



tetr #3 ade

revue du centre de recherche
en arts et esthétique

**L'improvisation dans le processus
de création artistique : pratique
et transmission**

sous la direction de Romain Fohr et Guy Freixe

« Il faut se lancer »

Entretien avec Pierre Debauche,
mené par Romain Fohr

Romain Fohr : *Pouvez-vous me parler de votre approche pédagogique de l'improvisation que vous enseignez désormais au Théâtre-École d'Aquitaine ?*

Pierre Debauche : Quand on parle d'improvisation, on évoque les concours d'improvisation. Ce serait un signe virtuose de ce système. S'ils connaissent des thèmes assez riches pour être joués, bon dieu, qu'ils écrivent des pièces, comme cela ils iront au bout de leurs intuitions. (*rires*)

J'ai appris l'improvisation avec mes différents professeurs dont Jacques Lecoq et Tania Balachova. Je me sers à mon tour de ces pédagogies très précises. Beaucoup de jeunes acteurs croient qu'il suffit de jouer au théâtre. Mais il faut quand même faire la différence entre la comédie, le drame, la tragédie et la farce.

Tout d'abord, je propose des phrases très banales comme : « tu entends » « j'ai eu peur », « au secours », « non pas ça, pas ça, pas ça ». Ensuite, je demande aux comédiens d'improviser en préparant une demi-heure selon une improvisation qui se référera soit à la tragédie, au drame, à la comédie, ou à la farce. En prenant en compte les lois de l'espace, une famille regroupe la farce et la tragédie d'une part, la comédie et le drame de l'autre. Les inventions trouvées leur appartiennent. C'est une façon socratique de fonctionner. Nous jouons successivement les quatre styles de jeu (drame, comédie, tragédie et farce) afin d'aborder

toutes les sous-branches, toutes les catégories des jeux, et dans un monde imaginaire qui leur est propre. L'improvisation des étudiants est précieuse, parce qu'ensuite, nous pouvons aller beaucoup plus loin et plus rapidement avec eux dans le reste du travail d'apprentissage. S'ils réinventent les quatre genres avec ces phrases banales, en y mettant ce qu'ils pensent être la vérité, ils pourront facilement jouer par la suite. Bien sûr, c'est souvent approximatif mais cela permet d'entrer en matière. Cela permet surtout qu'ils se rappellent que ce n'est pas la même façon d'être à l'écoute de l'intérieur d'un plateau dans la comédie et le drame, ou à l'intérieur et à l'extérieur du plateau dans la farce et la tragédie. Ils apprennent, par eux-mêmes, que ce n'est pas la même façon de jouer, que ce n'est pas non plus la même façon d'approcher le langage.

Avec Jacques Lecoq¹ et mon maître le danseur Heiko Kolt², j'avais appris qu'une interprétation n'est pas une formulation du langage pour raconter des gestes, mais se servir de l'élan généreux du corps pour produire le son. Cette synthèse, que je pense vraie pour l'interprétation, change tout pour un comédien. Ce n'est pas un son sur lequel on rajoute des gestes, c'est la production du son lui-même qui procède du geste se référant au genre approché. C'est tout à fait différent de ce qui est dit d'habitude. C'est même le contraire.

¹ (1921-1999) comédien metteur en scène chorégraphe et pédagogue.

« Pierre Debauche fut en 1956 un des premiers élèves de Jacques Lecoq au moment où celui-ci, revenant d'Italie, ouvre à Paris, au 94, rue d'Amsterdam, son école intitulée : Ecole Lecoq - Mime - Éducation du comédien. » Fabrice Pruvost, *Pierre Debauche, les entretiens d'Agen*, éd. Domens, Pézenas, 2008, p.27. Cf. Jacques Lecoq, *Un corps poétique Un enseignement de la création théâtrale*, collection ANRAT, éd. Actes Sud, 1997.

² Fils d'une mère estonienne et d'un père russe, danseur et chorégraphe polonais réfugié à Bruxelles (Varsovie 1902- Bruges 1977). Il a apporté un nouveau style chorégraphique dans la danse traditionnelle (groupe Thor).

