

L'impromptu du parc

Alain Knapp

Number 137 (4), 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63226ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Knapp, A. (2010). L'impromptu du parc. *Jeu*, (137), 106–112.

ALAIN KNAPP

L'IMPROMPTU DU PARC



Gérard Poirier (Estragon) et Jacques Godin (Vladimir) dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett, mis en scène par André Brassard (Nouvelle Compagnie Théâtrale, 1971). © André Le Coz.

Personnages : le Conseil et l'Acteur

Le Conseil et l'Acteur marchent dans un parc. Ils arrivent à la hauteur d'une buvette et s'installent à une table.

Le Conseil – Il n'y a personne.

L'Acteur – Ici c'est *self-service*. Ne bougez pas. C'est pour moi. Qu'est-ce que vous prenez ?

Le Conseil – Un café. Et vous ?

L'Acteur – Pareil.

L'Acteur sort. Le Conseil extrait quelques feuillets d'un porte-documents. Il les consulte rapidement, en annote quelques-uns, soupire. L'Acteur revient avec les deux cafés.

L'Acteur – Alors ?

Le Conseil – Comment dire ?... Je voudrais être tout à fait sincère avec vous...

L'Acteur – Soyez-le ! Je vous ai invité à mon atelier d'improvisation précisément pour cela : avoir votre avis sans concessions. Dans l'ensemble c'est un bon groupe, enthousiaste, plein d'énergie. Non ? On voit déjà se dessiner de réelles personnalités, de vrais talents. Non ?

Le Conseil – Oui, oui...

L'Acteur – C'est le principe même de l'improvisation comme moyen d'étude théâtrale qui vous gêne ?

Le Conseil – Au contraire. Je pense que l'improvisation est un moyen exemplaire d'étude théâtrale... à certaines conditions...

L'Acteur – Qui ne sont pas présentes dans ce que vous avez vu ?

Le Conseil – Ne prenez pas ce que je vais vous dire pour vous-même car, à mon sens, le problème se pose bien au-delà de votre propre personne. C'est une question de méthode et de finalité. D'abord, il faudrait commencer par définir clairement ce que l'improvisation permet d'apprendre du théâtre – dans votre programme pédagogique, est-elle une séquence autorisant des formes d'expression plus ou moins défoulantes ou occupe-t-elle une place prééminente ? Pour moi, j'ai acquis la conviction qu'elle devrait être la première approche du théâtre. Elle devrait précéder l'apprentissage des textes. Bien comprise dans ses objectifs, envisagée de façon méthodique, fondée sur une pratique concrète, elle permettrait d'aborder et de comprendre quelques notions essentielles du théâtre. S'il y avait une gradation dans l'acquisition des connaissances, l'improvisation serait l'indispensable première étape de cette progression.

L'Acteur – Décidément, vous me surprenez toujours ! Il n'y a pas si longtemps, vous me disiez votre opposition à tout système pédagogique. Vous vous réjouissiez même d'une certaine disparité dans les manières d'enseigner le théâtre...



Antonin Artaud, *Autoportrait*, 1947. Tiré de l'ouvrage de Florence de Mèredieu, *Antonin Artaud. Portraits et gris-gris*, Paris, Éditions Blusson, 1984, p. 43.

Le Conseil – Oui, mais j'ajoutais que la diversité ne devait pas être synonyme de n'importe quoi. Je me souviens très bien vous avoir dit que, si de nombreux chemins pouvaient mener au théâtre, encore fallait-il que les itinéraires de chacun d'eux fussent établis avec un minimum de clarté.

