de recherche
 43. Com C : à qui/
 44. Com B : (*soupir*) tu sais à ce mécène dont je t'avais parlé
 45. Com C : han::: oh cet homme un peu euh caractéristique/
 46. Com B : un peu particulier oui il est particulier d'accord (.) il a beaucoup d'argent
 47. Com C : bon alors soite alors vive le ()
 48. Com B : (*en prenant les mains de Com C*) parce que tu sais ma chérie si jamais j'arrive à me faire financer mes recherches notre vie va changer (.) on mangera plus de sandwiches on mangera du steak
 [du fromage (.) du poulet oui [(.) du homard oui
 Com C : [du poulet/ [du homard/
 49. Com C : ah on pourrait manger du homard oui
 50. Public : (*rire*)
 51. Com C : (*s'adressant à Com A*) et toi/
 52. Com A : moi j'veux bien manger des suchettes
 53. Com C : alors pleins de sucettes
 54. Com B : tu pourras manger tout ce que tu veux
 55. Com C : bon je vous laisse je vais me coucher bon courage bous êtes vraiment très courageux [(*elle fait la bise à Com B*)
 56. Com B : [merci
 57. Com C : (*en sortant de scène*) il y a une couette et un oreiller pour la p'tite juste derrière (*elle sort de scène*)
 58. Com A : on va rechte éveiller toute la nuit/ (.) peut être qu'on va voir des étoiles filantes/
 59. Com B : (*regardant à travers son télescope*) c'est sur qu'on en verra
60. Com D : (*il entre sur scène et se place en avant scène devant Com A et Com B*)
 [so:: it's a new star/
 [(*pointant et regardant devant lui*)
 61. Com B : yes
 62. Com A : (*s'adressant à Com B*) ch'est le monsieur portugais/
 63. Com B : oui c'est ça (.) mais il parle pas portugais il parle en anglais des fois il a des mots de portugais qui ressortent (*regarde à travers le télescope*)
 (*regarde Com D*) ola/
 64. Com D : ola/ but that is not portugese
 65. Public : (*rires*)
 66. Com B : o::lé/
 67. Com D : (*il pointe quelque [chose devant lui*) maybe it's true (.) it's a new star but (.) there is there is just one
 Com B : [as you can see-
 way to know that (.) and we have the man (*il fait mine de prendre un talkie walkie en main*) [quechhh
 capitaine jack/
 [(*parlant dans le talkie-walkie*)
 68. Com E : (*il entre sur scène d'un coup*) (*s'adressant à Com D*) () colonel
 69. Com D : colonel portugese

70. Public : (rires)
71. Com E et (ils se font un check)
Com D :
72. Com B : (s'adressant à Com E et lui serrant la main) gustave simon
73. Com E : enchanté gustave simon je suis jacques/
74. Com D : (en pointant Com A) euhh/
75. Com A : julie
76. Com B : julie c'est euh c'est mon apprenti stagiaire [°pour un stage de formation°
77. Com E : [whouah excellent/
78. Com D : oh but she knows too much
79. Com E : oh:: oui
80. Com D : oo maybe okay (.) [she can go with you
[(pointant Com E)
81. Com A : [je chuis pas sur- (.) moi >'ai quand même l'impression que j'ai tout entendu et
qu'il a dit qu'il voulait m'éliminer parce que je connais trop de choses<
82. Com B : (s'adressant à Com D) no it's okay she signs an NDA
83. Com D : humm maybe she can [go with jack
[(pointant Com E)
84. Com E : yes/
85. Com D : to prove that this star exists/
86. Com E : (s'adressant à Com A) comment tu t'appelles petite/
87. Com A : julie
88. Com E : enchanté julie (il font un check) moi c'est jacques tu veux monter dans mon dragon/
89. Com B : (s'adressant à Com E) prenez soin d'elle s'il vous plaît je vous rappelle qu'elle est en troisième
90. Com E : troisième classe/ whouah excellent/ ce sont les meilleurs pilotes de la galaxie les troisième classe (.)
julie [(.) voici ton couteau plasmé c'est une arme très importante si on tombe sur des sattes
[(il tire quelque chose de sa poche)
[les pires ennemies de la galaxie
[(se tourne vers le public)
91. Com B : les sattes/
92. Com E : les sattes (.) s a deux t e les sattes sont monstrueux les sattes dévorent les planètes et les sattes ont enlevé
ma soeur
93. Com B : votre sœur/
94. Com D : (s'adressant à Com B) gustave what is the name of the star/
95. Com B : alpha vega [centori
96. Com E : [alpha vega centori
[(il prend une chaise et la met au centre de la scène) (Com D place une autre chaise à côté)
97. Com B : (s'adressant à Com A) julie sois prudente s'il te plaît [(.) je t'ai ramené un sandwich
[(donne quelque-chose à Com A)
98. Com A : [vous chavez monsieur simon on a passé tout ce temps à observer les étoiles et moi je vais aller les voir
de près/
Com E : [(il s'installe sur la chaise et fait mine de rentrer dans un vaisseau spatiale)

4. Transcription 3 – Extrait de *La Page Blanche*

Improvisation extraite du spectacle de *La Page Blanche* au festival Impro en Sein 2019

Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=h8lmrYytVrE&t=826s> - [11min 37 à 13min58]

- (Com B s'installe sur une chaise et fait mine de manger du pop corn en regardant droit devant elle)
(Com A vient s'asseoir sur la troisième chaise laissant une chaise vide entre eux deux)
1. Com A : (il regarde Com B furtivement)
(il fait mine d'essayer d'ouvrir la conversation en étant peu assuré)
hey psst=
 2. Com B : (se tourne vers Com A) =chut/ (elle recommence à regarder devant elle)
 3. Com A : (il regarde devant puis fait mine d'essayer d'ouvrir de nouveau la conversation) hey pchit (.) j'te reconnais/
 4. Com B : (l'air gêné) (1.0) ah bah oui [euh t'es:: euh (1.0)
[(elle regarde Com A dans les yeux)
 5. Com A : jérôme j'suis jérôme (1.0) [toi t'es magalie (.) première ES
[(pointant Com B)
 6. Com B : ah ouais (elle lui tend les pop corns)
 7. Com A : (il fait mine de servir des pop corn et de prendre le pot)
Com B : (elle récupère son pot de pop corn)
 8. Com A et B : [(ils se regardent l'un l'autre et se rendent compte qu'ils ont tous les deux récupérés le pot de pop corn)
Pubic ;
[(rires)
 9. Com B : (elle fait mine de jeter son pot de pop corn)
 10. Public : (rires et applaudissements)
 11. Com A : j'ai loupé un truc ou quoi/
 12. Com B : c'est euh [c'est le deuxième
[(pointant devant elle)
 13. Com A : ah parce qu'il en ont déjà fait un/
 14. Com B : oui c'est la suite
 15. Com A : ah putain je m'disais aussi je comprends rien
 16. Com B : j'l'ai déjà quatre fois
 17. Com A : le un/
 18. Com B : (elle regarde devant elle) chut/
 19. Com A : (il fait mine de tendre le pot de pop corn vers Com B, Com B ne réagit, elle continue de regarder devant elle, Com A ramène le pot de pop corn sur lui) et:: du coup euh=
 20. Com B : chu:::t
 21. Com A : (il fait mine de tendre le pot de pop corn vers Com B, Com B ne réagit) tiens il y a du pop corn
 22. Com B : [ah merci
[(elle fait mine d'attraper le pot de pop corn)
 23. Com A : bon:: ben- on se verra demain au lycée
 24. Com B : tu restes pas/
 25. Com A : ben je me fais chier (.) j'ai pas vu le un du coup pfff [pour moi ça n'a pas de sens (.) puis je sais pas on
[(il pointe devant lui)
dirait qu'il y a trois histoires en même temps qu'oi c'est::

26. Public : *(rires et applaudissements)*
27. Com A : mais du coup moi j'étais venu pour euh:- (.) [bon je t'appelle (*il se lève et part*)
[*(il effectue un geste représentant un téléphone)*]

5. Transcription 4 – Extrait de *La Page Blanche*

Improvisation extraite du spectacle de *La Page Blanche* au festival Impro en Sein 2019

Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=h8lMrYtVrE&t=826s> - [30min02 à 34min16]

- (Com A est assis sur une chaise)*
- (Com B entre sur scène, fait mine de tenir quelque chose dans son dos et dans sa main)*
1. Com B : *(regarde sa main droite, tourne la tête cherchant quelque chose)* hum excusez-moi ben euh c'est ma place [apparemment euh (.) j'suis place cinquante-six euh
[*(regarde sa main gauche)*]
2. Com A : (.) c'est moi aussi
3. Com B : ah bah non ça c'est pas possible non parce que euh [c'est moi regardez c'est marqué
[*(lui montre sa main)*]
4. Com A : (.) c'est pas ma place (.) ma [place elle est là-bas [mais euh
[*(pointe vers sa droite)*]
5. Com B : [ah oui et est-ce [que du coup vous pouvez [euh
[*(pointe vers sa droite)*]
6. Com A : [non (.)
non non je la sens pas honnête cette place:: je préfère m'asseoir ici si ça vous dérange pas
7. Com B : *(elle regarde sa main d'un air gêné)*
8. Com A : alors moi ça me dérange pas de rester ici hein::
9. Com B : oui mais moi ça me dérange d'être assise là-bas *(pointant vers la droite)*
10. Com A : vous la sentez pas non plus/
11. Com B : non (.) alors comment on fait/
12. Com A : c'est la question
13. Com B : et oui
14. Com A : voilà
15. Com B : parce que c'est ma place en fait=
14. Com A : =oui oui j'ai compris (.) mais qu'est ce que tu vas faire/ [(1.0) tu veux me forcer à sortir/ (*rires*)
Public : [(*rires*)
15. Com B : ben:: j'aimerais ne pas en arriver là
16. Com A : tu vas pas y arriver de tout façon (*il rigole*) donc euh c'est ma place
17. Com B : *(elle se déplace vers la droite de la scène puis fais mine d'essayer de s'asseoir mais se ravise et retourne proche du comédien B)* excusez moi monsieur mais c'est ma place
18. Com A : désolé vous n'y arriverez pas enfin je garde cette place j'en ai rien à foutre
19. Com B : oui parce que vous comprenez [moi j'ai pris mon billet [il y avait marqué cinquante-quatre euh
Com A : [oui je m'en fous
[*(elle regarde sa main droite)*
- cinquante six

