



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

Improviser pour créer : quelles pratiques de l'improvisation ?

Gaëlle PÉRIOT-BLED et Aurore GOBERT

(suivi d'un récit d'expérience de Nicholas RUMIZ, élève de Terminale)

Réflexions préliminaires

Considérer l'improvisation comme une étape incontournable du processus de la création théâtrale semble aller de soi. Le théâtre moderne lui a réservé une place essentielle en ne se contentant plus de transposer un texte dans le langage scénique, mais en se faisant mise en scène. Dans le drame moderne, « *le théâtre ne doit plus raconter des actions, mais exprimer directement la puissance de la vie* »¹. Le théâtre contemporain y a puisé les ressources permettant de s'extraire de la notion de représentation, d'abolir la distance entre la salle et la scène, pour trouver dans le geste fortuit, dans la situation inédite, dans le corps mis à nu, l'expression la plus simple et la plus authentique d'une présence scénique qui est un appel adressé à d'autres corps.

L'improvisation, point névralgique de l'acte théâtral

Plus généralement, aujourd'hui, dans la formation de l'acteur, il n'est pas une école de théâtre qui n'ait recours à l'improvisation, en ce qu'elle permet de faire retour sur les lois fondamentales du théâtre, pour rappeler le comédien au degré zéro de l'acte théâtral : « *c'est du silence que naît le verbe. (...) Le mouvement ne peut naître, pour sa*

part, que de l'immobilité »². On peut donc comprendre que l'improvisation soit devenue ce point névralgique auquel se rattachent les formes théâtrales les plus éclectiques : des recherches du Théâtre du Soleil aux matchs d'improvisation, du théâtre de l'opprimé aux performances de Fluxus, du « théâtre libre » du *Living Theatre* aux écritures de plateau, les cinquante dernières années ont fait de l'improvisation le dénominateur commun du geste théâtral. C'est ici que se pose un premier problème : cette convergence des pratiques scéniques vers l'improvisation ne doit pas occulter les divergences profondes qui subsistent dans l'usage et la compréhension de cette notion. Sous le nom commun d'improvisation, il n'est pas certain que nous entendions tous la même chose.

De prime abord, il y a bien lieu de penser que l'improvisation est l'essence même de l'acte théâtral, qu'il se donne dans un grand rassemblement festif et populaire ou dans la confidentialité de recherches plus expérimentales. Le théâtre étant un art vivant qui nécessite une adaptation à la situation présente, tout acte théâtral se donne sous la forme d'une improvisation. Pourrait-il en être autrement ? Improviser c'est faire avec le temps, avec l'espace, avec l'autre, avec la situation. Or, agir théâtralement, que l'on travaille un texte ou que l'on n'ait d'autres secours que ceux d'un canevas, de son corps et de son imagination, est-ce faire autre chose ? C'est en premier lieu se rendre disponible, écouter afin de réagir et peut-être d'agir, données essentielles sans lesquelles il ne saurait y avoir d'acte théâtral. L'interprétation d'un texte ne peut se dispenser de cette dimension : le théâtre se joue au présent, dans cette suspension fragile qui ouvre les possibles. Au sens le plus large, l'improvisation est l'essence de tout acte théâtral car elle met en branle le corps et la voix, infléchis par une situation théâtrale toujours unique et inédite.

¹ Jacques RANCIÈRE, *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paris, 2011, p.158.

² Jacques LECOQ, *Le Corps poétique, Un enseignement de la création théâtrale*, Actes sud - Papiers, Paris, 1997, p.47.