L'Acteur – Vous réclamiez un effort d'intelligibilité. Depuis que j'enseigne, j'ai toujours essayé

de me plier à cette exigence. Apparemment sans succès puisque, de toute évidence, vous n'avez vu que confusion dans le jeu de mes élèves. Je veux bien admettre que ce que nous avons vu n'a pas toujours été de haut niveau mais, et vous l'avez reconnu vous-même, nous avons assisté aussi à de vrais moments de grâce et ceux-ci me paraissent à eux seuls justifier ma démarche. Par ailleurs, j'ai la certitude que mes étudiants ont appris quantité de choses de cet



Vaisseau (nom de peintre d'Alain Knapp), *Eclipse et Antigone*, 2009. Technique mixte.

exercice. Ne serait-ce que le plaisir de créer – certes parfois de façon débridée, mais souvent avec une réelle richesse d'inventivité, de spontanéité. Ce qu'ils vivent dans ces ateliers d'improvisation constitue un apport très important au développement de leur personnalité d'acteur. Encore un point : les consignes que je leur ai données constituent autant de repères leur permettant de comprendre leurs erreurs. Vous avez vu à la fin de l'exercice combien ils étaient justement critiques sur leurs dérapages.

Le Conseil – Que disaient-ils ?

L'Acteur – Vous l'avez entendu comme moi ! Ils analysaient les raisons de leurs cafouillages. Ils situaient parfaitement les moments de digressions, d'effets faciles. Ils pointaient les

complaisances de toutes sortes. Si cet examen lucide auquel tout le groupe a participé ne vous a pas intéressé, je ne sais pas quoi vous dire, moi.

Le Conseil – Il m'a vivement intéressé.

L'Acteur – Eh bien, alors, quoi ?

Le Conseil – Tout ce qui a été dit relevait d'un constat certes sans indulgence mais dépourvu de prises concrètes sur ce que je considère comme essentiel. J'ai entendu pour la énième fois les mêmes formules un peu vagues toujours reprises et toujours aussi peu opérantes.

L'Acteur – Si vous estimez que l'engagement, la prise de risque, la sincérité, la quête de vérité, le dépassement de soi, l'attention aux autres, la

conscience de l'espace... ne sont que des formules ! Moi, je pense que cela vaut la peine de proposer à nos étudiants des ateliers d'improvisation pour explorer ces formules-là. À mon avis, la notion d'athlète affectif dont parlait Antonin Artaud trouve pleinement son application dans la pratique de l'improvisation. Oui c'est ça : l'improvisation, c'est l'entraînement de l'athlète affectif.

Silence.

Excusez-moi, je ne peux pas m'empêcher de laisser parler la passion... Dès qu'il s'agit de théâtre... En art, il faut croire à ce que l'on fait, n'est-ce pas ? Au risque parfois de s'aveugler. Mais le regard des autres, une conversation amicale peuvent vous éclairer sur vos éventuels égarements...

Le Conseil – Il n'y a pas le moindre égarement dans ce que vous dites. Ceux qui pratiquent et défendent l'improvisation tiennent à peu près les mêmes propos. Somme toute, on peut estimer que l'improvisation par son imperfection même ne peut prétendre à plus qu'à un complément dans la formation de l'acteur. Personnellement, je rêve – mais peut-être n'est-ce là qu'une utopie – d'actrices, d'acteurs allant à la rencontre de la création théâtrale en étant capables de produire un peu plus que de vagues esquisses dramaturgiques parsemées ici et là de quelques trouvailles. J'imagine des actrices, des acteurs à même de créer une sorte d'écriture immédiate qui, sans atteindre bien entendu au niveau des grands écrivains, aurait néanmoins une densité, une complexité ouvrant sur une rencontre plus familière des grands textes et inciterait peut-être certains à aborder la composition théâtrale sous un angle concret.

L'Acteur – Je m'interroge autant que vous sur les manières de perfectionner les approches créatrices du théâtre, et il ne se passe pratiquement pas un cours sans que j'explore de nouvelles pistes. En général, nous partons d'un thème de recherche très simple. Parfois, cela va dans tous les sens, mais je n'exerce aucune censure. Le plaisir du jeu est si fort qu'il me semblerait aberrant de le stériliser par des interventions contraignantes. Naturellement, après chaque séance, nous procédons à un tri impitoyable, nous recadrons les choses en fixant certains objectifs pour un prochain cours.

Le Conseil – De cette façon, vous faites évoluer votre groupe d'étudiants vers une qualité d'échanges, une conscience collective. Ce n'est déjà pas si mal.