20. Com A : oui c'est cinquante-six (*en souriant*) c'est cinquante-six=
21. Com B : =non non je n'ai pas dit cinquante-quatre[ça va on va pas commencer à essayer de euh (*pointant Com*
Com A : [si si
A du doigt) parce que euh (*elle secoue sa chemise*) il fait chaud hein/
22. Com A : oui c'est euh c'est la lumière
23. Com B : bon écoutez monsieur je suis quelqu'un de très sympa dans la vie de tous les jours[et j'aimerais juste
Com A : [ouais
s'il vous plaît que vous me laissiez ma place=
24. Com A : ben écoutez moi je m'en fous des autres donc du coup ça me dérange pas du tout que vous soyez sympa
mais moi je vais rester assis ici et vous vous avez qu'à bouger là-bas je m'en fous (*il rigole*)
25. Com B : en fait vous êtes un connard (*avec un grand sourire*)
26. Com A : (*en souriant*) ouais c'est ça voilà je suis un connard et vous vous je m'en fous de ce que vous êtes
27. Com B : (*en souriant de façon ironique*) vous en avez rien à foutre des gens/ vous êtes seul dans la vie/
28. Com A : non/ non non[je trouve toujours des gens à faire chier=
Com B : [ah ouais/
29. Com B : avec qu'avec des connard aussi/
28. Com A : oui voilà c'est ça aussi (.) entre connards on s'entend super bien/ (*en souriant à Com B*)
[ouais ouais ouais ouais
Com B : [ouais ouais ouais ouais
29. Com A : et puis bon j'ai l'avantage du poids quoi (*il rigole*)
30. Com B : oui voilà c'est ça hein (.) et ben voilà on va faire comme ça (*elle s'assoit sur les genoux de Com A, Com A la repousse, Com B se rassoit sur ses genoux, Com B la repousse à nouveau*)
31. Com B : (*elle regarde et pointe Com A*) oh/ (*elle s'assoit sur les genoux de Com A, Com A la repousse, elle s'allonge sur Com A, Com A tente de la repousser mais n'y arrive pas, elle passe par dessus son cou*
[c'est parce que vous êtes trop musclé/
de façon acrobatique)
32. Com A : °mais vous vous rendez-compte que vous faites n'importe quoi là/°
33. Com B : oh::: non c'est °vous qui faites n'importe quoi monsieur° écoute moi bien mon grand/ (*pointant Com A du doigt*)
34. Com A : (*il lui appuie sur la tête, de telle façon que Com B se retrouve sur le dos toujours en étant sur les genoux de Com A*)
35. Com B : °tu vas- °[°tu vas- ° (*faisant mine de se débattre*)
Com A : [tu
36. Com A : je ne vais pas céder cette place/
37. Com B : [°et bien moi non plus/° (1.0) (sur un ton énervé) est ce que je pourrais avoir ma bouteille d'eau s'il vous plaît/
[(*elle est toujours retenu sur le dos par le Com A*)
38. Com A : (*il fait mine d'attraper quelque-chose sur sa droite et la tend à la Com B*)
39. Com B : (*elle attrape ce que lui passe Com A*) merci/
40. Com A : (*il éjecte Com B au sol puis regarde à droite puis à gauche*)
[j'ai exagéré sur la fin
[(*regardant Com B resté au sol sans bouger*)

6. Transcription 5 – Extrait du Match d'improvisation HeroCorps v.s Lily

Improvisation extraite du Match HeroCorps vs Lily - Improvisation mixte ; Thème : Une cascade et des questions ; nombre de joueurs illimités ; durée de 4min

Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=MvjKPajcZ7E> - [0min45 à 4min56]

- | | |
|--------------|--|
| 1. Com A : | <i>(il rentre à reculons sur scène)</i> |
| Com B : | <i>(il se place en arrière de scène)</i> |
| 2. Com B : | kssss |
| 3. Com A : | <i>(il effectue une roulade)</i> |
| 4. Com B : | (2.0) [pourquoi/
[<i>(en levant le bras)</i> |
| 5. Public : | <i>(rires et applaudissements)</i> |
| 6. Com A : | pour que tu poses cette question (.) je suis formé ainsi je suis formaté ainsi je n'ai pas le choix je dois
<i>(il effectue une roulade)</i> mais [je ne sais pas pourquoi
[<i>(s'accoude à la patinoire d'un air désespéré)</i> |
| 7. Com B : | comment tu survis/ |
| 8. Com A : | tant bien que mal |
| 9. Com B : | et tu crois que je suis capable de le faire aussi/ |
| 10. Com A : | [je pense que tu le peux à <u>ta</u> manière à <u>ta</u> façon avec <u>tes</u> capacités/
[<i>(s'avançant vers Com B)</i> |
| 11. Com B : | avec [mon propre corps/
[<i>(il se pointe lui-même du doigt)</i> |
| 12. Com A : | (1.0) l'a::venir le dira (1.0) il faut que tu récupères le microfilm |
| 13. Com B : | je le sais ça mais pourquoi le faire en faisant des galipettes/ |
| 14. Com A : | parce que si tu ne le fais pas de galipettes le micro [(.) film se détruira
[<i>(il effectue une roulade arrière)</i> |
| 15. Com B : | [tu veux que la survie du micro-film dépend de mes facéties corporels/ |
| Com A : | [<i>(il monte sur le rebord de la patinoire et avance en équilibre)</i> |
| 16. Com A : | viens avec moi et traverse ce pont de (sable)/ |
| 17. Com B : | j'arrive/ je donne tout ce que j'ai <i>(il effectue une roue puis monte sur le rebord de la patinoire, il manque de tomber)</i> le sol branle mais j'm'en fous/ <i>(il rejoint Com A de l'autre côté de la patinoire)</i> je crois que je suis cascadeur dans l'âme/ |
| 18. Com A : | vois-tu [le coffre là-bas/
[<i>(il pointe l'extrémité droite de la scène)</i> |
| 19. Com B : | oh oui je vois ça qu'il y a un coffre |
| 20. Com A : | il faut que tu l'atteignes d'un seul bond |
| 21. Com B : | [bon/
[<i>(il se claque les bras contre ses cuisses)</i> |
| 22. Public : | <i>(rires)</i> |
| 23. Com A : | mais tu as le droit de faire bond bond bond trois bonds |
| 24. Com B : | donc trois bonds/ |
| 25. Com A : | trois bonds |

26. Com B : [bon bien
[*(il se claque les bras contre ses cuisses)*
27. Com A : et ça fait un *(il pointe Com B)*
28. Com B : ah zut/
27. Com A : tu as gaspillé un bon il t'en reste plus que deux
28. Com B : plus qu'deux/
29. Com A : plus qu'deux bons
30. Com B : bien (.) ça c'est bon non/ (.) rah non merde/
31. Com C : *(il rentre sur scène, et fait les cents pas en sifflotant, en faisant mine de tenir dans les mains une lance)*
32. Com B : *(s'adressant à Com A) ()*
33. Com A : *(s'adressant à Com B) je vais mettre en place un chemin invisible qui sera indétectable au niveau du sol vois tu/ (il place des caisses de bois sur la patinoire) chuut/*
34. Com C : *(faisant mine de parler dans talkie walkie) pierre on est en train de placer un chemin invisible*
35. Public : *(rires)*
36. Com B : () que je vais maîtriser mon sujet (.) je vais profiter de ce chemin que je ne vois pas ()
37. Com A : *(il descend du rebord de la patinoire et déplace une caisse de bois pour la rapprocher de Com B puis remonte sur le bord de la patinoire)*
38. Com B : *(il saute sur une caisse de bois [puis sur l'autre, manque de tomber et fini au sol à côté de Com C)*
Com C : [attends
39. Com C : *(s'adressant à Com B) je voulais te dire que [le deuxième pont était instable
[(il pointe la caisse en bois)*
40. Public : *(rires)*
41. Com B : qui est tu toi /
42. Com A : je suis le gardien (.) cascade ou questions/
43. Com B : question/
44. Com C : où se trouve-t-il quand il n'est pas là et d'abord qui est-il/
45. Com B : il est [partout mais je ne le vois pas je le le vois pas donc ce n'est pas toi et n'étant pas toi tu peux sortir/
[*(il se met sur l'une des caisses en bois en tente d'avancer en faisant glisser la caisse)*
Com A :
46. Com C : rah/ *(il sort de scène)*
47. Com B : *(s'adressant à Com A) tu n'as pas besoin de faire ça (on s'est où c'est)/*
48. Com A , B : *(Com A descend de la caisse en bois)
(ils se rapprochent tous les deux du coffre et s'accroupissent)*
49. Com B : *(fait mine de mettre un casque sur sa tête)*
50. Com A : [tutututut
[*(fait un geste de taper un code)*
51. Com B : *(geste de tourner quelque chose)*
52. Com A : cascade ou question/
53. Com B : cascade/
54. Com A : *(il ouvre la porte de la patinoire)*
55. Com B : *(il fait mine de sauter par la porte) [aaaaaaaaaaaaah*
Com A : [aaaaaaaaaaaaah

7. Transcription 6 – Extrait du Match d'improvisation LIP de Paris v.s La Brique de Toulouse

Improvisation extraite du Match d'improvisation entre la LIP de Paris et la Brique de Toulouse - Improvisation mixte ; Thème : Fatale attraction ; nombre de joueurs illimités ; durée de 5 min

Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=D4HqUCDPLxI&t=12s> - [8min52 – 13min52]

1. Com A :	[(il est placé en avant scène et regarde devant lui) est ce que je l'appelle/ est ce que je l'appelle pas/
Com B :	[(elle est placée en arrière scène et mime le fait de cueillir quelque-chose et de le mettre dans un seau)
Com A :	est ce que euh:: est ce que je lui demande un rendez-vous/ c'est compliqué/ il y a pas de manuel pour ça/ (il fait mine d'appeler puis raccroche immédiatement puis se retourne et se rapproche de Com B)
2. Com A :	(s'adressant à Com A) tu connais toi ce genre de chose ces choses de l'amour
3. Com B :	bien sûr
4. Com A :	mais tu m'as dis fonces fonces/ mais [je sais pas foncer je peux pas foncer/ [(il prend un ton triste et désespéré)
5. Com B :	tu veux appeler qui exactement/
6. Com A :	j'sais pas une fille au hasard n'importe qui
7. Com A :	t'es pas bien ici/
8. Com B :	ben je me sens tout seul [c'est à dire euh ils faut qu'on s'ouvre il faut qu'on aille vers quelqu'un [(il ouvre puis referme ses bras) il faut [qu'on
9. Com A :	[<u>mais on est ouvert dans les vignes/</u>
10. Com B :	oui
11. Com A :	dionysos t'appelle/ les [bacchantes les (trochis)
12. Com B :	[oui mais je voudrais plus que ça soit aphrodite qui m'appelle que ça soit <u>cupidon</u> qui m'appelle et pas simplement <u>raisin vin raisin vin bordeaux cru</u> j'en sais rien j'en peux plus/ il faut que je m'accouple voilà c'est ça/
13. Com A :	la saison n'est pas terminée [tu n'as encore rien vu (.) pour l'instant tu travailles beaucoup [je t'ai
Com B :	[ahhh:: [oui
Com B :	montré [toute les étiquettes [les caves [oui mais euh-
14. Com B :	[(pointant à droite de la scène) la petite margaux là-bas qui est là le vendredi après- midi [et j'avoue [que
Com A :	[ah/
15. Com A :	[la petite margaux du château margaux/
16. Com B :	oui/ on était en train de couper du raisin ensemble et puis ma main a frôlé sa main [(.) bon je lui ai coupé un doigt mais à peine à peine à peine et j'voudrais m'excuser et peut être que ça [c'est une châtelaine/ créera j'sais pas un lien quelque-chose tu crois pas/
17. Com C :	(il est placé en dehors de la scène) <u>le vendredi suivant</u>
18. Com A,B :	(ils s'écartent du centre de la scène)
19. Com D :	(elle rentre sur scène)

