



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

« L'improvisation est le laboratoire de la création »

Entretien avec Omar Porras, mené par Brigitte Prost

Brigitte Prost : *L'improvisation est au cœur de votre processus de création et de votre training, en un mot de votre méthode, tout en ayant la force d'un principe éthique ou d'une philosophie de vie que vous défendez comme étant le socle de l'art de l'acteur. Pour autant, rien n'est tant difficile que d'improviser, car ce faisant, l'on accepte l'imprévu et la mise en danger...*

Omar Porras : Lorsque je commence une création, j'invite les acteurs à se perdre, à accepter cet endroit que l'on évite souvent, celui de l'inconnu, et à s'y plonger. Être perdu, ne pas trouver l'issue ou le chemin, est plein d'enseignements. Quand on est perdu naît une urgence. Et souvent intuitivement (ou je dirais par réflexe), on cherche l'issue : l'issue de secours. Moi, au contraire, j'invite à accepter cet endroit (l'inconnu) ; j'invite à habiter ce lieu, à explorer ce lieu, à vivre ce lieu, parce que dans cet endroit on peut découvrir la profondeur de ce que l'on croyait savoir : une table n'est pas une planche avec quatre pieds ou un pied central sur laquelle on écrit ou l'on mange ; dans cette urgence, la table peut devenir un voilier ou une île comme elle peut être à la fois tout un univers, tout un continent...

- Si nous revenons à l'étymologie du mot « improviser », nous constatons que l'étymon de ce mot est *improvisus* qui est composé du préfixe privatif *in* et de *provisus* qui est le participe passé de *providere* qui signifie « prévoir ». *Improviser*, par définition, c'est donc tout le contraire du

fait de prévoir ; c'est se laisser la possibilité de se laisser surprendre, de composer des créations sans avoir tout prévu et structuré préalablement. Ne pas prévoir ou se perdre n'est cependant pas aisé, de même qu'être constamment force de proposition peut être très dur pour des acteurs (comme ceux de l'équipe japonaise de Roméo et Juliette). Est-ce que quand une situation est critique en création, elle finit toujours par se débloquer par l'improvisation, et ce détour dans un espace-temps où l'on se perd ?

- Dans les vingt cinq ans de la compagnie, on a eu des moments épiques, mémorables qui manifestent cette incapacité de pouvoir habiter ce lieu de l'inconnu, de trouver l'issue, mais il nous est arrivé d'introduire dans la continuité des maillons de la chaîne, de faire exister ces moments d'impasses, car si l'on classe ce passage avec ce qui suit et ce qui précède, cela peut donner un éclairage ou une existence à ce non lieu, à quelque chose qui n'a pas eu lieu. C'est la magie qui s'opère. C'est ce miracle de la création. Quelque fois l'on accepte une certaine adversité et elle devient productive. Mais il nous est aussi arrivé de trouver la réponse ou la lumière à ces difficultés au cours des représentations, parce que la présence du spectateur, la rencontre et la communion qui s'opèrent entre le spectacle et les spectateurs contribuent à la mise en place d'une certaine alchimie : le spectateur, en quelque sorte, c'est aussi un poète qui reçoit les poèmes, mais son interprétation rend un autre poème ou élargie, allonge, prolonge le poème. Je considère très important ce moment de la rencontre du spectacle et du public.

- Vous avez construit une méthode, progressivement, depuis vingt cinq ans. L'improvisation y était-elle déjà centrale dès le début de votre aventure théâtrale ?

- Cette méthode s'est construite avec beaucoup d'éléments qui viennent de la nécessité et de l'urgence. Aussi au moment où j'ai décidé de vivre une vie dédiée à l'art dramatique, mes premiers pas se sont tout de suite

faits dans l'improvisation, parce que je jouais dans la rue, en solo. J'ai créé un personnage de clown qui improvisait à partir de situations, d'éléments qui apparaissaient spontanément dans la rue ou sur la place. Cette pratique, régulière, menée pendant presque sept ans, était une sorte de training qui s'est construit. Quand j'ai mis en scène *Ubu roi*, mon premier spectacle, en janvier 1993, j'avais en tant qu'acteur et metteur en scène cette liberté.

- À cette différence près que vous aviez cette fois un texte... Votre goût pour l'adaptation n'est-il pas né de votre pratique de l'improvisation ?

- Oui, mais je suis au point de me demander si chaque mise en scène n'est pas une adaptation parce que l'on adapte le texte et qu'on le transforme.

