



# 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

## De l'influence de la *commedia dell'arte* de Luigi Riccoboni à la comédie improvisée de Dario Fo

Romain Fohr

« Voilà bien l'un de ces brillants mensonges de Shaw. Il existe un théâtre qui précède le texte, mais il ne s'agit pas d'un édifice de briques et de pierres, il s'agit de l'édifice constitué par le corps de l'acteur »

E-G. CRAIG, *De l'art du théâtre*, Paris, éd. Circé, 2004, p. 211.

« L'art dramatique n'est rien de plus qu'une improvisation permanente. »

M. TCHEKHOV, *Être acteur*, Paris, éd. Perrin, 1967, p. 66.

« Mais, même l'improvisation ne s'improvise pas. »

L. JOUVET, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1952, p. 9.

Depuis l'origine connue de l'art occidental, l'improvisation est un outil d'exploration pour les poètes récitant (appelés aèdes ou rhapsodes<sup>1</sup>). Dans *l'Iliade* d'Homère, l'aède Thamyras est puni par les Muses parce qu'il ne reconnaît pas le pouvoir de leur inspiration. Dans *L'Odyssée*, le poète musicien improvise à la demande. Il « récite » debout ses vers au son de la cithare devant son auditoire. Inspiré par la Muse<sup>2</sup>, Démodocos et Phémios chantent les poèmes épiques où se mêlent la geste des héros et celle des dieux. Les épisodes dramatiques (et comiques) sont puisés dans un répertoire déjà connu et inspiré des Dieux.

Au IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère, une farce bouffonne prend naissance à Atella. L'atellane marque le passage à une civilisation littéraire. Elle présente quatre personnages masqués anthropomorphes : Bucco le glouton (ou « Sannio le pitre »<sup>3</sup>), Dossenus le parasite malicieux et philosophe, Maccus le niais et Pappus le vieillard. Il faut y ajouter le personnage zooanthrope du coq Kikirrus<sup>4</sup>. Chez les latins, l'atellane se joue en fin de représentation après les tragédies. Les comédiens improvisent sur la base d'un canevas rédigé par des auteurs tels que Pompanius, Naevius ou Plaute<sup>5</sup>. Nous retrouvons aussi le terme « improvisation » dans la

1 Rhapsodie (au sens étymologique de « coudre des morceaux ensemble »).

2 J-L. Nancy, *Les Muses*, Paris, éd. Galilée, 1994.

3 C. Tournier, *Manuel d'improvisation théâtrale*, Mesnil-sur-l'Estrée, éd. de l'eau vive, 2011, p.181.

4 Il se rapproche du polichinelle napolitain.

5 « Livius Pompanius, III<sup>e</sup> siècle avant notre ère, auteur de *L'adoption de Bucco*, de *Maccus jeune fille* (...) est considéré comme le créateur de l'atellane littéraire. Celui-ci déboucha sur le mime, genre qui mêlait des éléments récitatifs et pantomimiques et dont l'auteur le plus fécond fut Publius Syrius, I<sup>er</sup> siècle avant notre ère. » Sous la direction de D. Couty et A. Rey, *Le Théâtre*, Paris, éd. Bordas, 1980, p.226.

Gnaeus Naevius (vers 270-201 av J-C) écrit *La Jeune Tarentine*, et Plaute (254-184 av J-C) *La Marmite*.

*Poétique*<sup>6</sup> d'Aristote (-335 avant J-C).

Au Moyen-Âge, l'acteur crée par son jeu un espace qui se superpose à l'espace scénique construit<sup>7</sup>. En effet, les villages accueillent les comédiens itinérants sur les places publiques en extérieur. Au milieu d'un marché ou d'une foire, les structures scéniques très sommaires sont constituées d'un simple tréteau de bois. Les peintures de Breughel et Canaletto nous donnent une idée peut-être quelque peu fantasmée voire poétique du théâtre de cette époque.

L'écrivain Théophile Gautier s'en est peut-être inspiré pour *Le Capitaine Fracasse*<sup>8</sup> publié en 1863.

Les rares textes de théâtre de cette période (*La Farce de maître Patelin, Le Garçon et l'aveugle, La farce du cuvier*) laissent les traces de passage réservées à l'improvisation dans le corps du texte. Les personnages sont très proches des archétypes des habitants de cette époque pour que le public puisse s'identifier et participer à la représentation. Pour les représentations, les comédiens suivaient les indications du public pour orienter leurs improvisations.