Deux formes d'improvisation : le jeu de société et le laboratoire de recherche

Mais s'en tenir là conduirait à manquer une distinction qui nous semble fondamentale. Si les pratiques théâtrales s'articulent toutes à l'improvisation, elles ne lui assignent pas la même place dans le processus de création. Plus exactement, elles n'entendent pas toutes l'idée de création au même sens. Certes, toute situation improvisée semble créatrice parce qu'elle fait surgir de l'inattendu, au point que nous ne pouvons jamais prédire ce qui va suivre. Pourtant, cette idée est peut-être plus théorique que pratique. Car l'acteur qui s'exerce à l'improvisation en intégrant des règles l'aidant à surmonter des situations de jeu nouvelles, peut en rester à une approche purement technique de l'improvisation et ne s'inscrit pas nécessairement dans une démarche de création. Découper l'espace en zones de jeu, avoir un objectif, identifier les attentes du public sont autant de conseils tactiques qui permettent à l'acteur de se protéger contre la prise de risque à laquelle l'expose l'improvisation et qui vont lui permettre de révéler son habileté. Mais lorsque l'improvisation a recours à des répliques toutes faites ou à des codes de jeu ancrés dans les habitudes, la création du nouveau se limite à l'articulation imprévue d'éléments anciens et parfois prévisibles. Une telle pratique de l'improvisation a son public : elle donne lieu à des spectacles ou à des compétitions et cherche à instaurer un certain état de communion avec les spectateurs qui s'expriment principalement par le rire et qui sont invités à sanctionner les erreurs ou les ratés de la performance. Dans ce contexte, l'improvisation relève de la catégorie du jeu de société, ou peut encore être rattachée à une pratique sportive, un « *Theatersport* » donnant lieu à des « matches d'improvisation ».

Or il existe une autre approche de l'improvisation qui se démarque de cette première pratique et ne lui ressemble qu'en apparence. Certaines consignes ou contraintes de jeu peuvent être communes : l'improvisation a pour origine la contrainte du cadre spatio-temporel, du nombre de

personnages ou encore d'un canevas. Mais sa fonction est radicalement différente puisqu'il s'agit moins d'activer des réflexes chez l'acteur, que de questionner d'une manière toute pratique le sens de la présence scénique et même de créer un laboratoire de recherche. A titre d'exemple, dans la formation pédagogique proposée à l'école Lecoq, l'improvisation est le milieu où l'acteur fait l'expérience d'une mise en suspens des habitudes de jeu, des conventions figées, pour revenir aux racines mêmes du travail théâtral : le silence et l'immobilité. L'improvisation n'y est pas abordée dans le souci de l'efficacité, mais dans celui d'un retour aux rapports du corps et du monde. Au *training* de l'acteur cherchant à parfaire ses compétences pour une performance finale – ce qui est l'objet de l'improvisation comme « sport » - s'oppose un voyage patient dans le neutre pour y trouver sa propre position. Elle permet aux élèves « *d'inventer leur propre théâtre ou d'interpréter des textes, s'ils le souhaitent, mais de manière neuve* »³. Si la première pratique de l'improvisation utilise fréquemment le secours de recettes pour trouver les formules qui aident à se tirer de la difficulté de l'imprévu, cette seconde approche vise à créer du nouveau dans le jeu, par un arrachement à la quotidienneté : « *nous essayons toujours de pousser les situations au-delà du réel, d'inventer un jeu qui ne soit plus reconnaissable dans la vie, pour constater ensemble que le théâtre va plus loin. Il prolonge la vie en la transposant. Découverte essentielle* »⁴. Ainsi s'amorce un processus qui interdit de considérer l'improvisation comme une simple étape de la formation de l'acteur. L'acte d'improviser met en jeu toutes les potentialités sensorielles, motrices et verbales, rompant ainsi avec la vie qui fige les attitudes en habitudes. Par la transposition hors du réel, l'improvisation fournit un véritable matériau de travail, qui peut être affiné et épuré pour déboucher sur une écriture, au sens textuel et scénique ; elle constitue alors un laboratoire de recherche qui peut donner naissance à des spectacles

3 *Ibid.*, p. 30.