L'Acteur – C'est beaucoup à mes yeux. Mais cela ne m'empêche pas d'être gagné par un sentiment d'insatisfaction. Je reste trop souvent sur le seuil de quelque chose de plus complexe que je pressens comme atteignable... Cependant, les moyens manquent pour parvenir à ce niveau supérieur.

Le Conseil – Il me semble que vous oubliez de vous appuyer sur quelques données fondamentales.

L'Acteur – Lesquelles ?



Hélène Weigel (à l'avant-plan) dans *Mère Courage et ses enfants* de Bertolt Brecht, donné par le Berliner Ensemble au Théâtre Sarah Bernhardt, à Paris, en 1957 et 1960, dans une mise en scène de l'auteur et de Erich Engel. © Roger Pic, tirée de son ouvrage *Brecht et le Berliner Ensemble à Paris*, Paris, Marval/Arte Éditions, 1995, n. p.



Vaisseau (nom de peintre d'Alain Knapp), *Hamm*, 2006. Gouache.

Le Conseil – La question du personnage en tout premier lieu. À mon sens, rien de notre théâtre ne peut être envisagé en dehors de cette question. Pour faire court : le point central de notre théâtre – celui à partir duquel tout se conjugue –, c'est l'impossible articulation des aspirations de l'individu, en tant que personne singulière, avec les réalités du monde. Cela renvoie à la solitude de chacun d'entre nous. Solitude dans nos relations aux autres. Solitude devant la mort. Vouloir le monde conforme à ses désirs. Ignorer que les autres ne sont pas réductibles au moi. Être aveuglé par l'impérieux assouvissement de ses rêves, ambitions, passions, vices. Engager toutes les ressources de l'être, toutes les machinations, les complexités que l'esprit humain est capable d'inventer pour parvenir à ses fins. Nier l'évidence des faits. Défier les lois de l'univers. Bref, notre questionnement théâtral, pour l'essentiel, met en jeu les dérèglements dus à l'aveuglement de la pensée et des sentiments, et les conséquences tragiques, dramatiques ou comiques qui en découlent. J'ajouterai que la mort est toujours obsessionnellement présente. Notre théâtre invite le spectateur à assister à la mise en échec de comportements considérés comme aberrants. Le personnage a vertu d'exemplarité. D'Agamemnon à Mère Courage, le théâtre manifeste de manière exemplaire les multiples vicissitudes de l'être livré à ses errements et à ses contradictions. Vous conviendrez avec moi que les formes dramaturgiques sont secondaires. Antigone, Œdipe, Hamlet, Tartuffe, Lorenzaccio, *Oncle Vania*, *Groucha*, *Vladimir et Estragon*, etc., sont des personnages qui ont surgi de formes théâtrales extrêmement différentes, mais qui ont tous en commun d'appartenir au patrimoine de la pensée universelle et de demeurer présents par l'actualité sans cesse renouvelée de leur exemplarité à la fois humaine et théâtrale. Je viens de citer quelques exemples parmi les plus illustres, mais j'aurais pu en évoquer bien d'autres qui, partant des mêmes critères, renvoient tous à l'universel.

L'Acteur – Si je vous suis bien, sans mise en jeu de comportements conflictuels entre le moi et les proches, la société et le monde, sans la mise en échec des dérèglements humains, il n'y a pas vraiment de théâtre.

Le Conseil – À quelques nuances près, on peut résumer les choses comme ça. Disons que ce qui m'importe, c'est la représentation de personnages exemplairement fouillés dans toute leur complexité. De là j'interroge la création théâtrale sous tous ses aspects : écriture, interprétation, mise en scène, improvisation. Je pense que l'improvisation devrait être une école où l'on apprendrait à créer des personnages.

L'Acteur – C'est ce que nous faisons ! À chaque improvisation, mes étudiants créent des personnages. Ils inventent des gestes, des intonations, ils jouent à être d'autres qu'eux-mêmes. N'est-ce pas là l'essence du théâtre ?

Le Conseil – À condition de ne pas confondre vie réelle et création théâtrale.

L'Acteur – Tout le monde sait cela. Tout le monde sait que le théâtre est une fiction.