20. Com B : (s'adressant à Com D) fais voir ton doigt[(1.0)
 Com A : [(il est positionné de l'autre côté de la scène, s'adresse à lui-même en mimant le fait de cueillir du raisin) hop une grappe une grappe dans le seau
 Com B : c'est quand même bien abîmé [(1.0)
 Com A : [(en se rapprochant de Com C) une grappe dans le seau une grappe dans le seau [oooooh:::
 [(faisant d'être surpris de voir Com B)
21. Com B : (s'adressant à Com B) fais attention qu'elle ne te coupe pas la grappe en retour (elle mime le fait de prendre un seau et sort de scène)
22. Com A : (s'adressant à Com D) oh margaux [°j'avais pas vu j'avais pas fait gaffe que t'étais là () °
 [(avec un air gêné et inconfortable)
 [j'ai attrapé du raisin tu m' diras c'est normal j' fais les vendanges (rises nerveux) je suis nerveux alors
 [(il mime le fait de tendre un seau vers Com D)
 [quand je suis nerveux je mange du raisin (rises nerveux)
 [(il mime le fait de manger le raisin situé dans le seau)
23. Com D : je peux t'en prendre/
24. Com A : du [raisin/ oui oui
 [(il lui tend le seau)
25. Com D : (elle prend un raisin) j'ai pas compris ce qu'elle voulait dire quand elle m'a dit que tu m'avais vachement abîmé
26. Com A : parce que:: en rapport avec le petit accident de la dernière fois (.) j'peux regarder/ (Com D lui montre sa main) ah ça va tu n'as presque rien
27. Com D : (en souriant) c'est normal c'est l'autre main
28. Com A : [ah oui (il touche la main de Com D, il regarde en l'air et s'adresse à lui-même) oh mon dieu je la [(Com D lui montre son autre main)
 touche je la touche je la touche
29. Com D : (elle retire sa main et s'écarte à droite de la scène) c'est encore un peu douloureux [(.) c'est bizarre
 Com A : [ah oui
 cette sensation quand tu me touches ça me fait des frissons jusque dans l'épaule
30. Com A : c'est vrai/
31. Com D : oui
32. Com B : (elle entre en scène, et s'adresse au public) je suis énormément attiré par les hommes qui ne sont pas attirés par moi (rises du public) j'aime ça [quand il me fuit (.) je suis très maladroit je n'arrive pas à [(en regardant Com A)
 lui faire comprendre peut être que je devrais l'appeler (elle sort de scène)
33. Com A : (s'adressant à Com D) margaux si on allait dans ton château pour que- j'ai jamais vu un château de l'intérieur j'ai jamais vu une châtelaine de l'intérieur
34. Com D : bien sûr mais je ne sais pas si tu pourras rentrer
35. Com C : (il est placé en dehors de la scène) le vendredi suivant
36. Com A,B,D : (ils sortent de scène) (Com D et A rentrent de nouveau sur scène)
37. Com B : (se parlant à elle-même en monologue face au public) peut-être que si je lui faisais mal [ça créerait quelque chose entre nous comme lui et elle
 Com E : [(positionné en dehors de la scène, il claque des doigts de façon rapide, l'action se poursuit jusqu'à la fin de la séquence et est amplifiée ensuite par d'autres comédiens placés aussi en dehors de scène)
38. Com A : [ah il commence à pleuvoir
 [(il croise les bras)
39. Com B : c'est une bonne chose pour le vin
40. Com A : mais ça veut dire qu'il faut s'abriter il faudrait s'abriter au château de margot/
41. Com B : [ça veut dire qu'il abrite ça veut dire qu'il arrive à maturité comme moi (elle lui met un petite claque)
 [(elle se rapproche de Com A de plus en plus)
42. Com A : [écoutez je ne veux pas de ça je ne veux pas de ça dans ma relation professionnelle avec vous

- [(il tend un seau pour mettre de la distance)
43. Com B : qu'est ce qui vous dit que c'est professionnel/
44. Com A : ()
45. Com B : mais il est cinq heure le travail est terminé nous pouvons nous amusé non/ (.) vous voulez vraiment aller au château margaux/
46. Com A : je veux le faire
47. Com B : et bien allons y prenons nos vélos (Com B et A miment le fait de prendre des vélos)
48. Com C : (il est placé en dehors de la scène) un an plus tard un vendredi
49. Com A,B : (Com B sort de scène, et Com A se déplace vers l'avant scène gauche)
50. Com A : (il fait mine de ternir une bouteille dans les mains et de sonner à une porte) ding dong:::
51. Com B : (elle fait mine de courir sur place) ah/ j'arrive/ (elle court sur place en tournant en rond) (elle fait mine d'ouvrir une porte)
52. Com A : oui bonjour je suis représentant en vin je- (il la pointe du doigt à plusieurs reprise en prenant un air choqué) c'est vous/ c'est vous l'année dernière les vendanges/
53. Com B : c'est vous les bacchantes les bacchanales les orgies/
54. Com A : oui aphrodite cupidon
55. Com B : oh je m'en veux énormément
56. Com A : mon dieu mais vous vivez ici/
57. Com B : non non
58. Com A : mon dieu mais qu'est ce que vous faites là/
59. Com B : enfin si j'habite ici
60. Com A : ah::: (rises)
61. Com B : mais rentrez donc vous allez me raconter ce que vous devenez
62. Com A : et bien je suis devenu représentant en vin (en lui tendant la bouteille)
63. Com B : (elle prend la bouteille) ah j'adore du blanc/
64. Com A : oui [mais vous savez ce blanc a une histoire en effet je n'ai jamais revu margaux depuis cet été là et
[(il lui prend des mains la bouteille)
j'ai décidé d'être représentant et d'aller dans tous les châteaux et peut être qu'un jour je la reverrais
65. Com B : pas chez moi en tout cas je me suis mariée l'année dernière nous avons bu toute la cuvée de blanc
66. Com A : (en donnant la bouteille à Com B) en bien vous pourriez lui donner ça de ma part si vous la revoyez un jour/
67. Com B : (elle prend la bouteille) oui

**ANNEXE 4 : TRAVAIL D'ENQUETE ET DE
TRANSCRIPTION SUR LES ATELIERS
D'IMPROVISATION THEATRALE**

1. Liste des ateliers observés et filmés

Troupe	Type d'atelier	Lieu / Date
Atelier Mandiboul's	auto-géré	Bordeaux le 03/10/18
Atelier Mandiboul's	auto-géré	Bordeaux le 07/11/18
Atelier Mandiboul's	auto-géré	Bordeaux le 02/10/19
Atelier Mandiboul's	auto-géré	Bordeaux le 13/11/19
Atelier Mandiboul's	auto-géré	Bordeaux le 09/12/19
Atelier de la LIBAP	hétéro-géré	Paris le 06/12/2019
Atelier Mauvaises Graines	hétéro-géré	Issy-les-Moulineaux le 10/01/19
Atelier Mauvaises Graines	hétéro-géré	Issy-les-Moulineaux le 02/02/19
Atelier Mauvaises Graines	hétéro-géré	Issy-les-Moulineaux le 11/04/19
Atelier Mauvaises Graines	hétéro-géré	Issy-les-Moulineaux le 13/06/19
Atelier Mauvaises Graines	auto-géré	Issy-les-Moulineaux le 26/09/19
Atelier Mauvaises Graines	hétéro-géré	Issy-les-Moulineaux le 07/11/19
Atelier Mauvaises Graines	hétéro-géré	Issy-les-Moulineaux le 27/02/20
Atelier de la Limone	auto-géré	Montrouge le 27/06/19
Atelier de la Limone	auto-géré	Montrouge le 26/09/19
Atelier de la Limone	auto-géré	Montrouge le 28/01/19
Atelier de la Limone	auto-géré	Montrouge, le 07/02/20
Atelier de la Limone	auto-géré	Montrouge, le 14/02/20

2. Transcriptions de retours – *Les Mandiboul's*

a) Retour extrait d'un atelier auto-géré des *Mandiboul's* – 02/12/2019

Contexte du retour : Ce retour est extrait d'un atelier auto-géré des *Manidboul's* ayant eu lieu le 02/10/2019. Ce retour fait suite à une improvisation libre.

Retour après une improvisation libre

1. CA :	et faites gaffe à l'écoute du coup et peut être les entrées et les sorties juste pour dire un truc et pour c'est super drôle[(1.0) le truc c'est que tu l'as tenu jusqu'à la [(rires et discussions des comédiens sur scène) la fin donc c'est pas mal
2. Com A :	je me suis bloqué là dedans et du coup j'arrivais pas à à::
3. CA :	ben moi je trouve que tu l'as tenu jusqu'à la fin donc c'était pas mal mais faut faire gaffe si tu rentres juste pour dire ça (.) c'est personnelle (.) nathan/ chut chut
3. Com B :	euh on a vu le cabotinage la semaine dernière ou pas/ on en a parlé un peu/
4. CA :	non
4. Com B :	ben ça[euh très vite fait ce que tu as fait (<i>pointant Com A</i>) c'est du cabotinage
CA :	[ouais c'est ce que j'allais dire cabotinage c'est-à-dire qu'il a fait une action un personnage exprès pour faire rire le public et s'attirer la sympathie du public alors euh=
5. CA :	=qui ne rajoute pas forcé::ment
6. Com B :	ce qui ne qui n'ajoute qui n'amène rien à l'histoire personnellement j'adore le cabotinage je trouve ça hyper drôle mais attention certaine personne n'aime pas ça voilà c'est tout c'est ce que voulait dire gabrielle (<i>pointant CA</i>)
7. CA :	oui voilà c'est une question [de de () après voilà moi j'ai trouvé que tu l'as tenu
Com B :	[c'est pas mal une question de feeling sur toute ton impro donc je trouve que c'était pas mal à la fin t'as un peu plus montré le truc et c'est un vrai personnage donc j'ai trouvé ça drôle mais fais attention si tu fais juste des entrées comme ça et tu fais entrées sorties
8. Com B :	(<i>s'adressant à Com A</i>) tu vois tu aurais rajouté un (<i>prenant une voix naisillarde</i>) oui maître pardon j'arrête (<i>reprend une voix normale</i>) et là on aurait compris que t'étais l'assistant fou qui fait que des conneries quoi
9. CA :	ouais/ (<i>poinatnt Com C assis en public</i>)
10. Com C :	en soit moi j'ai pas trouvé ça que c'était trop du cabotinage parce que euh voilà c'était pas lourd c'était drôle c'était très drôle et sur le fait que t'as fait juste un personnage ben c'est pas grave on est a une impro a beaucoup donc c'est pas grave si si tu fais juste une personnage récurrent et si si en plus il a des punchlines incroyables comme[c'est drôle
11. CA :	[ouais mailleul/
12. Com D :	euh je suis d'accord avec vous deux (<i>pointant Com C</i>) sur le téléphone faites attention là (<i>regarde ComE restée sur scène</i>) tu as utilisé un accessoire qui est réelle en impro tu n'as t'as pas le droit le téléphone t'aurais pu juste mimer que tu prends un téléphone euh t'es pas censé pouvoir te euh avoir à ta disposition des accessoires comme ça tu
13. Com E :	()
14. Com D :	ouais voilà mais euh [ça fait parti du décorum tu peux créer mais tu prends [() pas celui qui peut y avoir dans ta poche c'est pour ça que c'est mieux généralement d'avoir les