« Improviser, par définition et conformément ici à l'étymologie, c'est composer, exécuter ou faire dans l'instant, dans l'immédiat, quelque chose d'imprévu, de non-préparé, étant bien entendu que cette absence de préparation peut être elle-même préparée, préméditée et que la marge de variation possible peut et, comme nous le dirons, doit elle-

6 Chapitre 4, vers 49a9.

7 « De même cet espace scénique, dans sa structure comme dans son rapport à l'aire dévolue aux spectateurs, est susceptible de variations. Et ceci d'autant plus que les normes qui président à la fabrication de l'espace ne sont pas spécifiquement théâtrales. Ce qui nous renvoie à l'histoire, bien sûr, mais aussi à une perception collective, économique, sociale, politique et culturelle en général, de l'espace. » É. Königson, « Espaces multifonctionnels », in *L'envers du théâtre*, (sous la direction d'É. Souriau et M. Dufrenne), *revue d'Esthétique*, n°1151, 1977/1-2, éd. 10 18, p. 99.

8 *Le Capitaine Fracasse* d'après T. Gautier Adaptation C. Chaumette et R. Fohr Mise en scène Robert Angebaud Théâtre du Jour Agen 1999.

même être programmée relativement à un canevas plus ou moins précis, comme on le voit dans la *Commedia dell'arte*<sup>9</sup>. » Un genre de théâtre peut ainsi se dessiner à travers les siècles de l'antiquité à la renaissance sur le thème de l'improvisation dans l'art oratoire, l'art dramatique. *L'ars* (en latin) désigne le « métier », « l'habileté », une forme spécialisée de la « technique », essentiellement artisanale<sup>10</sup>. Le *drama* (latin)<sup>11</sup> désigne « l'action ». Par conséquent, *l'art dramatique serait littéralement l'artisanat habile qui reproduit une action*.

Nous verrons dans un premier temps le développement de l'improvisation dans le théâtre européen grâce à la *commedia dell'arte*.

Dans un second temps, nous détaillerons l'influence des réformateurs du théâtre européen sur la nouvelle pédagogie théâtrale.

Enfin nous verrons les conséquences actuelles de la comédie improvisée sur la pédagogie des écoles d'art.

### **Le développement de l'improvisation dans le théâtre européen grâce à la *commedia dell'arte***

Les improvisations romaines inspirent directement la *commedia dell'arte* italienne qui apparaît au milieu du XVIème siècle. Andrea Calmo (1510-1571) et Angelo Beolco dit Ruzante (1502-1542) nous ont légué des canevas où le vieillard Pantalon, le valet Arlequin et l'amoureux Sganarelle

9 M. Bernard, « Le mythe de l'improvisation théâtrale ou les travestissements d'une théâtralité normalisée », in *L'envers du théâtre*, (sous la direction d'É. Souriau et M. Dufrenne), *revue d'Esthétique*, n°1151, *op. cit.*, p. 25 et 26.

10 Son sens esthétique est bien plus récent, le mot apparaissant en 1750 avec Alexander Gottlieb Baumgartner (1714-1762) dans son *Aesthetica* (du grec *aisthesis*, la sensation) et qu'il définit comme « l'étude du Beau ». Les Anciens ne disposent pas de mot propre pour désigner ce que nous entendons aujourd'hui par « art ».

11 *Drâma* (grec)



associent des bribes de textes avec le mime et l'acrobatie<sup>12</sup>.

L'imagination du comédien permet de développer un texte oral en fonction du public à partir d'une trame écrite préétablie, une sorte de story-board de cinéma organisé par le chef de troupe avant la représentation. Comme lors de l'improvisation d'un musicien, l'artiste développe sa partition pour répondre à ses partenaires de jeu ainsi qu'aux spectateurs qui encouragent les interprètes vers certaines actions<sup>13</sup>.

À l'image du rhapsode (celui qui coud des morceaux ensemble), un lien constant existe entre un texte présent (donc écrit) et un texte absent (celui qui va être improvisé). Tout l'art de l'improvisation viendra de la dextérité du comédien à passer de l'un à l'autre en fonction des moments de lazzi précisés auparavant. « Les troupes soumises au rythme de la tournée étaient en mesure de varier leur répertoire sans qu'il soit nécessaire de mettre de nouveaux textes en répétition. Tous les genres dramatiques pouvaient être essayés, et si l'on en croit plus tard Perrucci<sup>14</sup>, chaque canevas était [préparé] entre le matin et le soir, après une brève réunion avec le directeur de la compagnie qui

<sup>12</sup> « Scènes de la commedia dell'arte. Ruzzante », *revue Bouffonneries*, n°11.