Le Conseil – Tout le monde le sait, mais pas grand monde en tire les conséquences qui s'imposent. Brecht avait déjà mis les points sur les i en rappelant cette vérité d'évidence : l'acteur joue un personnage et à aucun moment il ne devrait y avoir méprise entre la fiction et la réalité. La fiction théâtrale est une représentation exemplaire de la réalité. Le théâtre est un art. La distanciation est d'abord un rappel de l'élémentarité du théâtre. La confusion entre l'acteur et le personnage a maintes fois été évoquée (déjà Diderot avant Brecht). Cependant, on s'obstine un peu partout à ne pas considérer que tout part de là. Peut-être faudrait-il commencer par établir la distinction entre personne réelle et personnage de fiction. D'abord la personne. La personne humaine. Comme on dit : « Nous sommes tous semblables et différents ». Ce qui nous rend différents les uns des autres appartient à la singularité de nos héritages génétiques et surtout à la particularité de nos expériences. Dès les premiers moments de nos existences, nous suivons un chemin assimilable à aucun autre. Ainsi, d'étape en étape, chaque personnalité se construit – inconscient, conscient, moi, surmoi, etc. – pour atteindre l'âge adulte. À ce stade s'ajoutent les notions sociales, c'est-à-dire la place que chacun occupe dans la société et les conséquences qui en résultent. Pour résumer : la totalité de mes expériences me

constitue à l'instant où je vous parle, et la somme des vôtres vous fait être vous-même là devant moi. Nous sommes d'accord ?

L'Acteur – Bien sûr.

Le Conseil – Passons maintenant au personnage de théâtre. Vous conviendrez avec moi que rien de ce que je viens de dire de la personne humaine ne s'applique au personnage de théâtre. Son existence se borne à sa durée scénique. Il n'a aucune antériorité structurelle. Il n'a pas d'inconscient puisqu'il n'a pas accumulé les innombrables expériences qui conduisent à la constitution du moi. S'il manifeste des symptômes propres à certains troubles psychiques, il échappe à toute analyse quant aux causes de ces troubles. Le passé du personnage se projette tout entier dans le présent et vient alimenter ses conflits avec lui-même et les autres. Le passé au théâtre est un matériau de création dramaturgique et non un sujet de psychanalyse.

L'Acteur – Je vous interromps. J'admets – qui peut dire le contraire ? – la séparation entre personnage de fiction et personne réelle, mais l'ambiguïté commence quand l'acteur, pour créer un personnage ou pour l'interpréter, va puiser des références dans sa propre vie, prend des modèles dans ses observations, ses lectures, etc., son but étant clairement de s'approprier le personnage, de le plier au plus intime de lui-même. Ce processus n'est pas critiquable. Vous n'allez tout de même pas mettre en cause le plaisir qu'éprouve l'acteur à incarner un personnage. Sa vocation tient presque entièrement à ce plaisir. On en a vu des représentations désincarnées ! Du soi-disant jeu distancié. Brechtien ! Quel ennui ! Quel non-sens !

Le Conseil – Il existe quelques documents filmiques de mises en scène de Brecht. Si vous avez l'occasion de les voir, vous observerez combien les acteurs, tout en ayant conscience de la fiction théâtrale, étaient engagés dans leur jeu. Eux aussi incarnaient leur personnage, mais la différence entre l'interprétation des meilleurs d'entre eux et une interprétation plus ordinaire tenait au processus qui avait conduit à ce jeu-là précisément. C'est aussi le processus menant au jeu de l'acteur dans l'improvisation comme dans l'interprétation qui m'intéresse. Si le

personnage de théâtre n'a aucune constitution antérieure au présent de l'action, son identité se construira exclusivement dans la durée de sa présence scénique. Si le personnage de théâtre n'est pas constitué comme une personne humaine, l'usage et la signification de son langage seront également tout autres. Ils n'auront pas les mêmes fonctions. Dans la vie courante, nous utilisons le langage comme moyen d'échange et de communication. En fonction des êtres et des circonstances, nous avons recours à telle ou telle forme de langage. La plupart de nos relations à autrui sont fondées sur des repères structurants. Parfois, il arrive que nous livrions une part de nous-mêmes, de notre être intime, de nos refoulements. Dans ces moments-là, la prééminence du moi envahit le champ du langage. À d'autres moments, nous choisissons le silence – un silence obligé, condescendant, respectueux, etc. –, mais tout comme l'usage des mots, cette façon de se comporter repose sur la somme de nos expériences. Enfin, nos relations aux autres sont – et tant mieux – le plus souvent déterminées par une sorte de stratégie langagière qui fait en permanence le tri entre ce que nous souhaitons engager de nous-mêmes et ce que nous refoulons, volontairement ou non. Il en va tout différemment avec le personnage de théâtre. Nous attendons de lui l'exposition sans retenue de sa problématique, qu'il nous livre tout de lui-même.