	poches vides et comme ça t'es pas tenté de faire euh
15. CA :	manon/
16. Com F :	attention au non à répétition genre euh ça collait bien avec le personnage ça peut être pris comme un refus et là du coup[ç:::a
17. Com I :	[(<i>se défend vis-vis de la remarque mais inaudible</i>)
18. Com J :	mon mais vas y manon termine
19. Com F :	alors le problème c'est que tu vas lui enfin tu vas lui dire non le problème c'est que ça va ralentir la scène et comme tu vois du coup tu dis non mais tu proposes rien après donc tu peux lui dire non mais il faut que tu fasses une autre proposition pour faire avancer l'intrigue en fait
20. Autres :	()
21. Autres :	()
22. CA :	ouais/
23. Com K :	au début euh surtout là dans une impro de dix minutes c'est un peu mieux de bien poser les choses notamment sur votre personnage toi peut être que t'es venu lui parler (<i>pointant une des comédiennes sur scène</i>) et euh au début il faut essayer pendant dix quinze secondes de euh peu à peu faire une action et de se regarder et après vous rentrez en contact plutôt que dans les cinq premières secondes directe de venir parce que euh ça euh surtout sur des impros aussi longues ça permet de poser un contexte de montrer un peu où l'on est et tout ça de regarder ce que les autres font pour après exploiter ça dans l'impro tu vois (.) voilà
24. CA :	merci::/

b) Retour - extrait d'un atelier auto-géré des Mandiboul's – 02/12/2019

Contexte du retour : Ce retour est extrait d'un atelier auto-géré des Mandiboul's ayant eu lieu le 03/10/2018. Ce retour intervient à la suite de l'exercice du tire à la corde imaginaire au cours duquel deux équipes se sont affrontées à l'épreuve du tirage de corde (où la corde n'était présente qu'à l'imaginaire) (seul Com F ayant participé à l'exercice intervient dans ce retour). Au cours de l'exercice, l'une des deux équipes est montée sur scène avec une proposition très forte, chacun des improvisateurs faisant mine d'être très costaud et tirant la corde sans laisser la possibilité à l'autre groupe de rentrer dans un rapport de force équilibré. Après plusieurs dizaines de secondes, l'équipe adverse a accepté de perdre en se laissant tomber, ce qui entraîna la fin de l'exercice. Le chef d'atelier a alors clôturé l'exercice et donné immédiatement la parole aux comédiens improvisateurs A et B, restés en public tout au long de l'exercice.

Retour après l'exercice du tir à la corde imaginaire

1. Com A :	(<i>s'adressant aux comédiens sur scène</i>) faites attention à bien prendre le temps regardez ce que les autres font vous avez mis de la force mais peut être un peu plus de temps temporiser un petit peu parce que là vous avez fait une proposition très forte c'est intéressant dans un match mais attention à bien écouter l'équipe adverse
2. CA	je reviendrai après dessus (.) mailleul/ (<i>pointant Com B</i>)
3. Com B :	j'suis d'accord avec victor mais d'un autre côté j'trouve que l'équipe justement qui était en face a vachement bien répondu [parce qu'ils se sont pas dit ah merde ils font
Com A :	[tout à fait un truc on va pas avoir le temps de faire quoi que ce soit en fait ils sont rentrés à fond dedans ils se sont laissés tombé et puis ils ont acceptés de perdre et euh ils se sont pas en fait démonté en gros en se disant non je veux renverser la tendance ou quoi que ce soit et ils ont bien géré () voilà=
4. CA :	=très (.) très bonne remarque olivier tu avais une remarque peut être/ toi je t'ai vu lever la main
5. Com C :	ah euh non non

6. CA : qui a levé la main à côté de victor/ ah pardon charles clie vas y (*se tournant vers Com D resté sur scène*)
7. Com D : ah euh pardon je tiens à dire que je je j'ai pas compris au moment où on a gagné en fait c'est à dire en fait moi je les ai vu arriver en mode en furie () surtout euh moi j'ai pas compris qui a vraiment
8. ()
9. ()
10. CA : donc là là on a un exemple hyper hyper intéressant comme l'a dit victor et comme a dit mailleul () ce qu'à dit victor là c'est que l'ambivalence du théâtre d'improvisation quand on joue avec des gens qu'on ne connaît pas avec une autre équipe c'est que on a tendance à confondre force et euh:: merde force t'as dit quoi. (*pointe Com E*)
11. Com E : vitesse et précipitation=
12. CA : =vitesse et précipitation c'est très bien ça (.) non non c'est très bien parce que en gros là ils ont fait une proposition forte en mode on est les plus forts on est baraqués (*mimant une personne costaud*) très bien c'est une proposition de jeu ça se vaut mais comme a dit victor attention en match il ne faut pas faire ce qu'on appelle une rudesse (*insistant sur ce dernier mot*) qu'est ce que le rudesse/ (.) les gars les gars s'il vous plaît c'est important la rudesse (*s'adressant ici à deux comédiens sur scène en train de parler entre eux*)
13. Com F : on revoit la stratégie
14. CA : quoi/
15. Com F : oui mais on voit la stratégie parce que euh=(*faisant ici référence à l'exercice de la corde*)
16. CA : =ouais mais vous aurez votre finale votre revanche après (.) la rudesse qu'est ce que c'est/ (.) c'est quand on fait une proposition qui est trop forte pour l'équipe adverse et qu'on ne lui laisse pas le choix c'est-à-dire si j'arrive que je fais (*se déplace vers le centre de la scène et débute une micro-syanète*) bonsoir patrick ça va/ ça se passe bien la boulangerie ? (*fin de la micro-syanète*) il a zéro idée de ce qu'il fait là et toute son idée lui lui si ça se trouve il voulait être pêcheur en atlantique et ben voilà son idée elle est niquée donc ça c'est ce qui s'appelle une rudesse c'est à dire imposer son avis à quelqu'un d'autre ce n'est pas cool du tout il y a c'est une erreur qui peut se faire de plusieurs manières si par exemple j'arrive (*se redéplace vers Com J*) que je mets une grosse (*fait semblant de mettre une claque*) non je vais pas la mettre pour te pas te faire mal (*en riant*) si je mets une grosse tarte à Augustin (*il donne une claque au ralenti à Com J*) mais une vraie et ben tu as mal (.) et surtout il va être choqué parce que je ne connais pas augustin et que je lui impose (.) je lui impose un acte violent bon bref voilà la rudesse en gros s'est imposé (*pointe Com I*) quelque chose à quelqu'un (.) oui/
17. Com I : fin enfin j'ai déjà vu des matchs d'impro et il me semblait en fait que la rudesse enfin je je tu me contrediras mais euh que en gros que euh là ce que tu as fait à Augustin c'est que tu lui as proposé une idée forte mais tu l'as pas fin euh alors que je pensais que la rudesse c'était euh par exemple tu serais arrivé avec la boulangerie et lui il t'aurait ah oui j'ai péché ce matin enfin euh
18. CA : alors ça c'est un refus de jeu
19. Com I : d'accord
20. CA : et la rudesse entraîne un refus entraîne souvent un refus de jeu c'est à dire euh si j'arrive euh (*débute une micro-saynète en s'adressant à Com J*) alors augustin t'as bien vendu des croissants ce matin/
21. Com J : oui j'adore le carting
22. CA : (*s'adressant de nouveaux à tous les participants*) voilà et bien là l'improvisation elle tombe à l'eau parce que et je lui ai fais une proposition forte et lui c'est normal il se braque

c) Retour extrait d'un atelier auto-géré des *Mandiboul's* – 13/11/2019

Contexte du retour : Ce retour est extrait d'un atelier auto-géré des *Manidboul's* ayant eu lieu le 02/10/2019. Ce retour fait suite à une improvisation libre effectuée par les comédiens A, B, C et D. Au cours de l'improvisation, le comédien D a notamment initié le fait de faire deux scènes en même temps.

1. CA :	alors vos retours sur cette impro/ (<i>regardant les quatre comédiens sur scène</i>)
2. Com A :	pas très pas très=
3. Com B :	=pas très ouais pas très::=
4. Com C :	=on aurait pu conclure sur les ()
5. Com B :	c'est vrai
6. CA :	sur quoi/
7. Com C :	non rien (<i>en rigolant</i>) (.) non mais en vrai c'était sympa (<i>regardant le com A</i>)
8. Com A :	ouais=
9. Com D :	=c'est vraiment qu'il y aurait eu moyen (de faire d'autres trucs) mais il y a avait d'autres trucs qui étaient sympas en vrai il y a avait une bonne histoire qui se crée euh à plusieurs enjeux=
10. Com C :	=en vrai c'était marrant de faire deux scènes euh [quand t'as crée deux scènes c'était cool [(<i>pointant le Com D</i>)
11. CA :	[ouais alors c'est ce qu'on appelle un plateau euh (1.0) ouais est ce que euh est ce que il y en a qui
Com E :	[c'est un bel exemple de balance je trouve on en parlait la semaine dernière justement
CA :	save pas ce que sait que les plateaux/ (<i>tournant son regard vers les autres membres restés en public</i>)
12. Plusieurs membres :	(<i>plusieurs personnes présentes lèvent le bras</i>)
13. CA :	humm alors euh (.) comment expliquez un plateau (.) julie tu ne sais pas ce que sais (<i>regardant Com F en souriant</i>)
14. Com F :	ah euh mais peut être théo non/ ah non théo il est pas là
15. Com I :	(non mais c'est peut à gabrielle de[)
16. CA :	[non non vas y vas y vas y (<i>regardant Com F</i>)[
Com F :	[euh tu veux que je
CA :	vas y julie vas y (<i>en rigolant</i>)
17. Com F :	un plateau vous avez (.) ok vous avez les deux scènes vous avez la scène de la pizza ici (<i>pointe la partie droite de la scène</i>) et vous avez ici la scène où ils sont en train de faire la menuiserie (.) le problème c'est que si les personnes parlent en même temps sur les deux plateaux ben ça fait de la confusion sur l'histoire et c'est pas très pratique un moyen très simple de faire la scène de pizzeria sans que ceux:: (.) enfin ça peut être une suggestion c'est que vous vous mettiez assis (<i>s'accroupissant accompagné du comédien à côté venant de passer</i>) là voilà vous avez fait un plateau c'est celui-là (<i>pointant le côté de droit de la scène</i>) qui parle de la pizza blabla la pizza fin de la résolution du problème de la pizza hop on retourne (<i>se levant</i>) ça y est () généralement les plateaux se font avec deux personnes qui sont devant et deux personnes qui sont derrière ça peut être sur les deux côtés comme vous avez vu c'est plus facile d'arriver et d'avoir deux personnes devant qui font l'histoire numéro un et deux personnes derrière qui font l'histoire numéro deux ils peuvent inter-changer de positions par exemple avec lucas on est là
18. Com F :	(<i>début une micro-saynète</i>) ah salut t'aime bien faire de la patinoire ah [oui c'est génial
19. Com D :	[ah oui de ouf mais des fois je me trouve mieux assis
20. Com F :	ok (<i>elle clôt la micro saynète</i>) et hop (<i>se déplaçant en arrière de la scène</i>) et vous (<i>regardant Com A et Com B restés sur la scène</i>) vous faites un autre plateau à deux allez y
21. Com B :	(<i>Com A et B s'avancent en avant scène et démarrent une micro-saynète</i>) t'aimes bien faire de la