<sup>13</sup> « Il n'est pas impossible que ces nouveaux acteurs, sûrs de leur art et sentant parfois leurs inventions supérieures au texte des comédies littéraires qu'ils jouent, aient commencé à improviser quasi accidentellement, en développant et en enrichissant des moments de la représentation dont ils pouvaient vérifier sur-le-champ l'efficacité. (...) Si la comédie savante ne satisfait ni le public populaire ni vraiment celui des cours, ces comédiens pouvaient s'essayer à vulgariser et à adapter les textes qu'ils jouaient en cherchant ce fameux contact avec le public. » Sous la direction de D. Couty et A. Rey, *Le théâtre*, « La commedia dell'arte : l'acteur au centre de la création », Paris, éd. Bordas, 1980, p. 25.

<sup>14</sup> I. MAMCZARZ, « L'improvisation et les techniques du jeu théâtral dans la commedia dell'arte – essai de reconstitution d'après les sources » in *L'envers du théâtre*, (sous la direction d'É. Souriau et M. Dufrenne), *revue d'Esthétique*, n°1151, 1977/1-2, éd. 10 18, p. 114. / Note de bas de page trop longue.

racontait le scénario et organisait l'ordre des scènes. »<sup>15</sup>

L'improvisation ne se circonscrit pas au théâtre de tréteaux puisque la commedia dell'arte réapparaît en France au moment de la construction des théâtres classiques : espaces frontaux dit à l'italienne et théâtre élisabéthain. En effet, tous les espaces sont propices à l'improvisation. Les grands auteurs de théâtre nous ont laissé des indices d'improvisation dans de nombreux ouvrages.

En Angleterre, William Shakespeare (1564-1616) utilise les canevas de comédie italienne pour construire le récit de ses pièces. Shakespeare intégrera au texte publié les improvisations imaginés par les comédiens. Le texte emblématique du *songe d'une nuit d'été* illustre l'improvisation de la comédie italienne. Notons que la tragédie *Hamlet* accueille aussi une scène improvisée et mimée par les comédiens.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, Molière (1622-1673) rédige ses trois premiers textes dans le genre de la farce<sup>16</sup>. Il prolonge le récit des personnages italiens (Scaramouche, Trufaldin, Pantalon, Sganarelle et Arlequin) pour *Don Juan*, *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, *La malade imaginaire*. Dans *L'impromptu de Versailles*, Molière apparaît avec sa troupe de comédiens pour créer une représentation à *l'improviso*. « Je vous dis tous vos caractères, afin que vous vous les imprimiez fortement dans l'esprit. Commençons maintenant à répéter, et voyons comme cela ira. »<sup>17</sup>

Dans la tradition des comédiens masqués de la commedia dell'arte, les artistes professionnels endossent un personnage spécifique dont le rôle social est clairement défini par le public.

Les comédiens italiens de la troupe de Riccoboni interprètent les œuvres avec cet héritage et renouvelle la comédie molièresque.

<sup>15</sup> Sous la direction de D. Couty et A. Rey, *Le théâtre*, éd. Bordas, Paris, 1980, p.26.

<sup>16</sup> *Le docteur amoureux*, *La jalousie du barbouillé*, *Le médecin volant* (1655).

<sup>17</sup> Acte 1 Scène 1.

Luigi Riccoboni, qui a légué ses mémoires<sup>18</sup>, propose à ses comédiens de se jouer des canevas pour qu'à chaque représentation le spectateur puisse découvrir une nouvelle histoire.<sup>19</sup>

Aucun texte n'est appris par cœur. Un comédien italien doit pouvoir endosser tous les rôles avec pour seul support un profil de personnage et une trame. L'imagination, plus que la mémoire, lui permet de construire sur l'instant le texte et les gestes avec son partenaire de jeu.

Par conséquent, les comédiens ne gardent pas toujours le même rôle. La voix et le geste suffisent souvent aux interprètes pour modifier la représentation.<sup>20</sup> Le chef de troupe fait confiance en l'invention de ses membres pour renouveler la présentation.

De leurs côtés, les écrivains reprennent le profil des personnages de la commedia dell'arte pour leurs pièces et se les approprient.

En France, Marivaux<sup>21</sup> assagit son Arlequin,<sup>22</sup> pour mieux dénoncer les problèmes sociaux de son temps. Il balise ses dialogues de mots susceptibles de déclencher des lazzis.