C'est pour cela qu'au Conservatoire national supérieure d'art dramatique de Paris, j'ai toujours eu besoin d'avoir la plus grande salle disponible. Je ne pouvais pas lancer des corps dans des petites salles où l'on prétend d'habitude enseigner le théâtre. Je ne comprends pas comment les autres font. Je le fais aujourd'hui sur le plateau du Théâtre du jour. J'ai besoin de cet aspect déjà dansé de l'intuition corporelle avant même de faire du son. J'ai donc besoin de beaucoup d'espace pour improviser. L'improvisation n'est jamais aveugle, n'est jamais sottise, elle réclame une réflexion et nous donne les matériaux de l'approche d'une réflexion de fond, pour arriver à s'approcher de ce que sont les différents genres de théâtre.

C'est rigolo parce que j'ai bien connu Dario Fo³ et concernant la prise de parole en public dans un théâtre, il me disait : « avant..., la farce ; après..., le drame. » C'est important qu'il m'ait dit cela, et depuis je l'applique. Je m'explique. Si je mets en scène une tragédie ou une farce, je me permets de prendre la parole devant les spectateurs avant la représentation. Si je fais une comédie ou un drame, je ne prends la parole qu'après, pour introduire un débat. C'est important, c'est même un secret, un « testament » que je livre via Dario Fo.

J'ai constaté deux cents fois qu'il avait raison. Comme spectateur, nous avons besoin de clés pour écouter une farce ou une tragédie. Cette écoute particulière n'est pas perçue du premier coup par le public. Il n'y a donc jamais de coulisses pour la farce et la tragédie. Et le public a besoin de connaître cette règle non écrite de l'absence de coulisse. Pour lui, c'est une vérité neuve et méconnue.

³ Dario Fo et Franca Rame, *Le gai savoir de l'acteur*, éd. L'arche, 1997. Franca Rame (Parabagio 1929-Milan 2013) « On a souvent dit que Dario écrivait et que Franca jouait, mais en fait, la collaboration était bien plus fine que cela. « *La science de l'improvisation de Franca m'a énormément aidé pour inventer mon théâtre* », disait le géant Fo en couvant son épouse de toute la tendresse de son œil rond et bleu. » in Fabienne Darge, « Mort de Franca Rame, actrice, dramaturge et féministe italienne », *Journal Le monde*, 30 mai 2013.

Le comédien d'un drame et d'une comédie peut aller sur le côté cour ou jardin de la scène et dire : « pouce ». Dans la farce et la tragédie, cela n'est pas vrai. La pièce continue en dehors si bien que nous retrouvons l'intuition d'Henri Michaux et son théâtre chez les Hivinizikis⁴ qui se joue dans une salle à part. C'est pareil. L'improvisation m'a appris tout cela.

Au fond, j'étais comme tout le monde au début de mon apprentissage, je ne savais rien de l'improvisation au théâtre. Je ne sais peut-être toujours rien d'ailleurs. Je veux être neuf. À cet égard, je pense que je ne sais pas grand-chose. Je pourrais vivre encore plusieurs vies, je commencerai de voir vaguement, comme disent les poètes allemands, ce que pourrait être le début d'une introduction à la préface de l'amorce d'une entrée en scène.

Il faut toute une vie pour commencer à « désapprendre ». Je crois aux maîtres japonais qui disent qu'à mon âge, je dois apprendre l'art de ne pas jouer. Être tellement analysé par la pratique de son art et dans un état de paix profonde.