- patinoire/
22. Com A : j'adore ça (*fin de la micro-saynète*) (*rire du public*)
23. Com F : et hop (*se plaçant avec Com D pour prendre la position en avant scène et démarre une micro-saynète*) ah c'est dingue le nombre de personnes qui adorent faire de la patinoire c'est vraiment impressionnant n'est ce pas/
24. Com B : ah ouais c'est vraiment une mode incroyable (*fin de la micro-saynète*)
25. Com F, D : (*Com F et D se retirent en arrière scène*)
26. Com F : et en fait normalement l'initiative vient de ceux qui sont derrière là c'est pour vous montrer les allers-retours entre ceux qui sont à faire le plateau debout et ceux qui sont assis pour avoir deux histoires en même temps (.) les deux histoires peuvent se rejoindre c'est assez sympa mais euh c'est ceux qui sont derrière qui en fait indiquent qui vont prendre la suite de l'histoire vous ne vous arrêtez jamais vous avez vous considérez que vous deux vous n'avez plus rien à vous dire vous ne vous mettez assis en attendant que les autres viennent devant vous ça devrait être ceux qui sont derrière qui devrait reprendre la suite de l'histoire est ce que c'est clair/
27. Com D : en gros le truc le plus important c'est de signaler[qu'on veut rentrer du coup on fait
Com F [voilà
comme ça (*s'accroupissant avec Com F puis s'avance vers le devant de scène*) un regard (*faisant mine de regarder la scène libre*) bonsoir est ce que je peux prendre le plateau (*comme si il parlait à une personne fictive étant sur scène*) et du coup voilà (*se relevant et faisant mine d'aller sur la scène*)=
28. CA : =et plus c'est fluide plus les transitions sont fluides mieux c'est (.) c'est à dire que c'est possible aussi que t'es un plateau en faisant genre t'es en train de t'engueuler(.) mais vous parler pas et vous faites machin et vous dites c'est bon on continue à jouer le mieux c'est quand même de réussir à quitter la scène en continuant à jouer silencieusement un truc comme ça pour que les les différences entre les plateaux soient les plus fluides possibles
29. Com D : du genre hop on va à la patinoire
30. CA : ouais c'est ça effectivement
31. Com D : (*s'adressant à CA*) et du coup là là on a bien géré le plateau ou pas/ (.) instinctivement
32. CA : euh:: et bien je dirais que la transition en fait kyley (*regardant Com B*) toi tu avais tendance à passer d'un plateau à l'autre comme si c'était un peu au même endroit or c'est supposé être un autre espace temps euh mais=
33. Com B : mais je savais pas que la pizzeria existait encore (*rires des autres participants*)
34. CA : mais en vrai c'est c'est normal mais je trouve que mine de rien vous avez pas mal géré puis euh il y a eu vraiment deux espaces bien euh bien euh qui se rentraient pas dedans on va dire donc moi j'ai trouvé trouvé que c'était plutôt bien géré donc euh
35. Com I : ouais et euh moi pareil je trouvais que le plateau était plutôt bien géré et surtout qu'il y en a un ou deux qui ont levé la main (*pointant le comédiens ayant participé à l'exercice*) et qui savaient pas ce que c'était les plateaux juste il y avait un petit truc genre vous avez marché sur () un moment je crois genre
36. Com B : ah oui c'est très possible (*en riant*)
37. Com I : () là c'était un peu un moment bouché mais sinon franchement c'était bien=
38. Com F : =et euh sinon le plus simple pour faire les plateaux le plus clairs pour les personnes c'est de c'est soit vous faites deux espaces différents soit vous faites deux moments différents c'est le:: c'est vraiment ou alors vous faites carrément deux espaces et deux moments différents mais euh ça peut être pratique pour faire des ellipses narratives comme par exemple ça peut être aussi euh euh::
40. Com D : (*début une micro saynète avec Com F*) ohlala c'est le premier jour d'école on se rencontre oh tu veux des jouets
41. Com F : exceptera (*s'adressant à tous les participants*) et en fait ça peut être un deuxième plateau (*pointant l'arrière de la scène*) où deux autres personnes arrivent et font euh (*début de nouveau une micro-saynète*) tu t'souviens de cette rentrée t'étais vraiment insupportable

(sors de la micro-saynète et regarde le le public) et là ils ont grandi et puis ça peut être hop ils reviennent avec deux autres personnes qui font encore les mêmes personnages plus tard (redémarre une micro saynète prenant une position de vieille personne) huum cette rentrée était vraiment catastrophique (fin de la micro-saynète) tu vois ça peut être on peut jouer on peut être six par exemple d'équipes différentes et on fait des plateaux de vie à différents moments sur la même histoire donc ça c'est le temps c'est des ellipses narratives vous avez aussi la pizza versus l'endroit où ils sont en train des ()

42. CA : globalement ça ça aide beaucoup surtout pour les impros longues ça aide beaucoup à construire l'histoire et là le plus important je trouve quand il s'agit de plateaux c'est quand même d'écouter pour laisser pour laisser euh écouter ce qui se passe dans l'autre plateau et ne pas euh si vous jouez en même temps d'essayer de garder quand même une oreille attentive pour voir ce qui se passe à côté exceptera et vraiment beaucoup s'écouter et les plateaux on sera amener à en faire pas mal dès qu'on construit des impros et qu'on va partir dans les impros déjà un peu plus longues même de huit neuf minutes et des impros sur des formats très longs de quarante cinq minutes une heure euh comme ça sera le cas demain (*riant*)
43. Com F : dernière chose c'est hyper important ce que tu viens de dire si nous on est en réserve derrière pour aller faire un autre plateau on est pas obligé de revenir mais si on revient on est pas en train de dire bon (*débute une mise en situation avec D*) quand tu reviens tu vas dire à droite et toi tu passes à gauche (*relève la tête*) parce que tout cet échange qu'on a qu'on aurait c'est tout ce qu'on loupe en informations (*pointant la scène*) et on peut arriver et faire un gros contre-sens vis-à-vis des autres des personnes de ce qu'elles ont dit don c'est pas grave si on a pas décidé de ce qu'on allait faire quand on va revenir parce qu'on fait de l'impro mais il faut absolument écouter ce que disent ceux qui se passe sur scène (.) voilà euh
44. CA merci beaucoup/

3. Transcriptions – Retours – *Les Mauvaises Graines*

a) Retour extrait d'un atelier hétéro-géré des *Mauvaises Graines* – 02/02/2019

Contexte du retour : Ce retour est extrait d'un atelier hétéro-géré des *Mauvaises Graines* ayant eu lieu le 02/02/2019. Au cours la séance de travail, l'intervenant extérieur a axé l'entièreté de la séance autour de la capacité à effectué des improvisations avec beaucoup de comédiens en scène. Le retour ci-dessous émerge suite à un exercice visant spécifiquement à s'exercer à effectuer des improvisations à plusieurs en mettant en place un univers scénique riches en explorant la possibilité de jouer des décors et des personnages tertiaires. Deux comédiens ont eu pour consigne d'incarner les personnages principaux de l'histoire tandis que les autres devaient nourrir visuellement la scène en jouant des décors ou des personnages tertiaires. Lors de l'improvisation, les comédiens ont improvisé une histoire se déroulant en milieu hospitalier, un homme, joué par le comédien A, venant demander le diagnostic de sa femme au médecin/chirurgien joué par la comédienne B. Tout au long de la saynète, les autres improvisateurs ont établi le décor en mimant ou incarnant différents éléments tels que, un distributeur d'eau, un haut-parleur saturé ou encore une table chirurgicale. Au cours de la saynète, le comédien B jouant le médecin montre au personnage A les problèmes de santé de sa femme en s'appuyant sur un corps imaginaire étendu sur une table d'opération incarnée et mimée par les comédiens C et D (α(1)), deux des improvisateurs responsables des décors.

Séquence – Élément problématique en cours d'improvisation

- | | |
|-----------|---|
| 1.Com A : | comment ça ça va pas enfin vous êtes en train de mimer ma femme sur un squelette en plastique/ actuellement je euh:: |
| 2.Com B : | non non non c'est votre femme euh (<i>pointant du doigt le corps imaginaire présent sur la table d'opération mimé par Com C et Com D</i>) (1) |
| 3.Com A : | (2.0) ah bas alors ça va pas alors |

□ (1)



(de droite à gauche : Com C, D, B, A)

Retour après l'exercice des décors

- | | |
|-------------|---|
| 1. CA : | okay:: essayez de pas de pas contredire les propositions il a amené ça (<i>pointant com A</i>) ça on le sait depuis tout à l'air (<i>regarde la com B</i>) il dit que c'est ça si t'avait envie que ça soit la femme bon ben [clairement () sinon vous vous contredites les uns les autres c'est pas constructif d'accord/ [(deux comédiens s'éclipsent du cercle pour aller boire) voilà acceptons ce truc là] ben ouais c'est un squelette en plastique surtout qu'on se trouve dans une [(une autre comédienne s'éclipse aussi du cercle) salle d'attente donc pour nous ça a du sens ça peut même être super cocasse quoi tu vois que ils expliquent tout sur un squelette en plastique () ça roulait |
| 2. CA : | par contre c'est super bien d'avoir utilisé les objets comme vous l'avez fait tous les deux (<i>pointant com A et com B</i>) ça marche bien |
| 3. CA : | (<i>se tourne vers Com C</i>) est ce que tu étais un espèce de micro dans lesquels il y a des trucs/ |
| 4. Com C : | [hum hum [(il hoche la tête) |
| 5. CA : | ouais dans ce cas parle |
| 6. Com C : | plus/ |
| 7. CA : | ouais euh non mais parle vraiment (<i>se met à parler de manière étouffé mais non compréhensible</i>) |
| 8. TM : | (<i>rires</i>) |
| 9. CA : | parce que euh c'était ça c'était saturé c'était pourri on comprend rien non/ |
| 10. Com C : | ouais ouais l'idée c'était ça mais j'avais ma phrase j'avais vraiment ma phrase |
| 11. CA : | ben juste pour qu'on choppe des petits bouts okay que l'on soit sûr que c'est ça et ça vous avez le droit si vous venez de faire quelque chose comme ça ben là il vaut mieux que se soit euh |
| 12. CA : | très bien:: tu es A (<i>pointant Com C</i>) et il me faut B tu es B (<i>pointant une autre comédienne</i>) |

b) Retour extrait d'un atelier auto-géré des Mauvaises Graines – 26/09/2019

Contexte du retour : Le retour est extrait d'un atelier auto-géré des Mauvaises Graines ayant eu lieu le 26/09/2019. Le retour fait suite à un exercice ayant impliqué deux comédiens (Com C et Com E) et une comédiennes (Com F). Durant l'exercice, les improvisateurs ont eu pour consigner d'effectuer une improvisation dans un lieu fixe avec la possibilité d'effectuer des entrées et des sorties de scène. Au cours de l'improvisation, les comédiens ont joué une scène se passant dans une chambre funéraire, l'intrigue se déroulant autour des problématiques d'héritage dans la famille. A la fin de l'improvisation, les trois comédiens Com F, C et E se sont assis en face des autres participants de l'atelier, et le retour a alors débuté.