4 *Ibid.*, p. 46.

pour une part improvisés, comme ceux des collectifs *D'Ores et déjà* ou *Les Chiens de Navarre*. Elle est à l'origine d'un processus de création.

Retours pédagogiques sur le travail de l'improvisation au lycée

Ces réflexions préliminaires ont une incidence sur la manière dont nous pouvons envisager la pratique de l'improvisation dans l'enseignement du théâtre au lycée, auprès d'adolescents âgés de 15 à 18 ans. Nous voudrions revenir sur certaines expériences que nous y avons menées pour montrer comment les questionnements rencontrés s'y retrouvent posés.

De la soi-disant liberté d'improviser

On constate souvent un rapport ambigu et contrasté des élèves aux exercices d'improvisation. La plupart sont enthousiastes, quelques uns les redoutent. Or, dans l'approche pédagogique, ces deux attitudes opposées font obstacle à un travail véritablement riche. En effet, l'enthousiasme est souvent motivé par le désir de s'amuser, d'être libre dans le jeu, de susciter le rire chez des spectateurs qui sont aussi des amis. Cet enthousiasme est aussi le signe de l'assurance qu'ont certains d'être drôles et maîtres d'une situation de jeu ; l'objectif de bon nombre d'élèves qui entrent sur le plateau est d'être efficaces et de provoquer le rire. Dans ces conditions, l'improvisation est effectivement envisagée comme un sport dans lequel excellent certains athlètes ! Inversement, l'élève qui se dit trop timide pour entrer dans l'improvisation vit souvent une véritable souffrance. Il craint le jugement de ses pairs, ne se sent pas assez réactif pour trouver le bon mot. Dans ces deux situations, on peut se demander si l'improvisation est vraiment un exercice créateur et libérateur.

Nous avons en effet remarqué que si l'improvisation apparaît de prime abord comme un espace de liberté, c'est

paradoxalement dans ce type d'exercice que s'expriment le plus ouvertement des représentations figées. Le recours au cliché est le moyen de se garantir contre la prise de risque, quand elle peut devenir une mise en danger. Confronté à une improvisation obéissant à une consigne de situation, le jeune acteur a tendance à véhiculer par son jeu des stéréotypes sociaux, qui vont à coup sûr faire sens pour une communauté de rieurs. A titre d'exemple, la consigne « *La rencontre amoureuse* », adjointe à la mention « *Pour deux acteurs masculins* », conduit souvent à une interprétation caricaturale de la figure de l'homosexuel qui nous parle davantage de représentations discriminantes que du sentiment amoureux. Il apparaît donc que l'improvisation, censée libérer le jeu de l'élève, nous confronte aux déterminations sociales qui, certes, structurent un groupe par des représentations communes, mais ferment les possibilités d'expression et d'invention de l'élève qui inhibe une part de sa sensibilité pour s'y conformer. L'analyse de l'improvisation est alors nécessaire pour aboutir à une remise en jeu afin d'éviter de donner une valeur absolue à des codes sociaux qui ne favorisent pas l'ouverture d'esprit.

Performer, sans chercher la performance

Pour libérer véritablement le travail théâtral, pour le rendre authentiquement créatif, nous avons exploré au cours des années précédentes deux pistes différentes : la première consistant à travailler le rejou d'une improvisation, pour mettre en conscience ces clichés et amener les élèves à s'en distancier. Il s'agissait d'aller du trop plein d'un premier jet à une épure, en supprimant des gestes parasites, en limitant la prise de parole. Ces reprises étaient une réponse aux facilités dans lesquelles se réfugiait le jeu et permettaient d'orienter les élèves les plus habiles et les plus « cabotins », pour les mettre véritablement en travail. Lorsque nous sommes allés jusqu'à une présentation de saynètes initialement improvisées, nous avons tenté de donner à l'improvisation une forme plus tenue, en précisant les contraintes, en resserrant les choses de manière à ce

qu'elles résistent à la répétition et qu'elles puissent être présentées en l'état.