L'Acteur – Vous avez dit une phrase que je n'ai pas très bien comprise : « L'usage et la signification du langage d'un personnage de théâtre n'ont pas les mêmes fonctions que pour une personne humaine. » Pourtant, « bonjour » ça veut toujours dire « bonjour », sur la scène comme dans la vie.

Le Conseil – Soyons concrets. Quand quelqu'un, votre voisin, vous dit « bonjour », vous lui répondez mécaniquement « bonjour ». Et s'il ajoute une phrase du genre : « Il fait beau aujourd'hui. Après la pluie qu'on a eue, il était temps ! », vous répliquerez sur le même mode banal, et ainsi de suite... À présent, appliquons le même exemple au théâtre. Deux hommes sont sur scène. L'un dit à l'autre : « Bonjour » et le second réplique : « Bonjour. » Si vous considérez que le « bonjour » du premier personnage n'est qu'une salutation habituelle entre voisins,

vous n'êtes pas dans l'acte créatif du théâtre. Par contre, si vous entendez ce « bonjour » comme une mise en jeu révélatrice du personnage qui l'énonce, alors peut commencer la véritable aventure de la création théâtrale. Le premier personnage dit « bonjour » et dans ce « bonjour », il révèle une partie de lui-même. Peut-être n'a-t-il jamais salué son voisin et, ce jour-là, il se décide à le faire. Peut-être dit-il « bonjour » d'une certaine façon : bredouillante, joviale, chafouine, etc. Dans tous les cas, ce « bonjour » est à prendre comme un fragment révélé de son identité. Dans le cadre d'une improvisation, l'acteur jouant le second personnage devra entendre et interpréter le « bonjour » qui lui est adressé comme un acte de création impliquant celui qui vient de l'énoncer et le mettant lui-même en demeure de produire à son tour une réponse créatrice d'identité. Ce que j'appelle la mise en jeu relationnelle. Dès le premier mot, les acteurs devront être engagés dans l'attitude créatrice, celle qui d'instant en instant construit les personnages. Les dialogues de théâtre diffèrent de la vie réelle en ceci qu'ils sont d'abord des échanges permettant l'émergence progressive de personnages complexes. Lorsqu'un acteur joue un sentiment et qu'il s'efforce d'éprouver ce sentiment comme dans la vie réelle, il dit les mots de l'auteur comme une illustration de ce qu'il ressent. Dans l'attitude créatrice, le sentiment s'invente ou se recrée en se nommant. Il faudrait que l'acteur ne joue pas le sentiment comme acquis, mais joue ce qui fait être le sentiment. Vous comprenez ?

L'Acteur – Oui, enfin je crois.

Le Conseil – Les relations entre acteurs devraient participer de ce plaisir de créer ou de recréer. La parole, le geste de l'un générant la parole, le geste de l'autre. Le rapport au partenaire, c'est cela. L'acteur qui répond à son partenaire saisit dans la parole de celui-ci de quoi manifester une nuance du personnage qu'il crée. Toute parole, tout geste sur scène sont à prendre comme des fragments d'identité. N'ayant pas de personnalité constituée, les personnages de fiction s'inventent à chaque seconde de la parole et des actions physiques des acteurs. Nous sommes dans un processus identitaire. Dans ce processus, ce qu'on appelle l'écoute au théâtre prend un tout autre sens. Ici,