18 L. RICCOBONI, *Histoire du théâtre italien*, Bologna, éd. Forni, 1969.

19 « L'impromptu donne lieu à la variété du jeu, en sorte qu'en revoyant plusieurs fois le même canevas, on peut revoir chaque fois une pièce différente. L'acteur qui joue à l'impromptu, joue plus vivement et plus naturellement que celui qui joue un rôle appris : on sent mieux et, par conséquent, on dit mieux ce que l'on emprunte des autres par les secours de la mémoire. » I. MAMCZARZ, « L'improvisation et les techniques du jeu théâtral dans la commedia dell'arte – essai de reconstitution d'après les sources » in *L'envers du théâtre*, (sous la direction d'E. Souriau et M. Dufrenne), *revue d'Esthétique*, n°1151, 1977/1-2, éd. 10 18, p. 115.

20 I. MAMCZARZ, « L'improvisation et les techniques du jeu théâtral dans la commedia dell'arte – essai de reconstitution d'après les sources », in *L'envers du théâtre*, (sous la direction d'E. Souriau et M. Dufrenne), *revue d'Esthétique*, n°1151, 1977/1-2, éd. 10 18, pp. 119-120.

21 (1688-1763)

22 Sous la direction de D. Couty et A. Rey, *Le théâtre*, Paris, éd. Bordas, 1980, p.34.

En Italie, Goldoni<sup>23</sup> y puise son inspiration et structure les scènes qui pouvaient paraître décousues à l'écrit, son théâtre reste assimiler à un théâtre de foire.

Jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le texte écrit de théâtre va peu à peu reléguer les possibilités d'improvisation au cours de la représentation.

L'influence des réformateurs du théâtre européen sur la nouvelle pédagogie théâtrale.

Au début du vingtième siècle, le mouvement de rénovation théâtrale avec Stanislavski, Meyerhold, Vakhtangov, Craig, Copeau, Dullin, Brecht et Mickaïl Tchekhov s'intéresse à la comédie improvisée comme artistes, théoriciens et pédagogues.

L'impulsion de ces artistes théoriciens va remettre en cause la forme du drame initié par Diderot au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils provoquent des questionnements sur la technique et l'art de l'acteur. La « crise du drame » repose sur une crise de la notion même d'« art dramatique ».

« Le refus de la psychologie et de l'anecdote, la défiance à l'égard des « écrivains de mots », selon la formule d'Adolphe Appia, le discrédit jeté sur la logique, l'exaltation du rêve et de la fiction pure, la volonté d'en finir avec l'illusionnisme, l'importance centrale accordée au metteur en scène comme souverain unique de l'espace théâtral, la conception d'un acteur dépersonnalisé et défini comme un signe corporel, tout cela est en débat ouvert depuis les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle ».<sup>24</sup>

Tous ces artistes théoriciens vont redéfinir l'enseignement de l'art dramatique dans les écoles et conservatoires européens.

En France, Charles Dullin base son enseignement sur l'improvisation.<sup>25</sup> « Si nous avons commencé par fonder une

23 (1707-1793)

24 R. ABIRACHED, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, collection « tel », 1994, p. 344.

25 « Viennent ensuite l'imagination, les dons comiques ou tragiques ; et tout cela sur un plan d'humanité réelle, puisque

école c'est qu'il nous a semblé logique de commencer la maison par les fondations. (...) Cette méthode est presque entièrement basée sur l'improvisation. L'improvisation apprend à l'élève à se connaître ; les exercices préparatoires sont destinés à lui donner une conscience plus nette de sa personnalité et des moyens d'expression dont il dispose. » Avec Jacques Copeau en France, et Meyerhold en Russie qui travaille l'improvisation muette, Dullin rejette l'idée d'un acteur assimilé à un « gramophone vivant » et tente de susciter une nouvelle commedia dell'arte en France.<sup>26</sup> Comme chez Ruzzante et Calmo, Copeau<sup>27</sup> relie l'esthétique la commedia dell'arte<sup>28</sup> avec les formes circassiennes. Il

---

l'élève est obligé de sortir tout de lui-même et qu'il n'a pas, pour donner le change, les sonorités d'un poète ou d'un grand écrivain. L'improvisation se complique ensuite jusqu'à ce que l'élève arrive à pouvoir s'enfermer dans un caractère opposé au sien, comme dans une cuirasse, et penser, parler, marcher comme le personnage qu'il a inventé. (...) 1922. » C. DULLIN, « Improviser » in *Charles Dullin*, Introduction et choix de textes par J. Garcia, Arles, Actes sud, collection « mettre en scène », 2011, p. 29 et 30.