Retour après l'exercice du huis clos

- | | |
|-------------|---|
| 1. Com A : | alors j'pense qu'il faut qu'on s'apprenne à faire des gens . qui sont vénères et et silencieux fin tu l'as [là quoi t'es vénère mais tu parles limite de plus en plus ba :s
[<i>(il fait geste au niveau de la gorge)</i>
quoi (.) tu vois euh tu commences à vraiment °à [voir quoi° |
| 2. Com B : | [et surtout dans une église |
| 3. Com A : | et surtout dans une église |
| 4. Com B : | ben on crie pas dans une église= |
| 5. Com A : | =ça résonnerait comme ça sinon= |
| 6. Com B : | =(<i>chuchotant sur un ton énervé</i>) (à la limite) >tu t'énerves comme ça/< |
| 7. Com C : | ben parce que moi au début j'étais pas dans une église quand on criait comme ça on était au crématorium ou un truc comme ça |
| 8. CA : | moi j'étais dans un () |
| 9. Com A : | oui ça pouvait être ça pouvait être à la veille d'une veillé funéraire ou un truc dans le genre (.) donc faites attention de ce point de vue là° . |
| 10. Com C : | c'est vrai quel que soit le lieu si on est à côté d'un:: si on est à côté d'un: d'un cadavre ou normalement on crie pas quoi (.) on a plutôt tendance effectivement à chuchoter plutôt qu'à.= |
| 11. Com A : | =ça aurait donné plus de corps à vos personnages parc'que (.) euh un personnage qui crie comme ça il a un petit côté exaspérant [(°parce qu'il tape un peu) aux oreilles° alors que le personnage:: qui prend
[(<i>geste de se tenir les oreilles</i>)
sur lui [bah (.) c'est pas simplement extérioriser quelque chose en fait (.) tu sens que le personnage
[(<i>il fait un mouvement de main vers l'avant</i>)
il a une profondeur en fait (.) ça vient de lui en fait (.) donc je pense que ça ça donne plus d'assise à ton personnage aussi= |
| 12. Com B : | =dans le même registre et ça c'est euh:: (.) c'est un peu notre problème de tout temps dans la troupe c'est que vous avez jamais laissé de blanc (.) et pourtant le contexte que vous avez mis en place il prêtait d'autant plus mais dans la vie il y a toujours des blancs (.) et dans cette situation il y a encore plus de blancs (.) et c'est vrai que entre les cris et l'absence de blancs ben on avait du mal à être dans ce lieu avec vous mais euh (.) c'est vrai que de manière générale il faut qu'on travaille à ça c'est vrai que les exercices silencieux (<i>regardant Com A</i>) ça peut être intéressant pour ça aussi (.) de de se dire que c'est parce que personne ne parle que le public s'emmerde en fait (.) il peut se passer pleins de choses dans des silences dans des regards dans des émotions que les personnages ressentent . (.) et ça fin c'est euh c'est pas que vous là c'est nous toute= |
| 5. CA : | = <u>et</u> euh (.) vous avez pas laissé assez de fois des temps à deux je trouve aussi . je trouvais qu'à chaque fois le troisième rentrait souvent trop vite (.) et euh au tout début par exemple t'es rentré trop vite damien ils étaient en train de commencer une situation justement c'était hyper clair (.) et t'es rentré et euh et là j'sais pas trop ça a commencé à et ()machin il s'est passé vingt secondes en fait . (.) je crois en fait t'as vraiment pas le temps |
| 13. Com D : | [et euh peut être (.) pardon il y a les blancs mais par rapport à l'exo qui était de |

- Com A : [et euh (.) vas y vas y (*regardant com D*)
[de faire venir et revenir les personnage pour le coup euh vous avez tous fait un deux un mais on n'a
[(*elle fait des va et viens avec ses doigts*)
pas(.) en fait c'est peut être un travail sur le rythme (.) c'est à dire des fois laisser comme ça à des
moments et des fois être plus comme ça (*claquant ses doigts*) un perso il peut rentrer il peut venir
chercher une fleur et il repart et et:: maintenant c'est vrai qu'on est habitué à enfin à faire des impros
dans les mêmes cadences (.) et du coup (.) ça manque de blancs mais ça manque aussi par moments
de chassé-croisés enfin ça manque j'en sais rien (.) mais peut être globalement il faut qu'on apprenne
à à faire des impros de rythmes différents selon les bons moments
14. CA : ouais c'est vrai
15. Com A : pour revenir aussi sur euh le jeu () sur ce qu'on disait tout à l'heure en fait j'pense qu'on cherche à::
véhiculer par euh:: (.) on va dire un peu de du (.) de la surénergie en fait c'est de la surénergie pour
essayer de valider le fait que l'on est en colère que l'on est malheureux que l'on [est exceptera et qui
CA : [qui se passe quelque
chose
se passe quelque chose je pense qu'il faut mettre moins d'énergie à l'extérieur et plus d'énergie à
l'intérieur en fait j'sais pas si vous voyez ce que je veux dire=
16. CA : et là je pense aussi que vous êtes rentrés en conflit un peu trop vite et heureusement[là guillaume tu
[(*pointant ComC*)
l'as bien désamorcé en disant non mais c'est pas grave gnagna ni nanana sinon à quarante secondes
vous étiez déjà en train de vous taper dessus et d'hurler comme des dingues
17. Com A : et surtout là si c'est ses enfants ils ont cinquante pourcent de l'héritage point enfin c'est quasiment
pas:: [toi toi si t'es pas marié ou quoi que ce soit tu peux te retrouver dans la merde mais sinon pour
[(*pointant Com C*)
les enfants c'est pas euh::
18. CA : (*s'adressant à Com A*) sauf si (c'est une dure réalité)
19. Com D : (*s'adressant aux improvisateurs venant de jouer*) alors moi je croyais que c'était ton père et toi ta
mère [()
20. Com E : [() la quarantaine tu l'a passé et nous on est ses fils [()
21. Com B : [c'est limite mais ça passe
22. CA : (*s'adressant à Com F venant de jouer*) par contre et j'ai trouvé ça dommage fella parce que ta
secrétaire elle était bien et après tu as un peu cabotiné parce que t'as dit ouais je suis sa secrétaire
depuis trois mois alors qu'il venait d'expliquer que t'étais () et j'trouve que ça a amoindri ton perso
alors que tu aurais mieux fait d'être la secrétaire depuis deux ans qui trime machin
23. Com E : (*s'adressant à Com C*) et moi j'ai essayé de t'appeler du regard pour qu'on crée quelque chose et
qu'on réalise que la secrétaire elle arrive et forcément on pense qu'elle couchait avec lui quoi
24. Com C : (*s'adressant à Com F*) alors ce qui peut être intéressant pour se rendre compte de ça limite il faut que
nous montre que tu le connais mieux que sa femme [tu vois t'étais la au bon moment après quand sa
CA : [oui voilà
femme s'occupait plus de lui t'étais là pour lui
25. Com A : (*regardant Com F*) ce personnage là il était très intéressant parce que effectivement il a amené un
contraste fort dans la scène et il a apportait le décalage la brisure le pourquoi cette scène elle est
hyper intéressant c'est qu'en fait ben:: il trompait sa femme avec la secrétaire et c'est ça le but et tu
l'as bien amené et [j'trouve que vous avez pas forcément saisi la balle non plus (.) vous êtes restés
[(*regardant Com C et Com E*)
ensuite sur des conflits entre vous et on a pas vu l'enjeu en fait l'enjeu il était pas forcément sur vous
et ça aurait été intéressant de construire pour voir ça
26. CA : et puis c'est vachement bien que vous vous connaissiez et tout/
27. Com B : moi juste pour revenir un pue sur l'énergie euh:: vous avez mis pas mal de gros mots (.) autant des
gros mots dans la vraie vie ça me choque pas et j'en dis autant sur scène ça me fait toujours bizarre
un ou deux c'est pas gênant mais vous avez dit beaucoup de gros mots et moi sur scène j'sais pas
pourquoi ça me perturbe à chaque fois j'trouve ça plus problématique sur scène que dans la vie alors
que j'en dis plein dans la vie (.) après je pense que ça se développe aussi par les excès d'énergie et
qu'on crie (.) à l'époque on avait un ami on lui reprochait tout le temps parce qu'il criait beaucoup et il
disait beaucoup de gros mots et vraiment c'était une boule d'énergie tout le temps [et

28. Com C :	complètement un signe de () sur scène	[oui et c'est
29. Com B :	c'est ça tu sors du truc totalement comme ça et en fait souvent en essayant de se calmer on dit moins de gros mots et on crie moins et en fait les deux vont ensemble (.) voilà c'est juste euh::=	
30. CA :	=et le dernier truc que j'ai noté (<i>regardant Com E</i>) c'est quand t'étais bourré tu t'es échappé à un moment et t'as pas vraiment expliqué ta sortie	
31. Com E :	ouais non mais j'ai:::=	
32. Com B :	(<i>s'adressant à Com E</i>) t'étais parti vomir non/	
33. Com E :	ouais j'étais parti vomir (<i>il fait le geste de vomir</i>)	
34. Com A :	dans ce cas là prends le temps de l'amener (.) euh:: un dernier point et c'est pas mal pour toi julien (<i>regardant Com E</i>) fais attention à ne banaliser ce que les autres proposent en disant oui oui on s'est bien oui oui mais la (.) donne du poids à ce que les autres ont apporté parce que (tu t'en sers dessus) donc voilà il y a quelque chose qui a été posé voilà fais attention à la prendre et à qu'est ce que ça te fait toi/ typiquement bon après c'était ton personnage mais ton personnage avait un côté très euh j'men fous il y a qu'moi qui m'intéresse (.) très égoïste, et c'était aussi ton personnage mais attention dans ça à pas à pas t'enferme dans euh:: je prends pas je prends plus non plus les propositions où je reste dans ma bulle et mon personnage entre guillemets rustres effectivement (.) c'est un personnage rustre et il se ferme à tout donc tu restes sur ta propre boucle[acceptes que euh:: les propositions des [hum hum autres est intégré dans ce que tu fais en fait voilà et valides justement quand ta mère te dit exceptera tu peux repartir dessus (.) (<i>il change de ton</i>) tu vas pas bien/ comment ça tu vas pas bien/ mais ça fait des années exceptera exceptera (.) (<i>il reprend son ton habituel</i>) hésite pas à jouer avec ça	
35. Com B :	aux suivants/	
36. CA :	ouais/	

c) Retour extrait d'un atelier hétéro-géré des *Mauvaises Graines* – 07/11/2019

Contexte du retour : Le retour est extrait d'un atelier hétéro-géré des *Mauvaises Graines* ayant eu lieu le 07/11/2019. Au cours la séance de travail, l'intervenant extérieur a axé l'entièreté de la séance autour de la notion d'enjeu dramatique, en insistant sur la nécessité de savoir gonfler les enjeux. Le retour ci-dessous émerge suite à un exercice visant spécifiquement à réussir à faire gonfler les enjeux. L'exercice a impliqué quatre comédiens. Les deux premiers improvisateurs entrant sur scène n'avaient reçu aucune contrainte de jeu particulière, tandis les deux autres restés en réserve avaient eux pour consigne d'entrer en cours d'improvisation afin d'augmenter les enjeux dramatiques apparus au cours de la scène. Durant l'improvisation, les improvisateurs A et B ont joué deux amis partant camper. Lors de leur périple, le personnage A, se sentant mal, a fini par perdre connaissance laissant le personnage B un peu désespéré. En montant sur scène les comédiens C et D ont décidé alors de jouer un flash-back lors duquel un médecin annonce au personnage B la nature de sa maladie. L'improvisation est ensuite retournée à la scène initiale du campement. Après plusieurs minutes, le formateur a finalement clôturé l'improvisation et a débuté son retour en s'adressant à la fois aux comédiens sur scène et aux membres restés en public.