cela signifie entendre ce qu'énonce l'autre non seulement comme révélateur de ce qu'il est, mais aussi de ce que je suis à cet instant. Reprenons l'histoire de nos deux voisins. Après s'être salués, le premier se met à parler du temps qu'il fait. Propos on ne peut plus ordinaire qui, dans la réalité, générerait une réponse tout aussi insignifiante. Dans le processus de création identitaire, ces mots auront une tout autre portée, le sujet n'étant plus la pluie ou le soleil mais le personnage lui-même. Cette inversion est de la plus haute importance. Lorsque le personnage parle à son voisin du temps qu'il fait, il parle de lui, de lui, vous comprenez, à propos du temps. En d'autres termes, qu'est-ce que cette histoire de météo révèle du personnage qui l'exprime et en quoi cette question implique l'autre présent ? Si vous vous placez dans cette perspective à chaque moment du jeu, tout se débanalise pour se transformer en matériau de création, tout participe à l'invention de personnages complexes. Si l'improvisation relevait de cette exigence, nous pourrions parler d'acteurs-créateurs, car ce qu'ils expérimenteraient tiendrait réellement de la création théâtrale. Imaginez ce que cela donnerait si la représentation de grands auteurs procédait du même esprit. Reconnaissez que ce n'est pas tout à fait pareil de prétendre jouer un sentiment ou de réinventer chaque nuance qui le construit. Je suis frappé, lorsque j'assiste à la représentation d'un grand texte, du déficit souvent considérable de nuances. Il est bien rare de suivre pied à pied ce qui établit le cheminement, les sinuosités d'une pensée, la complexité d'un sentiment. Il est bien rare d'entendre l'exactitude du détail, la précision d'une inflexion.

L'Acteur – Et pour vous ces approximations tiennent à la confusion entre personnes réelles et personnages de fiction ?

Le Conseil – Cela tient principalement au débordement de l'un sur l'autre. Que ce soit dans l'improvisation ou dans l'interprétation, on retrouve les mêmes empêchements d'aller au plus recherché de l'expression. Si vous donnez à vos étudiants une situation à jouer – comme je vous ai vu le faire cet après-midi –, sur quoi débouche-t-on ? Quelques comportements plus stéréotypés qu'originaux déterminés par l'idée qu'ils se font de la chose. Au mieux a-t-on

assisté à quelques trouvailles, quelques gags, jeux de mots, mais rien de significatif quant à la création théâtrale. Je ne m'en prends pas à vous, j'essaie de réfléchir à ce qui ne marche pas bien, à ce qu'on pourrait améliorer. Aussi longtemps que les bases dramaturgiques de l'improvisation s'en tiendront à des propositions comme : jouer telle ou telle situation, traiter tel ou tel thème, illustrer telle idée, éprouver je ne sais quelle sensation, imaginer des rencontres improbables et ainsi de suite, nous serons dans l'insatisfaction. Pourquoi ? Parce qu'encore une fois la question du personnage, la quête identitaire ne sont pas considérées comme l'unique objectif du jeu. Je ne nie pas que l'acteur puisse acquérir de ces formes d'improvisation une certaine aisance physique et verbale, mais en aucun cas ces pratiques ne le mèneront vers une initiation aux grands textes, source de réflexion et de création personnelle exigeante.

L'Acteur – Vos ne croyez pas que vous placez la barre un peu trop haut ?

Le Conseil – Je vous ai fait part de quelques réflexions. Des utopies ? Peut-être. Mais après tout l'utopie est un luxe de l'esprit. Si vous le permettez, je voudrais juste terminer ce que j'avais commencé à vous dire à propos des consignes à donner à vos étudiants avant qu'ils ne commencent une improvisation. Les préalables devraient s'établir à partir de canevas suffisamment tracés pour qu'ils autorisent une bonne évaluation de futures mises en jeu débouchant sur l'émergence progressive de personnages complexes. N'est-ce pas de cette façon que les grands dramaturges ont toujours procédé ?

Silence.

Vous n'avez pas soif ?

L'Acteur – J'ai besoin d'un remontant.

Le Conseil – Allons plutôt à l'intérieur.

L'Acteur – Pour continuer la conversation au chaud ?

Le Conseil – Ah non ! On va parler de foot. De foot comme tout le monde. ■