26 « Son spectacle de *L'avare* (1921) débutait par une improvisation d'une vingtaine de minutes. En scène, la loge de Dullin (une table, une chaise) où il se prépare pour jouer Harpagon. Le régisseur (La Flèche) fait entrer des visiteurs qui empêchent Dullin de se maquiller, en particulier Génica Athanasiou, la « jeune fille qui veut faire du théâtre ». Elle fait des improvisations plastiques, se transforme en Rose. Le public séduit lance des thèmes : la mer, le feu, le soleil, la révolution. Marguerite Jamois fait la Violette. Dullin réussit tout de même à achever son grimage d'Harpagon, le régisseur crie : en scène ! et *L'avare* commence. » O. ASLAN, « L'improvisation approche d'un jeu créateur », *L'envers du théâtre*, (sous la direction d'E. Souriau et M. Dufrenne), *revue d'Esthétique*, n°1151, 1977/1-2, éd. 10 18, p. 139 et 140.

27 J. COPEAU, *Registres III*, Paris, Gallimard, 1979, p. 324.

28 « (...) les Fratellini passaient aux yeux de Copeau pour les héritiers de ces comédiens « *dell'arte* » qui le faisaient rêver, capables de se livrer « à mille acrobaties, de mime, de danser, de chanter, de jouer une quantité d'instruments », d'improviser. « Les clowns de cirque sont des improvisateurs plus ou moins dégénérés. » O. ASLAN, « L'acteur et le clown. » in *Du cirque au théâtre*, (sous la direction C. AMIARD-CHEVREL), Lausanne, L'âge

cite en exemple la famille de cirque Fratellini<sup>29</sup> qui mêle texte et acrobatie (voix et geste). Dans le film *Les clowns*, Federico Fellini en a fait de merveilleux interprètes au côté de tous les clowns européens. La technique d'improvisation du clown est reconnue et magnifiée au théâtre et au cinéma.

Héritier de cette nouvelle pédagogie, Jacques Lecoq reprend à son compte ce que Copeau, Dullin et surtout Jean Dasté lui a fait découvrir sur les masques et le théâtre nô.

Comme un retour aux sources, Lecoq part à l'université de Padoue en Italie. Il concilie pédagogie et création. Il y découvre la commedia dell'arte et ses masques. Il fait la rencontre déterminante d'Amleto Sartori, créateur de masques.

Lecoq retrouve une commedia enracinée dans la vie, loin de la littérature. A cette époque, il rencontre Franco Parenti au Piccolo Teatro puis Dario Fo qui sortait de l'école des Beaux-Arts de Milan. Avec le Piccolo de Milan, Lecoq travaille avec Giorgio Strehler pour son devenu célèbre *Arlequin serviteur de deux maîtres* de Carlo Goldoni. Ce spectacle se joue encore aujourd'hui après la mort de Strehler.<sup>30</sup>

Lecoq actualise la commedia dell'arte en s'attachant à ce que « l'acteur donne un rythme, une mesure, une durée, un espace, une forme à son improvisation, pour un public. (...) Une grande part de ma pédagogie consiste à faire découvrir

---

d'homme, collection « théâtre années 20 », 1983, p. 213.

29 « Dans le même temps, Meyerhold inculquait en son studio russe (1914-1917) les procédés de la commedia dell'arte, imposant la maîtrise du corps, le souci de la forme. L'improvisation muette ne part chez lui d'autre thème. Le déplacement aisé du corps dans l'espace, l'obéissance au rythme, suffisent à combiner des jeux de scène. Meyerhold développe la virtuosité de ses interprètes, les assouplit, il demeure le metteur en scène-maître d'œuvre. Ni Copeau ni Meyerhold n'ont pu recréer une Compagnie d'acteurs-improvisateurs (...) A l'ensemble de ces improvisations, Stanislavski donnait le nom d'*Etudes*. » *Ibid.*, p. 141.