La seconde piste a consisté à proposer des consignes d'improvisation « pauvres » pour échapper aux stéréotypes, et suffisamment simples pour ne pas mettre en danger les élèves les plus fragiles sur le plateau. Dans ce cas, la démarche était à l'inverse de la première : en partant d'un matériau très élémentaire, il s'agissait de l'enrichir peu à peu pour conduire, lors du rejeu, à la création d'une situation. Nous voudrions donner quelques exemples de ces consignes empruntées à l'histoire du théâtre, de la danse, de la performance ou données par les comédiens avec lesquels nos élèves ont été amenés à travailler :

- Encadrer la parole en commençant des improvisations muettes, ou limitant la parole à un nombre restreint de mots et de phrases, voire en imposant la présence d'un certain nombre de silences.

- Neutraliser toute projection morale ou psychologique en réduisant la contrainte à une consigne pauvre ou abstraite : des verbes (par exemple : « *fondre* »⁵), un cadre spatio-temporel (par exemple : « *Dans un mètre carré* », « *en vingt secondes* »), des personnages objets (par exemple : « *le caniveau* », « *le réverbère* »⁶).

- Ouvrir des dimensions sensorielles par la musique ou par des consignes qui renvoient aux éléments, à la matière (par exemple : « être le vent », « être la soie », « être du bois »⁷).

- Enfin, et c'est un exercice plus difficile qui ne peut se mener qu'avec des élèves ayant déjà muri théâtralement : recourir à la pensée contraire (« Vivre et mourir »⁸, « Tu es

⁵ Consigne de Simone Forti.

⁶ Consigne d'improvisation proposée par Belaid Boudelal, Compagnie *Les Géotrupes*.

⁷ Exercice proposé par Analia Perego, formée à l'école Lecoq.

⁸ Consigne d'Augusto Boal, in *Jeux pour acteurs et non-acteurs*.

la mère, il est le fils. Ton corps veut l'aimer, ton esprit veut le tuer »⁹).

La fonction de ces improvisations est de parvenir à encadrer le travail de l'élève par des contraintes fortes, qui, à rebours de ce que pense le sens commun, n'enferment pas le jeu mais le soutiennent. C'est la consigne qui peut délivrer l'élève de son ancrage spontané dans la quotidienneté et, en cela, la force des contraintes permet de s'arracher au réel, de s'en libérer. Ainsi, l'improvisation muette, bruitée ou dans une économie de parole, permet à l'élève acteur de se connecter davantage avec l'espace dans lequel il évolue. La parole économe et seconde devient nécessaire, quand elle advient. L'improvisation et son rejeu favorisent le travail de déconstruction des étapes de jeu dans l'action que l'acteur souhaite donner à voir et à exister. Le cheminement implique dès lors une progression dans la lenteur qui favorise cette décomposition des étapes. Ainsi, une fois que l'élève est capable de s'inscrire dans l'espace et de ressentir « le temps juste », il commence à percevoir que la situation théâtrale peut naître de ce simple rapport au temps ou à l'espace. Il crée avec l'espace et le temps qui deviennent ses appuis. Il peut enfin ne plus chercher à faire une performance personnelle, il cherche seulement, avec ses partenaires, à performer la consigne.

Faire monter les enjeux, choisir dans les possibles

De cette façon, tout acte théâtral quel qu'il soit demeure une forme d'improvisation. La pratique de l'improvisation consiste à jouer perpétuellement au présent, même lorsque le texte est établi, même lorsque les déplacements dans l'espace sont prédéterminés. Il s'agit de rester disponible. Ainsi les improvisations pourraient être considérées comme les gammes de l'acteur qui lui permettraient d'expérimenter cette sensation du présent et d'être juste. Dans le travail de fond avec les élèves, l'improvisation participe à les rendre conscients de deux aspects essentiels : faire monter les

⁹ Exercice proposé par la Compagnie du *Théâtre du Frêne*.