- Oui tout metteur en scène adapte les textes qu'il monte, mais sans toujours toucher à la lettre du texte...

- Effectivement. Pour ma part, j'interviens dans le texte parfois en procédant à des coupures, parfois en faisant une sorte de kaléidoscope entre une ou deux scènes, voire trois ; parfois je me vois obligé par la réponse que me donnent les improvisations de déplacer une ou deux scènes - sans transformer pour autant le récit. Quand Charlotte Kerr, la seconde et dernière épouse de Friedrich Dürrenmatt¹, a vu *La Visite de la vieille Dame*, elle m'a dit avoir trouvé la scène de mariage très réussie, alors même qu'il n'y avait pas cette scène initialement dans l'ouvrage de son mari. Face à la difficulté de jouer en plein hiver² dans un squat très mal chauffé, il fallait improviser (sans couper le spectacle) un entracte, non pour laisser le public sortir de la salle, mais pour lui proposer un vin chaud en plus des couvertures que nous avait prêtées la Croix-Rouge pour le lui...

¹ Décédée en 2012 à l'âge de 84 ans, elle avait fait construire un centre Dürrenmatt à Neuchâtel pour son époux décédé en 1990.

² La création eut lieu du 16 novembre au 3 décembre 1993 au Garage.

- *Ne pas couper le spectacle était important. Aucun de vos spectacles n'a de véritable entracte : ce sont des traversées, des invitations au rêve, les entrées d'un monde extra ordinaire qui se réalisent toujours en un seul souffle, dans un glissement absolument maîtrisé et pensé des enchaînements d'une scène à l'autre par tous les outils de la représentation...*

- Avec *La Visite de la vieille Dame*, voici ce que nous avons trouvé : de tous les mariages et de tous les divorces de Clara Zahanassian, qu'elle évoque au fur et à mesure du déroulement de la pièce, nous avons fait un assemblage pour créer une scène où l'on voit tous ses maris (près de dix). Il s'agissait des spectateurs à qui je m'adressais avec beaucoup de précisions...

- Avec *L'Eveil du printemps*, la scène d'avortement comme celle de naissance à l'homosexualité sont de même apparues dans l'improvisation du fait de transpositions. Vous avez choisi de montrer ce qui ne peut être monté tout en le poétisant ?

- Ce qu'il ne faut pas montrer, nous le montrons ; nous le montrons et nous le poétisons - par la nécessité de la poétisation car, au théâtre, il est indispensable que chaque mouvement, chaque objet, chaque geste soit poétisé.

- *L'improvisation ne vient cependant pas ex nihilo. C'est une construction à partir de différents ingrédients présents en l'acteur.*

- Oui, je crois qu'il y a un malentendu autour de l'improvisation (qui provient peut-être de la formation de l'acteur), car l'improvisation je pourrais d'emblée la définir par un usage spontané lié à l'immédiat d'une accumulation d'expériences d'une part culturelles (de traditions, mais aussi liées à la formation) et d'autre part de la capacité à user du potentiel de l'imaginaire : l'improvisation, c'est la richesse de l'acteur.

- *On pourrait voir l'improvisation comme un exercice d'entraînement pour pouvoir non maîtriser, mais permettre plutôt une fluidité d'idées liées à un exercice, à une pratique et à un bagage... ?*

- ... Mais on pourrait aussi définir l'improvisation comme une potentialisation d'un certain métissage, je pourrais dire aussi culturel - car j'ai remarqué la différence d'une certaine habileté à improviser dans certaines cultures. Dans mon cas, la richesse culturelle que j'ai - à la fois latino-américaine ou sud-américaine, cette culture que je porte et ma rencontre avec l'Europe, ma rencontre avec l'Orient - crée un métissage. Quand je l'utilise dans une improvisation ou quand je fais une improvisation, je m'aperçois que des éléments sont pris du Topeng, de la danse, de la musique, de mes lectures, de ce que j'ai pu voir du Kathakali ou du Kabuki... Tous ces matériaux, tous ces bagages, se désordonnent et se mélangent comme une sorte de chaîne qui crée une structure.

- *L'improvisation n'implique-t-elle pas également de fait non le désordre, mais une forte structuration ?*

- Avec l'improvisation, il y a une structure qui se crée dans l'immédiat qui a une logique, qui a un début et une fin, une conclusion. Il peut y avoir une improvisation de dix minutes, ou de quinze minutes et pas davantage avant d'arriver à une conclusion. Tout dépend de la rapidité avec laquelle l'acteur réagit et transforme ses idées. Finalement, au cœur de l'improvisation, il y a une conscience profonde, intérieure, d'une structuration de tous ces éléments qui sont comme un jet de culture de toutes ces improvisations tout à la fois qui appartiennent à un héritage, qui sont apprises et sont créées dans l'instant.