30 Marcello Moretti puis Ferruccio Soleri en Arlequin retrouveront et approfondiront les techniques de la théâtralité italienne.

cette loi aux élèves. »<sup>31</sup> Selon Lecoq, l'apprenti-comédien est invité à découvrir d'autres moyens d'interprétation. « On ne sort de ce silence que par deux voies : la parole et l'action. (...) Au début, les élèves veulent absolument agir, provoquer gratuitement des situations. Faisant cela, ils ignorent complètement les autres acteurs et ne jouent pas avec. Or le jeu ne peut s'établir qu'en réaction à l'autre. Il faut leur faire comprendre ce phénomène essentiel : réagir, c'est mettre en relief la proposition du monde du dehors. Le monde du dedans se révèle par réaction aux provocations du monde de dehors. Pour jouer, rien ne sert de rechercher en soi sa sensibilité, ses souvenirs, son monde de l'enfance. »<sup>32</sup>

### **Les conséquences actuelles de la comédie improvisée sur la pédagogie des écoles d'art**

De retour à Paris, Jacques Lecoq crée son école qui accueille sans distinction les futurs artistes de théâtre, cirque, ou danse de toutes les nationalités.

Lors de ses cours, il se réfère plus à la puissance des matériaux (feu, air, terre, eau) qu'à un texte ; et surtout il insiste lors de ses cours sur la puissance de l'imagination du corps, relayant un art de l'intellect.<sup>33</sup> Le travail de l'acteur

31 J. LECOQ, *Le corps poétique*, « Improvisation », Arles, Actes sud papiers, 1997, p. 41.

32 *Ibid.*, p. 42.

33 « Lorsque Jacques Lecoq suggère à ses élèves : « Que chacun trouve son clown, trouve le clown qui est en lui ! » qu'entend-il au juste ? Etre étonné devant le monde, être heureux de peu de chose. Se mettre dans un état de fraîcheur pour ne pas dire d'enfance, où l'on soit susceptible de réagir à une situation, de s'amuser, d'inventer. Etre disponible, ouvert, faire jaillir sa fantaisie. Revenir à l'expression simple, élémentaire, fondamentale. Trouver l'utilisation insolite d'un objet. Déclencher un gag. Avoir un corps mou, souple, libéré de la gestuelle quotidienne. Vivre une situation dans l'instant. L'oublier pour une autre. Faire passer cette situation par le corps, non par l'intellect. » O. ASLAN, « L'acteur et le clown » in *Du cirque au théâtre*, (sous la direction C. AMIARD-CHEVREL), L'âge d'homme,

consiste à transcender la simple imitation. Intéressé par le « rythme du matériau », il recherche avec ses élèves la « mimo-dynamique » corporelle. Lecoq fait travailler à ses élèves le « mimage »<sup>34</sup> des couleurs, des sons, des matériaux, des animaux à l'instar de l'acteur et pédagogue russe Mickaïl Tchekhov<sup>35</sup>.

Kentridge, Obadia, Mnouchkine, nombreux sont les artistes ayant croisé le chemin des cours de l'école Lecoq – Mime – éducation du comédien. Je souhaite en mettre deux en exergue, car ils reprendront à leur tour son processus pédagogique lorsqu'ils créeront ensemble leur école Rue Lhomond dans le 5<sup>ème</sup> arrondissement de Paris, entre 1967 et 1969, avec Brigitte Jaques ou Jean-Baptiste Malartre comme élève.

Il s'agit de Pierre Debauche qui fut un de ses premiers élèves en 1956 et Antoine Vitez qui enseigna deux fois par semaine à l'école de Jacques Lecoq entre 1966<sup>36</sup> et 1969. Vitez avait rencontré Lecoq en 1961 au Théâtre Quotidien de Marseille, puis ils se retrouvent en 1963 avec Jean Dasté à Saint-Etienne.

Debauche et Vitez fondent une école avec Christian Dente<sup>37</sup> et Jonathan Merzer<sup>38</sup> spécialiste de l'improvisation et d'expression corporelle. Par la suite, ces grands réformateurs du théâtre vont impulser une profonde refondation du CNSAD de Paris avec la complicité de Jacques Rosner (directeur entre 1974 et 1983). Ils suppriment par exemple le concours de sortie, et remettent en cause l'héritage des Anciens.

collection « théâtre années 20 », 1983, p. 210 et 211.

34 *op. cit.*, p. 65.

35 Qui donnera naissance à l'Actor's studio (direction Lee Strasberg).

36 A. VITEZ, *Écrits sur le théâtre 1 L'école*, Paris, P.O.L, 1994, p. 35.

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

38 Créateur et manipulateur de masques

Linguiste et philologue de formation, tous deux s'appuient sur l'improvisation, tout en décortiquant le vers racinien ou la poésie de Claudel. Vitez revendique une école comme lieu d'exercice et non comme école d'apprentissage. Debauche réclame de grands espaces pour les laisser libre cours aux mouvements du corps et mélange les différentes années de formation.