enjeux d'une scène et apprendre à faire des choix. Pour toute improvisation, le risque est que les réactions des acteurs ne soient pas justes et banalisent les enjeux au point de faire perdre son intérêt à la situation. Prenons par exemple deux improvisations successives, la première ayant pour sujet : « *votre patron vient vous annoncer que votre entreprise doit fermer et que tous les employés sont licenciés* » ; et la seconde : « *Il revient vers vous pour annoncer qu'il a trouvé un financement permettant de sauver tous les emplois* ». Lors de la seconde improvisation un des acteurs a répondu à l'annonce de manière très décontractée, avec une certaine passivité, ce qui a désamorcé toute la tension : il venait de banaliser la situation. Lors du rejeu de ces deux improvisations, le fait que chacun assume plus clairement sa réaction – qu'elle soit joie, stupéfaction ou méfiance envers l'employeur – a permis de créer un collectif qui s'est soudé pour une scène de liesse finale où tous s'embrassaient. Quelque chose était né, qui n'aurait pas été possible sans que chacun participe à la montée de l'enjeu. Ceci nous conduit au second point que nous évoquions : apprendre à faire des choix et les assumer. L'improvisation permet de rendre les élèves réactifs à l'imprévu et de leur faire comprendre que le problème n'est pas de trouver de la matière pour improviser, mais de faire des choix dans une matière souvent trop dense ou trop confuse. Il s'agit peut-être moins de s'ouvrir à tous les possibles que d'écarter ceux qui ne semblent pas justes. « *Muscler l'imagination* », pour reprendre une expression chère à Ariane Mnouchkine, consiste certes à enrichir la sensibilité des élèves en les emmenant vers des endroits inexplorés grâce à la poésie, à la musique, au mouvement du corps et au spectacle de la beauté, mais aussi à développer en eux la capacité à s'emparer d'un matériau textuel ou corporel pour le modeler. La difficulté provient moins d'un manque d'imagination que de l'aptitude à se saisir de ce qui arrive sur le plateau. L'enjeu pédagogique est ainsi d'éduquer l'œil, le corps et l'esprit à un repérage des possibilités de jeu offertes par une situation pour s'exercer à aller au bout du choix que l'on fait.

Improviser le texte

Enfin, le travail que nous menons avec les élèves sur des textes du répertoire se sert aussi de l'improvisation pour qu'ils parviennent à s'approprier des textes parfois difficiles. En effet, il arrive qu'ils peinent à s'emparer de la langue des auteurs du répertoire et que l'on introduise des passages improvisés au sein du texte pour venir nourrir une situation. Nous avons ainsi travaillé l'usage de canevas, à partir de l'observation des mécaniques moliéresques par exemple, permettant de comprendre le fonctionnement du comique. Personnages types, situations types, repérages de procédés formels comme l'hyperbole, le crescendo, mise en évidence des tensions venant de motivations contraires ou de personnages opposés. Nous avons souvent mis l'accent dans les canevas sur le déséquilibre, le renversement de situation, ou l'inversion ironique. Ces improvisations se sont peu à peu intégrées au travail d'une scène, sous la forme d'une « couture » entre interprétation du texte et passages improvisés : par exemple, sur la scène 5 de l'acte IV de *Tartuffe*, l'improvisation a permis à l'élève jouant Tartuffe de se montrer beaucoup plus entreprenant et audacieux avec Elmire, allant sans inhibition jusqu'au contact physique, alors que leur première interprétation du texte de Molière les maintenait dans une distance qui nous faisait perdre l'enjeu de la scène. L'articulation entre ces trouvailles improvisées et le texte a été si juste que nous l'avons présentée comme une forme achevée du travail. Nous en avons tiré l'enseignement suivant : à la manière d'une cadence musicale où l'interprète devient improvisateur dans un espace prédéterminé, l'acteur peut improviser sur fond d'une partition, en respectant les contraintes que lui impose ce travail de « couture ». Il fabrique ainsi un tissu, composé du texte et de l'improvisation, les deux formant un tout qui continue de s'inventer.