- *C'est comme improviser en musique. Il est important de connaître la gamme pour un improvisateur de piano. Avant de pouvoir improviser, celui-ci a fait ses gammes dans tous les sens... Dans l'art dramatique, comment définir les*

ingrédients de sa propre gamme ?

- Avant tout, où je travaille, cette improvisation relie à la fois la précision du geste, la voix, l'utilisation de l'espace, l'utilisation d'un objet, la dynamique que l'on donne à la séquence que l'on appelle « improvisation », son rythme, sa musicalité, son accent, donc presque sa géographie et tous ces instruments que je viens de citer, tous ces éléments, sont structurés ou ordonnés dans des micro-séquences qui naissent d'une manière spontanée.

- *Comment procéder face à ces micros-structures pour qu'elles deviennent des matériaux utiles à la création ?*

- En fait, pour qu'une création se fasse à partir de micro-structures d'improvisation, il faut qu'il y ait un regard extérieur qui observe l'improvisation et dans sa totalité et dans ses particules parce que moi-même je crée des liens entre des éléments apportés par l'acteur A, l'acteur B et l'acteur C qui ont produit trois interprétations différentes, mais qui se sont nourries entre elles et vont créer une structure D.

- *C'est ce qui s'est passé avec La Dame de la mer pour travailler le rôle de Lyngstrand ?*

- Dans *La Dame de la mer*, j'ai eu l'intuition qu'il y avait cette nécessité forte de revenir à l'improvisation. Pour ce spectacle, j'avais fait une distribution préalable, car l'improvisation est un espace laboratoire qui demande du temps et nous avons des impératifs. Or l'improvisation est le laboratoire de la création. Et pour Lyngstrand, l'acteur qui était destiné à jouer ce rôle a laissé sa place à d'autres acteurs...

- *...dont vous-même...*

- *...dont moi-même - ce qui a permis à l'équipe de lire la fonction de ce personnage. Finalement, après un long tour,*

complexe, l'acteur qui était destiné à être distribué dans ce rôle au début, est revenu dans ce même rôle enrichi des interprétations de ses collègues.

- *Vous aviez alors été dans l'urgence...*

- Oui. A partir de là, une autre définition pourrait être donnée de l'improvisation : c'est la capacité à trouver de nouveaux éléments ou une nouvelle nourriture pour répondre à une nécessité ou à une urgence. Parfois, c'est vice versa : c'est l'urgence qui nous pousse à improviser. Quand on a un barrage, on se met tous à travailler sur cet obstacle que l'on a trouvé par le canal de l'improvisation. Donc, cet obstacle devient nourriture.

- *Vous avez une pratique de non attribution des rôles en amont d'une création. Celle-ci implique un partage des improvisations du groupe sur chaque rôle.*

- La pratique de la non distribution provoque ce dont parle Tsuyoshi Kijima...

- *Tsuyoshi Kijima, lors de votre création de Roméo et Juliette avec lui et toute une troupe japonaise, disait que vous êtes « l'homme qui arrache le tapis sous les pieds du comédien [car vous croyez] aux pulsations de la vie qui commencent à battre par cette façon de procéder »³. Quand le spectacle se construit scène après scène, tout doit tenir dans un équilibre fragile pour conserver cette énergie du vivant.*

- L'impression que l'on nous tire le tapis de dessous les pieds vient d'une certaine déstabilisation, c'est-à-dire que quand l'acteur a construit sa tour ou s'est créé sa structure, je cherche un mouvement tellurique qui ne détruit pas, mais qui des-structure, soit donne une nouvelle structure. De

³ Tsuyoshi Kijima, « Omar Porras, l'homme qui arrache », *Avant-Scène théâtre* n° 1339, 1^{er} mars 2013, p. 67.

la proposition initiale déstabilisée restent des éléments. La structure première est déshabillée, cependant nous sommes toujours face à une colonne vertébrale, mais qui bouge. La secousse provoquée fait que tous ces éléments qui partent ou qui se redistribuent vont alimenter le spectateur qui est l'autre acteur. Il y a aussi un autre phénomène très intéressant, c'est qu'il arrive que dans l'improvisation, il y ait des accidents (ou incidents) et je trouve indispensable de leur donner une valeur, de porter un regard attentif sur eux, sur leurs provenances et leurs conséquences, car ils révèlent des notes, des couleurs, des accents, des rythmes que nous n'avions pas trouvés ailleurs, des contenus. Ils sont révélateurs de sens.