Lorsque Vitez engage les comédiens du conservatoire, il intègre pour la représentation de textes classiques les improvisations des comédiens, leurs rêveries avec des options sur la diction tiré d'exercices.

Quand Debauche crée le théâtre des Amandiers à Nanterre, il engage aussi les comédiens du conservatoire pour créer *Les farceurs* de Regnard dans *La caravane aboie, le chien passe*.<sup>39</sup> Il souhaite créer des spectacles à partir de brouillons élaborés lors d'improvisation en cours. Debauche revendique un héritage d'artiste forain qu'il relie aux Marx Brothers, aux Braquignols<sup>40</sup>, aux Monty Python, à Dario Fo (prix Nobel de littérature en 1997) et sa complice Franca Rame.

« Franca, qui est une enfant de la balle, a eu la chance extraordinaire de grandir dans le climat de la comédie à l'italienne. Ils étaient tous acteurs, dans sa famille, et se produisaient dans le nord de la Lombardie (les Rame existent depuis au moins trois siècles). Leur répertoire était si riche

<sup>39</sup> « Créé en le 18 avril 1977 à la MC Nanterre » F. PRUVOST, *Pierre Debauche, les entretiens d'Agen*, Pézenas, éd. Domens, 2008, p. 224.

<sup>40</sup> Après la guerre, Robert Dhéry et Colette Brosset créent la joyeuse troupe de « Branquignols » (parmi lesquels on trouve Louis de Funès, Jean Lefebvre, Jean Carmet, Jacqueline Maillan, Michel 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.

en comédie, drames et farces que la compagnie pouvait jouer des mois entiers au même endroit, en changeant de programme tous les soirs. Franca raconte qu'on n'avait même pas à réviser sa partie. Le poète de la troupe, l'oncle Tommaso, réunissait les acteurs et distribuait les rôles. Il rappelait la trame en la racontant par actes et tableaux, puis il épinglait en coulisse une sorte de « calendrier » où étaient inscrits le sujet de chaque scène et les entrées successives. »<sup>41 42</sup>

Lors de notre entretien avec Pierre Debauche, il cite malicieusement une anecdote de Dario Fo qui montre son attachement à cet immense poète italien, devenu prix Nobel de Littérature.

Ancien élève de Pierre Debauche entre 1997 et 1999 au théâtre école d'Aquitaine, j'ai à mon tour bénéficié de cette pédagogie basée sur la liberté du corps et de la parole. Nous n'avions que rarement des cours intitulé « improvisation », mais toute l'école se tourne vers l'imagination et l'invention de l'instant.

Depuis vingt ans, il précise sa pédagogie sur l'art dramatique à Agen avec un cours de trois heures le matin, puis trois heures de répétition l'après-midi, et enfin des représentations le soir dans son théâtre-école. Huit créations tout public et autant en jeune public sont créés tous les ans dans cette ville moyenne du sud-ouest. Cette école est le fruit de cinquante années de recherche sur l'art dramatique et son apprentissage. L'improvisation est désormais permanente en dehors et sur le plateau. Reconnu

<sup>41</sup> D. FO, *Le gai savoir de l'acteur*, « Les Rame et le métier d'improvisateur », Paris, L'Arche, 1987, p. 23.

<sup>42</sup> A mes débuts dans le théâtre officiel, j'avais presque honte de notre tendance constante à l'improvisation : on avait réussi à me persuader que c'était une façon de faire inculte, un peu grossière. J'ai découvert bien plus tard que c'était l'apanage du théâtre populaire. J'ai éprouvé de la reconnaissance et de l'affection pour Bertolt Brecht dès que j'ai lu la fameuse formule : « Le peuple sait exprimer en art des choses profondes avec simplicité. Il y a des intellectuels qui dans un fouillis compliqué n'arrivent à exprimer que des idées profondément vides. » F. RAME « L'enfant de la balle » in *Ibid.*, p. 268 et 269.



pour son enseignement, cette école d'art dramatique permet désormais d'obtenir une Licence Arts du spectacle théâtre.

Je conclurai cette partie par un conseil de Dario Fo qui voue une grande admiration pour le dramaturge vénitien Ruzzante : « Étudions par la pratique la technique de l'improvisation, avec gestes, dialogues et accessoires.