Cette approche de l'improvisation visant à ne pas perdre de vue une situation occultée par l'hermétisme d'un texte a abouti à une autre expérience : celle d'un exercice d'écriture théâtrale. Alors qu'il s'agissait d'abord

de revivifier le texte par le recours à l'improvisation, nous avons par ailleurs mené les élèves vers l'idée que l'écriture peut elle-même se créer dans un acte d'improvisation. Pour ce travail d'écriture, les élèves étaient en binômes afin de réaliser un dialogue. La première réplique du personnage A leur était imposée. Le nombre de mots par réplique l'était aussi. L'un était A, l'autre était B. Les deux élèves n'avaient pas le droit de communiquer autrement qu'en inscrivant leur réplique en réaction à celle que leur partenaire d'écriture venait de leur écrire. Un des élèves du groupe a alors commenté la consigne de l'exercice : « *en fait, c'est comme une improvisation ?* ». Il avait compris la fonction de l'exercice. Cette expérience d'écriture s'est prolongée de manière inattendue lors d'un atelier animé par Robert Hatisi et Manu Laskar, du collectif *Les Chiens de Navarre*, qui ont proposé aux élèves de reprendre le procédé de leur spectacle *Regarde le lustre et articule* : quatre élèves assis à une table face au public tiennent dans les mains une feuille blanche sur laquelle est écrit un texte imaginaire. Les rôles sont répartis pour une lecture de ce texte. L'un sera le fils, l'autre la fille, le troisième la mère et le dernier lira les didascalies. La situation improvisée se crée dans cette lecture de mots imaginaires qui ont pourtant besoin de la page blanche pour que le processus de création s'amorce dans l'acte de l'élève. La « lecture » de ce texte a pris la forme d'une histoire très tenue, alternant entre dialogues et actions (divulguées par les didascalies) : dans l'attente du dénouement, nous avons tous, acteurs et spectateurs, partagé ce moment de suspension où une situation naît, grandit et s'achève.

Si la pratique de l'improvisation semble de prime abord être en rupture avec le travail d'interprétation d'un texte, il apparaît en réalité qu'elle est ce qui peut donner une orientation au travail du texte. L'expérience de l'improvisation sans texte permet de rester plus sensible à des dimensions qui pourraient sembler secondaires aux élèves débutants, les obligeant à accorder plus de place à la gestion de l'espace, au rythme de l'acte théâtral, à l'écoute de leurs partenaires. Et elle est sans doute ce passage

obligé par le silence, qui permet de redonner au mot son poids, sa force, en trouvant la nécessité. Mais lorsqu'elle conduit l'élève à s'arracher à la parole trop évidente, elle le place dans cette situation d'invention, qui est une ressource essentielle pour performer le texte.

Récit de Nicholas Rumiz, élève de terminale S en formation théâtrale au Lycée Marie Curie de Nogent-sur-Oise, d'une expérience vécue au cours des journées sur l'improvisation à Amiens :

« Ce stage s'est déroulé sur deux jours. Des activités pratiques étaient organisées le matin et des activités théoriques l'après-midi. Au cours des deux matinées, nous avons été divisés en plusieurs groupes, quatre au total. Le but de ces exercices était de tenter de nouvelles approches avec l'improvisation. Avec Guy Freixe, nous avons commencé par nous déplacer dans l'espace, prendre conscience pleinement de notre corps, de son impact sur la structure spatiale. Ensuite, nous avons inséré des mimes, d'abord gestuels seulement, puis avec bruitages. Enfin, nous avons commencé par mettre en scène en quelques minutes des situations choisies aléatoirement. Par exemple, par groupe de trois, nous devons organiser une double rencontre, une attendue et une non attendue. Si nous avons pensé au préalable à un canevas, les répliques étaient improvisées et nous jouions avec les propositions des partenaires, la clé du jeu étant de n'en refuser aucune. Le lendemain, avec Romain Fohr, nous avons eu une autre approche de l'improvisation. Toujours en commençant par exercer notre corps, nous avons cette fois ajouté la consigne de rentrer en interaction avec l'autre, avec les autres corps,