Retour après l'exercice « Gonfler les enjeux »

1. CA :	qu'est ce que:: euh (1.0) qu'est ce qu'on peut dire par rapport à ça/ il y a bon il y a deux trucs (où je me dis tiens) on aurait pu aller un peu plus loin° premièrement si c'est un flash back (<i>pointe Com A</i>) et qu'elle le sait avant du coup euh :: c'est pas un risque parce qu'elle est au courant du coup c'est c'est° j'aurais trouvé ça plus :: plus intéressant si en fait genre (<i>pointe Com C</i>) tu fais le médecin de lucile plutôt qui fait qui fait euh voilà genre:: [faut pas que vous soyez stressé par rapport à ça euh sinon vous pouvez faire une réaction (.)] [(<i>il prend un ton rassurant jouant le personnage du médecin</i>)] ce qui fait que du coup elle va agir sans savoir ça parce que là du coup ensuite (.) sophie elle agissait en mode
---------	--

- [ouais c'est pas grave on va faire ça et tout ça
 [(il reprend le ton décontracté du personnage et fait un geste de la main négligemment)
 alors qu'on sait qu'elle sait on se dit oula putain=
2. Com A : =je voulais aussi apporter ça pour qu'on sache qu'est ce qu'elles sont l'une pour l'autre°
3. CA : oui c'était très bien aussi (.) oui effectivement ça je trouve ça cool (.)
 et du coup la deuxième chose que j'ai envie de dire c'est hésitez- si tout si si tout l'enjeu c'est de elle
 qui va être de plus en plus mal (.) il faut que (*pointe Com B*) toi tu:: euh:: il faut que toi ça t'affecte
 d'une manière ou d'une autre (.) [c'est ce que je pense
4. Com B : [ben ouais mais c'est parce que que je m'étais dit que ça me
 [saoulait mais qu'en même temps je voulais pas euh je voulais (en prendre soin) mais en même temps
 [c'est vrai
 CA : ça me saoule et je pensais pas qu'elle allait (*pointant Com A à sa droite*) faire une syncope ou un
 (gonfleur) je regardais derrière (*rigole*)=
5. CA : =(rigole) ah ouais parce que là je sens que quand tu la vois faire une syncope tu fais haaaaa ::: tu
 vois tu te mets mode panique (.) d'autant plus si t'es surprise par rapport à ça ça justifie que tu prenais
 ça un peu par dessus la jambe tu dis bon okay euh le le euh le personnage d'hugo qui t'a dit oui elle est
 (hyperventilée) (.) et tu fais non mais ça va ça va aller ça va aller et là tu la vois et tu fais
 [hennn merde
 [(il prend une attitude paniquée)
 enfin voilà tu peux euh si tu réagis ça ça renforce le truc parce que du coup sinon lucile elle est là euh
 [hahahah
 [(il reprend l'air paniqué du personnage A)
 et toi tu fais
 [mais non ça va respire (.)
 [(il reprend l'attitude décontracté du personnage B)
 encore une fois très bon réflexe d'être humain de vouloir calmer les choses et résoudre les problèmes
 en impro euh:: c'est moins [bien (.) de vouloir ouais de vouloir résoudre les problèmes
6. Com B : [() limite je devais j'aurais pu partir en syncope avec elle quoi (en gros)=
7. CA : =ouais ou alors différemment faire
 [non non non qu'est qui faut que je fasse qu'est qui faut que je fasse
 [(il joue un personnage paniqué)
 tu vois elle peut être en mode panique par rapport à ça (.) ou euh en rajouter sans en vouloir tu fais
 [euh bon euh on va je vais trouver[la la la trousse de premiers[soins (1.0)
 [□(1) □(2) □(3)
 [(il reprend une attitude paniquée jouant le personnage B)
 (il claque les mains sur ses cuisses □(4)) j'ai oublié [la trousse de premiers soins]
 [□(5)
 et [tu vois () et rajouter du stress sans le voir tu vois peut être où je sais pas°=
 Com C : [tout ce qui-
8. Com C : =tout ce qui se passe sur scène est euh doit être important pour les comédiens qui sont sur scène à ce
 moment là quoi:: il faut donner de l'importance à ce qui se passe sur scène [et pas le dénigrer quoi
9. CA : [ben (.) il faut il faut il
 faut prendre au moins une chose importante (.) et de ce dire c'est quoi la chose importante qui
 donne :: du relief à la scène (.) après euh si on met trop de choses importantes :: très différentes en
 général ça va pas mais quand on en a un c'est un fil qu'on tire mais de manière générale il faut qu'il y
 ait au moins une chose d'importance [(.) ah moment sinon ça ()°

⊠(1)



⊠(2)



⊠(3)



⊠(4)



⊠(5)



4. Transcriptions – Retours – *La Limone*

a) Retour extrait d'un atelier auto-géré de la Limone – 26/09/2019

Contexte du retour : Ce retour est extrait d'un atelier auto-géré de la Limone ayant eu lieu le 26/09/2019. Ce retour fait suite à un exercice visant à mettre en place des débuts d'improvisation chargées émotionnellement. Les improvisateurs avaient pour consigne de se laisser charger pendant plusieurs secondes par une musique avant de débiter leur improvisation. Au cours du passage précédent le retour ci-dessous, le comédien A et la comédienne B ont effectué un début d'improvisation fulgurant. Jouant deux boxeurs prêts à s'affronter, le personnage B a frappé (à l'imaginaire) dès son entrée en scène le personnage A sans lui laisser le temps de dire le moindre mot. Le caractère surprenant de ce début d'improvisation déclencha beaucoup de rires chez les participants restés en public.

1. CA :	mais vous voyez (<i>rires</i>) c'est parce que là il font des vrais choix chacun et en fait contrairement à qu'(on dit) elle l'empêche de parler elle a fait une action forte et elle va pas contre lui en fait ça donne du jeu lui il est très franc il s'est dit vraiment sincèrement ouais je vais faire le mec beau gosse et j'dis alors on arrête de parler et elle elle était dans l'énergie elle a pas (.) (<i>se tourne vers la com B venant de jouer</i>) mais c'est même bien c'est vachement bien parce que ça a créé un truc direct en fait qu'elle le frappe alors que lui il est euh et pourtant ils sont bref j'arrive plus à m'exprimer (.) ça me fait trop rire (.)
2. CA :	c'est c'est très bien j'pense que vous vous êtes laissé porté , et c'est intéressant parce que ça vous a du tout fait les mêmes , enfin ça vous a mis dans la même , c'est ça qui est vachement bien ça vous a mis dans la même euh le même univers (.) mais pas les mêmes perso et c'est vraiment ça qu'il faut qu'on arrive à capter c'est c'est là dessus que nous on se plante on se dit ah il faut absolument euh qu'on se comprenne qu'on se comprenne et du coup on se double on fait la même chose et du coup c'est pas intéressant mais par contre du coup il faut que l'univers il soit commun il faut vraiment que okay c'est pas qu'une histoire de lieux c'est être vraiment dans la même chose (.) il y a d'autres remarque::/ (1.0) non/
3. Com C :	(<i>ouvre légèrement la bouche puis la referme</i>)
4. CA :	(<i>pointant le Com C</i>) seb/
5. Com C :	Non non non , (<i>rires</i>) (.) mais c'était c'était ça c'était cette histoire de coup dès le début mais ça marche trop bien (<i>se tourne vers le Com D venant de jouer</i>) parce que tu l'choppes direct mais c'est tellement surprenant que ouais il faut être grave à l'écoute et [et
6. CA :	[et d'ailleurs thibault (<i>pointant le Com D</i>) oui [effectivement (.) ah tu as la (.) la réception ah bah là si il rate c'est tellement tellement
Autres :	[(.)
CA :	dommage mais parce qu'il est (.) parce qu'avant on a travaillé on a fait des exos de de j'pense que ça joue aussi vu que thibault il est bon comédien mais ça joue sur le fait d'être putain disponible et ça il faut absolument quand on fait des matchs quand on fait des choses comme ça c'est souvent on :: on regrette après de pas s'être rendu assez disponible mais parce que ça va vite on pas eu le temps de s'échauffer [on () donc nous il faut qu'on arrive à travailler ça que dès qu'on arrive dans un théâtre
Com B :	[mais les
CA :	un machin qu'on soit capable en une seconde de se rendre disponible quelle que soit la journée qu'on a vécu exceptera ,
7. Com B :	mais euh ce qui joue aussi c'est euh je pense par rapport à ce qu'on dit c'est que c'est aussi la confiance que je porte euh () à thibault non mais réellement c'est à dire moi je me dis [moi on monte
CA :	[oui t'as pas
Com B :	sur le plateau j'me dis je peux faire n'importe quelle proposition je lui fais confiance il va réceptionner [et c'est (.) tu vois (<i>rires</i>)
Com D :	[(<i>fait une tête bizarre</i>) à ça j'ai bien réceptionné
8. CA :	mais (.) chose qui par exemple nous nous posera toujours problème quand on fait des matchs je reviens là dessus parce que , alors pour tous les autres formats qu'on fait on est très content on s'est entraîné ensemble on se comprend et ça c'est super c'qu'il faut qu'on arrive c'est à trouver (.) cette [disponibilité et cette confiance quand on connaît pas les équipes c'est pas grave on les connaît pas [cette confiance
Com B :	mais en fait ça c'est le type du match (.) sinon on en fait pas et souvent vous avez remarqué dans les premières mi-temps on se dit putain mais on arrive pas à se mettre :: avec eux et pourtant c'est pas une histoire de pas être bon nous on a fait ce qu'on avait à faire mais il faut qu'on arrive à se mettre à leur place mais si nous on a l'impression que eux le font pas c'est pas grave (.) mettons nous toujours au service de l'équipe qu'on rencontre quitte à pas on s'en fou à pas avoir le point () rien à faire mais ça sera tellement plus jolie que , et essayer d'aller les comprendre eux de comprendre leur façon de travailler , si par chance on a une équipe qui pense comme nous ben tout le monde se met au service de l'autre du coup ça fait une belle impro [(.) mais c'est vachement dur
9. Com B :	[mais mine de rien c'est super important les entraînements avant le match c'est que ça permet aussi de jauger ce qu'on peut tenter ce qu'on peut pas tenter ou ce qu'on va tenter en le faisant comprendre autrement ou sur, c'est super important=
10. CA	=et du coup dès ces échauffements là il faut déjà se mettre service il faut pas être juste sur sa personne (change de voix) ah ce soir il faut qu'j'sois bon , même si on se dit pas forcément ça mais

vous voyez genre il faut que j'me détende il faut que je :: non non c'est quoi vous (*pointe devant elle*) qui être vous qu'est ce que je fais avec vous et non pas (.) par personne mais c'est dur parc'que la pression elle est un peu sur nous normal (.) on a envie de bien faire on en refait une s'il vous plaît avec deux autres

b) Retour extrait d'un atelier auto-géré de la Limone – 27/06/2019

Contexte du retour : Ce retour est extrait d'un atelier auto-géré de la Limone ayant eu lieu le 27/06/2019. Ce retour intervient à la suite de l'exercice du *téléphone arabe revisité* qui a été initié par la comédienne A. L'exercice implique que : un personnage se trouve devant une machine à café, il raconte à son collègue qui arrive une anecdote et sort de scène ; un nouveau collègue entre et celui resté sur scène lui raconte l'anecdote en l'amplifiant, ainsi de suite, jusqu'à ce que tous les improvisateurs soient passés.