⁴ « (...) Au théâtre s'accuse leur goût pour le lointain. La salle est longue, la scène profonde. Les images, les formes des personnages y apparaissent, grâce à un jeu de glaces (les acteurs jouent dans une autre salle), y apparaissent plus réels que s'ils étaient présents, plus concentrés, épurés, définitifs, défaits de ce halo que donne toujours la présence réelle face à face. Des paroles, venues du plafond, sont prononcées en leur nom. L'impression de fatalité, sans l'ombre de pathos, est extraordinaire. Ils n'aiment pas les fenêtres et préfèrent à y voir clair, se sentir chez eux, mais, comme ils sont très courtois et qu'ils ne veulent pas agir autrement que dans les pays où l'on use, et puis, que ça ferait nu, morne et hostile, attirerait l'attention et les mauvais sentiments, alors qu'ils ne sont que paix et placidité, ils ont des maisons avec des fenêtres, même avec beaucoup de fenêtres, mais toutes fausses, et pas une ne pourrait s'ouvrir, même s'il s'agissait de fuir un incendie ; cependant imitées à s'y méprendre, avec des ombres et des reflets, de sorte que c'est un plaisir de les regarder, sachant qu'elles sont fausses, surtout si l'heure et la force du soleil réunit à peu près les conditions du trompe-l'œil. (...) » Henri Michaux, *Voyage en Grande Garabagne, Ailleurs*, réédition Poésie Gallimard, 1967, p. 57.

Cf. Laurie Edson, *Henri Michaux and the poetics of movement*, éd. Anna Libri, 1985.

Pouvoir donner les signes minimum de ce que j'interprète dans mon art de ne pas jouer. Quand un comédien fait cela, les japonais disent que ses amis viennent le saluer et s'incliner devant lui. Vous êtes redevenu un enfant par les voies de votre pratique artistique. À 83 ans, j'ai l'âge de chercher vers ce chemin, de l'improviser même.

- *Au Conservatoire, y avait-il un cours d'improvisation ? Comment est né le spectacle avec Jean-Yves Chatelais improvisant à la guitare aux Amandiers ?*

- Les cours étaient entièrement basés sur cette pratique. Dans la création *La caravane aboie, le chien passe*⁵, l'approche était entièrement basée sur les improvisations de Balzer, Chatelais, Gruel, Laguay et Martin à partir des *Farceurs*. Nous avons commencé à répéter dans la cave du théâtre des Amandiers. Nous faisons beaucoup de bruit et les bureaux descendaient souvent en disant que nous les dérangions. Nous improvisons tout. Nous avons tout inventé comme dans l'ancienne tradition de la commedia dell'arte. Mais nous avons essayé de faire une commedia qui tiendrait compte des Marx Brothers et des Monty Python.

C'était une recherche totalement fidèle à nos maîtres bien aimés Les Branquignols. J'étais allé les voir plus jeune au Théâtre des galeries à Bruxelles. J'avais été viré de la salle parce que je riais trop fort. Cela m'est resté. Quand nous avons présenté notre spectacle à Nanterre, Robert Dhéry avait envoyé tous les anciens Branquignols voir la pièce. Quelle joie ! Ils allaient voir la suite.

Avant nous, Les Branquignols avaient joué *La plume de ma tante* dans la capitale anglaise. Un journaliste du Times a écrit alors que nous présentions notre spectacle à Londres : « Allez voir *La tante de ma plume*. »⁶ (rires) Il

⁵ « Créé en le 18 avril 1977 à la MC Nanterre » Fabrice Pruvost, *Pierre Debauche, les entretiens d'Agen*, éd. Domens, Pézenas, 2008, p. 224.

⁶ Après la guerre, Robert Dhéry et Colette Brosset créent la joyeuse troupe des « Branquignols » (parmi lesquels on trouve Louis de Funès, Jean Lefebvre, Jean Carmet, Jacqueline Maillan, Michel

avait parfaitement compris de quoi il s'agissait.

- *Pédagogiquement au Théâtre-École d'Aquitaine, vous lancez les élèves sur le plateau après quelques heures de répétition. Y-a-t-il une volonté de les confronter rapidement à l'improvisation sur le plateau ?*