- *Etymologiquement, « l'accident », c'est ce qui nous tombe dessus. En latin, accidit signifie « il arrive que. » L'improvisation est simplement une opération ou un exercice qui donne place à l'accident. C'est comme s'il y avait une démarche volontaire pour accueillir de l'involontaire, autrement dit pour faire place à l'accident. Mais à quel moment arrivez-vous à créer un patchwork d'éléments justes à travers l'improvisation ?*

- C'est comme si nous provoquions des accidents dans le temps de la création de la répétition, comme une manière de distiller le temps et de même que nous distillons le texte. Ce qui permet d'intégrer toutes les distillations de ces improvisations construites à partir de thèmes et de les infiltrer comme des molécules qui s'enchaînent, profondément associées. Le texte est respecté dans son intégralité, mais il est nourri. Peut-être n'est-ce pas une distillation, mais un allongement ou un étirement : cela c'est horizontal, mais il existe aussi une vision verticale du phénomène, c'est-à-dire qu'il y a des lectures du texte dans son intégralité, ensuite il y a une couche d'improvisations qui s'entassent. Les différents passages créent une sorte de palimpsestes. Ce sont des palimpsestes. Il y a comme une focalisation, un endurcissement ou plutôt une affirmation, où la souplesse ne doit pas être absente pour que le processus

de fossilisation soit permanent... Il faut essayer de fossiliser et en même temps créer l'effet contraire pour que cela devienne du nouveau sable. C'est cette accumulation de différentes strates qui crée la particularité de cet objet. Un cristal et une émeraude ne sont pas de la même qualité et de la même couleur, mais se sont tous deux des minéraux.

- *Cette année, en 2015, vous faites deux reprises de votre répertoire : L'Histoire du soldat dès le 15 janvier 2015 et La Visite de la vieille Dame dès le 17 avril 2015. Vous allez travailler avec des vidéos avec d'anciens et de nouveaux collaborateurs... Pour les nouveaux arrivants, il y a comme une absence, un vide, des différentes étapes que vous aviez traversées à la création, les moments où vous vous étiez perdus n'ont pas été vécus... Allez-vous continuer à travailler par l'improvisation ?*

- Forcément. L'improvisation, c'est un certain stade d'impermanence, donc de vie, de mouvements, de ce qui a pu se fossiliser dans notre mémoire par rapport au spectacle et qui doit être de nouveau réactivé. Faire une reprise de notre répertoire, c'est une manière de vérifier où nous en sommes aujourd'hui. Nous sommes tous transformés, donc l'objet spectacle va être transformé, bien qu'il existe dans le cas de *L'Histoire du soldat* une musique très écrite. Le spectacle aura donc ici la même durée qu'à la création en septembre 2003, mais l'invention chorégraphique n'aura pas le même graphisme.

- *Vous allez faire une traversée nouvelle de l'œuvre, prendre de nouveaux chemins, laisser certains déjà expérimentés, en découvrir de nouveaux...*

- Je me rappelle que, pour la première création, il y onze ans, dans *L'Histoire du Soldat*, l'idée de la Princesse, c'était une marionnette travaillée avec un marionnettiste. On a trouvé beaucoup autour de cette forme théâtrale de la marionnette et on a énormément improvisé, mais cette fois-ci, je vais commencer directement sans la marionnette

(que l'on avait enlevée dès l'origine pour travailler avec une comédienne-danseuse), cette fois-ci, je vais commencer par la danse et je sais que la dernière partie du spectacle va se transformer totalement, parce que j'ai une grande curiosité d'explorer davantage la rencontre du soldat et de la princesse. La courte relation qu'ils ont dans le temps (qui amènent des événements décisifs dans l'histoire), j'ai envie de l'explorer autrement, peut-être par un autre espace...

- *Cette année à l'Am Stram Gram puis en tournée vous serez vous-même au plateau pour incarner le diable quand Joan Mompert fera le Soldat et Philippe Gouin le narrateur, comme par le passé ; Maëlla Jan se substituant à Fabiana Medina et Alexandre Ethève fera plusieurs apparitions. Une juste alchimie entre complicité et renouvellement par la force d'improvisation de chacun au sein de la troupe...*

O. P. : Je pense que c'est cette capacité d'observation, d'assimilation, qui fait la richesse des rôles traversés.

Entretien mené à Genève le 17 novembre 2014.