Retour après l'exercice du téléphone arabe revisité

- | | |
|------------|---|
| 1. Com A : | ça marche quand euh il y a des euh quand on retrouve euh des trucs de la fois avant[(1.0) mais (ça inscrit) à le modifier (.) tu vois le truc de la |
| Com B : | [c'est ce que j'allais dire |
| Com A : | cocuche c'était hyper drôle parc'que il y a pas rythme (.) elle était cocuche mais c'était pas [euh c'était pas ça l'histoire [mais ça marchait bien |
| Com B : | [c'était pas ça l'histoire |
| 2. Com C : | [() par exemple euh quand jeanne elle dit le bonhomme michelin () elle dit ouais t'sais de toute façon le bonhomme michelin et tout , ça aurait été intéressant d'avoir de prendre juste le bonhomme michelin de l'extraire [() qui sont des des |
| Autres : | [()
comme des ajustements () il y a même le bonhomme michelin et tout enfin tu vois de= |
| 3. Com B : | =mais ça c'est marrant en impro c'est qu'il faut qu'on arrive à faire parc'que quel plaisir pour le public si i :l voit que nous on a :: on a chopé les petites infos parc'que eux ils vont retenir ces choses là , ce que nous nous on retiendra il faut vraiment arriver à faire ça , je reprends et j'ajoute ce qu'on doit faire tout le temps en impro quand on perd ce qui c'est dit c'est vachement con surtout sur des longs formats , d'autant plus sur des longs formats parc'que là c'est un peu le cas (.) toujours ajouter plutôt que squeezer ce qui c'est passé (.) euh exactement (.) <u>cool</u> what time is it/ |

c) Retour extrait d'un atelier auto-géré de la Limone – 07/02/2020

Contexte du retour : Ce retour est extrait d'un atelier auto-géré de la Limone ayant eu lieu le 07/02/2020. Il intervient à la suite d'un exercice d'échauffement. Les improvisateurs avaient pour consigne de s'échanger une petite balle sans la faire tomber, en gardant un certain rythme et en la repassant à chaque fois par la personne positionnée au centre du cercle. Une fois le rythme établi, toute personne positionnée sur le pourtour du cercle avait la possibilité de dire « go ». Elle devait alors se déplacer au centre du cercle, prendre la place de son partenaire, attraper la balle, puis la relancer vers un autre partenaire tout en conservant un certain rythme. L'exercice s'est ainsi poursuivi sur plusieurs minutes prenant un rythme de plus en plus soutenu une fois la mécanique saisie. Après quelques minutes, l'un des comédiens placés dans le dos de la personne centrale lança un « go » amenant les deux comédiens à s'entrechoquer au cours du mouvement de bascule.

Retour exercice d'échauffement de la balle

- | | |
|---------|---|
| 1. CA : | okay mais vous avez vu en fait c'est [(1.0) |
| Com B : | [tu veux prendre la place tu recules et puis du coup on se- |
| CA : | l'idée de l'exo c'est de trouver forcément ça nous fout en difficulté d'ailleurs (.) un élève beaucoup trop |

intelligent à nous nous a dit (*prend une voix différente*) ben c'est plus dur si (*elle reprend sa voix habituelle*) avant même qu'on commence le jeu il a analysé bah il vaut mieux le faire quand on est en face et pas de dos je comprenais rien à ce qui m'disait mais effectivement (*regardant le Com B*) quand t'es de dos c'est plus dur en vrai l'idée c'est de pas calculer à l'avance les difficultés (.) et de se dire à là c'est dur je vais pas y aller non non (.) c'est j'y vais parce que moi j'ai senti et je me fais confiance et tant pis si je me plante et par contre une fois que je suis sur le terrain (.) ben apparemment là il y a un handicap (*pointant le sol*) ben thibault il va créer un truc et ça va être marrant et on va () l'accident de l'accident de l'accident=

2. Com C : =et (.) c'est aussi à celui qui est déjà au centre de se:: je dis ça mais une fois je le fais pas mais [, de se mettre au service du truc [c'est à dire que si t'entends go (*se baisse*) tu te baisses [et tu tu ()
 CA : [oui bien sûr
 Com B : [ouais ouais

3. CA : [et vous avez vu souvent c'est beaucoup plus simple de prendre la position là (*pointant ses pieds*) que d'entendre une fois qu'on est là dessus (*pointant le centre*) (.) très souvent on a beaucoup de mal à s'en aller du cercle (*se place au centre*) mais parce que le temps que le cerveau (.) à la fois on a doit renvoyer la balle à la fois on doit entendre go à la fois on doit partir au bon endroit (.) ça fait beaucoup et c'est ce qui fait que des fois on ne sort pas des impros alors qu'il y a un appel ça fait à peu près une heure et demie (.) qu'on doit se barrer et on a du mal à sortir pas parce que on se trouve extraordinaire et qu'on reste sur le plateau (.) mais parce que (.) c'est qu'on entend pas en fait quand on est dans le jeu il faut qu'on est cette petite oreille là qui nous fasse entendre soit que quelqu'un rentre soit qu'il est temps de sortir (.) okay/=

4. Com C : =c'est euh c'est une très bonne métaphore de euh de tout dans l'ensemble parce que même là vous voyez à plusieurs reprises il y a des gens qui on dit go en même temps (.) c'est aussi accepter de s'dire okay je laisse mon partenaire y aller moi je me mets en retrait ou inversement okay aller je prends le lead très clairement (.) (*en s'avançant au centre*) je prends la balle (.) et euh tant pis en fait il faut assumer les deux assumer de se dire okay je me recule ou j'y vais très clairement parce que le problème si il y en a trois qui font (*déambule incertaine entre être au centre ou être sur le côté*) à vas y euh je te fais la politesse ben la balle elle tombe (*geste de la main imitant la balle qui tombe*)

5. Transcriptions – Retours – La LIBAP

Retour extrait d'un atelier hétéro-géré de la LIBAP– 06/12/2018

Contexte du retour : Ce retour est extrait d'un atelier hétéro-géré de la LIBAP du 06/12/2018. Il fait suite à l'exercice du « bâton de la parole » au cours duquel quatre improvisateurs ne pouvaient prendre la parole qu'à condition d'avoir en main le mikado faisant office de bâton de la parole. Au cours de l'improvisation le chef d'atelier a effectué plusieurs remarques. Après 37 secondes de jeu, le formateur s'est adressé à la première comédienne ayant pris le bâton de la parole en lui disant « Toi, dis-nous quelque chose ». Après 1min50 de jeu, il s'est adressé à une autre comédienne en lui disant « Prends de la place, vas-y marche ! ». Enfin à la fin de l'improvisation, le formateur s'est adressé à l'ensemble des personnes en train de jouer afin de leur signifier la fin imminente de l'improvisation en disant « conclusion *trente secondes* » puis « *quinze secondes* ».

Retour après l'exercice du bâton de la parole

- 1.CA : (*se positionnant devant les improvisateurs*) merci beaucoup bravo, just' pour vous dire forcément c'est un des trucs qu'on oublie souvent en improvisation qui fait que souvent les gens sont impressionnés c'est quand on [conclut une histoire et c'est pas difficile de conclure une histoire c'est
 [(*geste de la main qui prend et ferme*)
 très facile si vous le voyez si vous faites des matchs et pas juste des matchs je l'sais mais il y a quelqu'un qui vous dit le temps et vous le voyez qui reste dix secondes quinze secondes concluez,

partez pas dans une autre idée finissez celle-là (*geste des mains comme si il rapprochait quelque chose*)
allez au maximum de cette idée là et là ça finit sur un truc et le public il fait whoah c'est écrit je suis sûr que [c'est écrit et nous on sait on fait de l'impro on sait que c'est pas écrit mais que c'est
[(*geste imitant le fait d'écrire*)

quand même facile de conclure une impro mais pour le public c'est impressionnant il faut pas oublier qu'on le fait [pour le public (.) si on leur donne ce petit moment là (*se rapproche puis se penche*
[(*geste des mains de la poitrine vers l'extérieur*)

comme si il prenait quelque chose à deux mains) woups (*en se relevant comme si il avait attrapé quelque chose*) whoah on a tout réglé à la fin c'est magique (.) ben le public il va être content. (1.0)

2.CA:

très bien/ vous passez à côté des trucs (*il fait tomber le mikado*) vous passez à côté des trucs des fois euh :: faites vous confiance (.) je te regarde parce que [c'est à toi que je pense particulièrement
[(*pointant Com B*)

(.) [t'es arrivée elle te parlait (*il change de voix*) oui mais moi j'ai pris goût à ce mec (*il reprend sa*
[(*geste de pointage vers la scène*)

voix habituelle) ou j'sais pas quoi (.) et toi (*pointant Com B*) ça te faisait chier (*les deux mains vers sa poitrine*) on sentait que ça te faisait chier mais [t'es arrivée tranquillement tu as pris ton bâton

[(*il illustre physiquement son propos*)

tranquillement ce qui était complètement à l'opposé de ce que tu ressentais à l'intérieur (*pointage vers lui*) (.) c'est à dire que le choix est intéressant mais qu'à ce moment là ça aurait été cool que ça soit une confrontation (.) que t'aïlles chercher le bâton (*s'avance pour faire comme si il prenait le bâton*) (*il change de voix*) non moi je le fais pas (*reprend sa voix habituelle*) il y avait quelque chose (.) tu te freines vous vous freinez des fois allez au bout d'un truc jouez pas cinq mille trucs jouez un truc mais jouez le à fond

(*se tourne et pointe Com A*) quand je t'ai dit au début dis nous où on est où c'est c'est super important je pense de juste se dire-[

3. Com A :

[j'avais pas d'idée ()

4. CA :

c'est tout () il y avait pas d'idée mais t'étais allé vers le bâton (.) si t'es allé vers le bâton c'est que t'avais une impulsion ou t'avais une idée derrière ou au pire tu peux commencer en disant mais où est ce qu'on est où est ce qu'on est/ (.) et là les autres vont pouvoir t'aider comme moi quand quand j'ai demandé mais qui suis-je/ (.) la réponse elle est pas dans ta tête[elle est autour de toi (1.0)

[(*pointant de manière circulaire*)

5.CA :

euh:: qu'est ce que je vais dire on a () le bâton oui de dire rapidement ce qu'on parc'que nous ce qu'on donne en image c'est trois filles qui veulent pas parler et qui a un bâton de la parole (.) on a très hâte de savoir où vous êtes et quelle est la relation entre vous on a vraiment hâte de savoir c'est quoi donc hésitez pas à être trop précis au début de l'improvisation trop précis (*geste de surlignage*) surlignez les trucs au début après vous allez pouvoir jouer ensemble (.) à quoi on joue/ ah on est deux frères qui se détestent (.) bon on peut jouer ensemble si on prend 45 secondes pour s'approprier pour se dire (*il change de voix*) oui mais peut être (.) (*il reprend une voix habituelle*) mais on sait même pas ce que vous faites c'est chiant pour tout le monde (.) pour les joueurs et pour le public (*geste de pointage*) (.) vi ::te qui vous êtes/ on veut savoir à quoi vous jouez (.) c'est un truc de jeu find the games/ qu'ils disent aux États-Unis (.) find the games et après tu peux jouer (.) si tu trouves pas le jeu tu joues dans rien tu joues dans du flou (*geste des deux mains qui moulinent*) tu joues dans du (.) non non on joue ensemble t'es ma femme puis je te trompe c'est ça le jeu on va s'amuser à fond dans ce jeu là mais trouvez le dès le début (*poing fermé*)