prendre conscience des espaces de chacun et se déplacer en conséquence. Ensuite, un tiers objet est venu orchestrer nos mouvements, une balle, une balle imaginaire, pouvant avoir des caractéristiques très différentes selon nos imaginations. Pour certains, elle était en feu, pour d'autres, elle était très lourde, dans tous les cas, il fallait jouer avec et s'en débarrasser, la partager. Toujours sans parole, nous avons ainsi exercé notre improvisation par le biais du corps. Un personnage est d'abord présent physiquement, l'improvisation passe donc essentiellement par le corps, avant de porter, par une suite logique, sur la voix. Enfin, nous avons choisi parmi une grande liste de canevas, celui qu'on allait proposer à un trinôme. Ce canevas, en apparence simple, nécessitait une grande part d'imagination, d'autant plus que le registre nous était également imposé, et parfois situation et registre ne paraissaient pas «naturellement» liés. Par exemple, présenter un adultère dans le registre de la farce, ou encore, une rencontre amoureuse avec le tragique. Ces saynètes ont eu le mérite de présenter un grand éventail de propositions et de bien illustrer le fait que l'improvisation est universelle et immanente au comédien.

L'improvisation a un rôle majeur à jouer au théâtre. Au sein de l'option théâtre du lycée Marie Curie, nous mettons l'accent sur cette pratique particulière, plus précisément nous travaillons l'improvisation en début d'année. Cette technique doit nous permettre de faire une première connaissance avec non pas le texte dans son intégralité, mais avec la situation qui fait sens dans le passage étudié. On remarque que travailler directement avec le texte, ferme d'une certaine manière des portes dans le jeu. Avoir un canevas d'improvisation est premièrement plus stimulant, cela nous oblige à faire preuve de créativité et d'ingéniosité. Deuxièmement cela nous permet aussi de laisser libre cours à notre imagination et non pas de se tenir purement au texte. Le texte est certes très important, et nous travaillons principalement sur des bases textuelles, mais le théâtre est un genre qui se réinvente à chaque représentation, c'est cela qui permet aux répliques de faire écho à des

époques lointaines dans le temps. Je pense que cela est notamment permis par la part dédiée à l'improvisation dans le déroulement de notre travail. L'improvisation sert le comédien et le metteur en scène. Le comédien s'approprie le personnage avec ses propres codes, avec son propre jeu, en y incorporant, seulement après cette prise de conscience, les critères imposés par le texte. De cette façon le jeu est plus vrai, au sens où le comédien s'investit pleinement dans le personnage, il n'y pas un seul Hamlet ou un seul Harpagon, mais des propositions de personnages, des visions différentes qu'en ont les comédiens invités à jouer ces rôles. Les paroles peuvent être les mêmes pour chacun mais l'improvisation sert avant tout à dévoiler les intentions de jeu. L'improvisation se travaille par la pratique, mais tout le monde, même sans expérience, peut s'en servir. De ce point de vue, l'improvisation est un outil universel dans la pratique du théâtre. Pour le metteur en scène, cela permet de découvrir de nouvelles pistes de jeu, de situation, de trouver des liens auxquels il n'aurait pas pensé auparavant, et c'est ce processus qui se trouve mis en œuvre dans l'écriture de plateau. L'improvisation permet enfin au comédien de devenir un personnage de façon naturelle et plus profondément, elle permet au théâtre de se fonder sur des bases vraies, solides et lui permettant d'évoluer, à l'image des sociétés humaines, qu'il se doit de dépeindre. »