- Tu me demandes pourquoi je ne fais pas de travail à la table, si je comprends bien ta question. Eh bien, parce que je ne l'ai jamais fait. Cela ne sert à rien du tout. Il faut se plonger dans l'océan de l'inconnu. « C'est où l'Amérique, et on nage ». On commence à découvrir le problème quand on joue sur le plateau. Travailler à la table, c'est comme les écoles allemandes qui interdisent aux acteurs de première année de parler, c'est comme si garder le silence était propédeutique à la parole. Je n'ai jamais cru à cela. La parole est propédeutique à la parole. Il faut se lancer. Antoine Vitez le disait très bien à la première répétition « vite et très mal ». C'était vraiment, jetons-nous dedans. Allons voir si on y est en se frottant au texte, en se confrontant à l'essai et à l'erreur, jusqu'à l'épreuve suivante, et ainsi découvrir dans quel style on va débarquer. Avec Antoine, nous avons toujours parlé de style. Nous avons un langage commun depuis notre enseignement à l'école de la rue Lhomond. Tous les matins pendant trois ans, nous donnions cours au moment de la création du théâtre des Amandiers. C'était une sacrée école, avec Christian Dente⁷ et Jonathan Merzer⁸

Serrault), à la fois comédiens, musiciens et chansonniers. Annie Girardot fut aussi à vingt ans l'une des héroïnes de la pièce *Dugudu*. Après le succès des Branquignols sur les planches, suit *Ah! Les Belles Bacchantes* puis *La Plume de ma tante*, qui triomphe à Paris, mais aussi à Londres, où la Reine Elizabeth en personne va l'applaudir au théâtre Garrick. *La Plume de ma tante* est couronnée à New York du titre de Meilleure comédie musicale de l'année et remporte un Tony Award (1958-59), tout en restant quatre ans à l'affiche.

⁷ Auteur compositeur interprète comédien et metteur en scène (1940-2003).

⁸ Créateur et manipulateur de masques.

comme professeurs d'improvisation. Ils ne travaillaient que cela. Avec Antoine, nous en faisons la synthèse.

- *Deux anciens élèves du Théâtre-École d'Aquitaine, Ludovic Pitorin et Emmanuel Vérité, excellent dans cet art de l'improvisation. Ils l'apprennent à leurs tours.*

- Improvisation redite et répétée. Ils savent comment faire une œuvre par l'improvisation, c'est ce que j'ai fait toute ma vie, je sais faire. J'ai eu le plaisir de travailler une pièce à Madagascar sur l'exode rurale. J'ai appris récemment qu'elle se joue toujours en brousse. Ils ont dû oublier son origine, j'adore cela. Une véritable improvisation orale a permis cette œuvre écrite.

- *Dario Fo est-il l'héritier d'un théâtre improvisé ?*

- Oui, c'est un prodigieux inventeur de mot, inventeur de gags, de façon d'utiliser tout l'héritage de la commedia pour en faire un langage neuf. La dernière fois, je l'ai vu jouer à Pise. Pendant vingt minutes, il invente un grommelot basé sur un moteur de voiture et un moteur d'avion. Il raconte la naissance du monde, Adam et Ève, les anges chassés du paradis, puis il continuait sur la découverte de l'amour fou, sur la passion, il poursuivait sur les guerres jusqu'à la seconde guerre mondiale. À la fin le moteur Fiat finissait par s'arrêter, il faisait un « tut tut tut ». Il prenait un temps de sociétaire (qu'il est du théâtre international), et il disait « ciò non funziona !! » Ça ne fonctionne pas (*rires*). C'était magnifique. Une soirée époustouflante ! La chute était la même à chaque fois, même si ce n'est pas exactement pareil. Seulement c'est construit. Ce n'est pas l'art du n'importe quoi, n'importe où, qui m'insupporte. C'est en référence à un style, à une histoire du théâtre identifiable et maîtrisée : la commedia dell'arte.

Publications de Pierre Debauche :

Le grand écart ou les 51 nouvelles de la joie de vivre, éd. L'Ire des marges, 2014.
Soixante dix-sept poèmes (3 cahiers), éd. du Tarin, 2012.
Le sourire d'Averroès, éd. Lansman, 2007.
La danse immobile, éd. Le Bruit des autres, 2006.
Les sensations insolentes, éd. Le Bruit des autres, 2005.
Flandrin, acteur, éd. Le Bruit des autres, 2002.

Entretien réalisé le 12 septembre 2013