Pour construire convenablement une histoire à jouer à l'impromptu, il faut d'abord indiquer le sujet qu'on veut traiter, puis l'espace scénique où l'histoire sera située, enfin – c'est l'essentiel – annoncer la situation et ses différents registres. »<sup>43</sup> Debauche a trouvé la solution en propulsant tous ses élèves sur le plateau pour jouer devant un public à *l'improviso*.

## Conclusion

Aujourd'hui, je transmets à mon tour l'art dramatique, et le principal écueil<sup>44</sup> du comédien débutant vient souvent du fait que l'enseignant donne à l'acteur un schéma avec des étapes dont l'apprenti comédien se contente. La difficulté viendra de la construction des actions entre les éléments définis en amont. Les nœuds dramatiques doivent permettre à l'acteur (celui qui agit) de trouver un chemin dans le récit de son improvisation. En premier lieu, il doit avoir recours à ses propres inspirations, ses sensations intérieures (insolentes précises Debauche). Ensuite, l'interprète doit être à l'écoute de ses partenaires éventuels pour nourrir sa trajectoire de jeu.

Depuis l'Atellane, l'improvisation devant un public nécessite un schéma préalable. Ceux qui regardent la scène sont aussi pris en compte au cours de la représentation. Chaque spectateur peut devenir un interlocuteur privilégié d'un comédien sur le plateau, comme un exemple, un faire-

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>44</sup> L'envers du théâtre, (sous la direction d'É. Souriau et M. Dufrenne), *revue d'Esthétique*, n°1151, 1977/1-2, éd. 10 18, p. 144.

valoir, ou une tête de turc. Les interprètes de one-man-show l'utilisent abondamment. L'interaction entre la scène et la salle devient un moteur de jeu. L'œuvre écrite peut ainsi permettre de « solliciter des marges. »<sup>45</sup>

« Le problème n'est plus alors d'improviser pour échapper à l'impérialisme du texte et pour donner le simulacre d'une liberté personnelle et créatrice, mais bien au contraire de rendre à celui-ci sa véritable fonction productrice, sa véritable épaisseur phonique, sa matérialité articulatoire (...) et du même coup sa réelle dimension sociale. »<sup>46</sup>

A titre d'exemple en 2013, les élèves de troisième année du théâtre école d'Aquitaine ont suivi des cours d'italien pour préparer le spectacle bilingue *Soirée à l'italienne* présenté avec l'école de Prato (dirigé par Paolo Maggelli) située près de Florence. Les trente élèves des deux écoles ont formés une troupe le temps de ce spectacle.

Debauche précise dans son programme « En 1716, sous la direction de Luigi Riccoboni<sup>47</sup>, une troupe de comédie est montée à Paris pour y jouer en français. (...) Nous voulons rendre la politesse 297 ans après. »<sup>48</sup>

<sup>45</sup> J. GUIMET, « Improvisations », L'envers du théâtre, (sous la direction d'É. Souriau et M. Dufrenne), *revue d'Esthétique*, n°1151, 1977/1-2, éd. 10 18, p. 19.

<sup>46</sup> M. BERNARD, « Le mythe de l'improvisation théâtrale ou les travestissements d'une théâtralité normalisée », L'envers du théâtre, (sous la direction d'É. Souriau et M. Dufrenne), *revue d'Esthétique*, n°1151, 1977/1-2, éd. 10 18, p. 32.

<sup>47</sup> Luigi Riccoboni (1675-1753) « Lelio », la commedia dell'arte s'installe définitivement à Paris en 1716 et devint la Comédie-Italienne.

<sup>48</sup> Pierre Debauche *in Programme Saison 2012-2013*, Agen, Théâtre du Jour, septembre 2012, p. 13.

La pièce laisse une large part à l'improvisation en français, en italien et en grommelot pour les comédiens des deux écoles héritières de cette tradition théâtrale.

Pour conclure ces quelques mots du poète Henri Michaux extrait des *Hivinizikis* : « Au théâtre, les acteurs commencent par une comédie, glissent dans le deuxième acte d'un drame, s'engagent dans une autre pièce du répertoire, terminent en une brillante improvisation.

On ne peut pas demander, il est vrai, à toutes les troupes un pareil brio, qui exige de ceux qui jouent un sens de l'adaptation presque génial, et se trouve goûté en conséquence. <sup>49</sup> »

---

<sup>49</sup> H. MICHAUX, *Ailleurs, Voyage en Grande Garabagne*, « Les Hivinizikis », Paris, Poésie/Gallimard, 2007, p. 118.