

Mémoire du Master 2 Recherche
Arts et langages
Théorie et pratique du langage et des arts

Gorin Théo
Année universitaire 2017-2018

De l'Improvisation théâtrale à la performance :
Une étude de l'émergence collective du cadre dramatique

sous la direction de Michel de Fornel
Directeur d'études à l'EHESS

*Ecole des hautes études en sciences sociales
96 et 105, boulevard Raspail - 75006 Paris*

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Michel de Fornel pour avoir accepté ma proposition de mémoire. Dans cette continuité, un remerciement général est adressé à l'ensemble du corps enseignant qui a accompagné indirectement la réflexion de ce projet : Luca Greco, Laurent Jenny, Nicolas Donin, Clément Canonne, Christain Licoppe, Victor Rosenthal, Jean Lassègue, Maud Verdier et encore Francis Zimmerman. Chacun des cours suivis cette année a ouvert des champs de réflexions qui ont pu s'émanciper dans ce mémoire.

Ce mémoire doit aussi beaucoup à l'ensemble de la communauté d'Improvisation Théâtrale bordelaise. Je remercie tout particulièrement Julie Bruni Tajan, Alban Valembos, David Catala, Aymeric Desjardins et Antoine Brière pour avoir accepté de prendre du temps pour répondre à mes questions. Merci aux Mandiboul's et aux Taz d'avoir accepté d'être les cobayes de cette recherche. Enfin, une pensée tout particulière va en direction de Maëlle Gouriff et Pierre Esquer, sans qui l'aventure n'aurait jamais débuté, et ce mémoire jamais existé.

Je remercie vivement toutes les personnes qui m'ont soutenu au cours de cette aventure souvent solitaire et délicate. Les mots ne sont pas assez forts pour remercier mes parents : Christine Gorin et Edgar Gorin, qui ont été d'un soutien indéfectible du début à la fin. Merci pour vos maintes relectures et commentaires qui ont été de précieux sésames en cette fin d'année. Une pensée va aussi en direction de mon frère et de ma soeur, Simon et Léna, qui sont de véritables piliers.

Enfin, je tiens à remercier Manuel Houssais, Olivier Roy et Mathilde Lepert pour leurs relectures et leurs encouragements tout au long de cette année. Je remercie aussi Bastien Rousseau, qui a su m'ouvrir à la richesse et à la curiosité de la recherche intellectuelle (dans une perspective toute rhizomatique). Je remercie aussi Thomas Dauphin pour sa capacité innée à pétiller. Une dernière pensée, un peu particulière, va en direction d'Eleonore Guillemot.

Je remercie aussi les futurs lecteurs de ce mémoire. J'espère qu'il ouvrira de nombreux horizons et discussions, et résonnera dans d'autres réflexions.

RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS

Résumé

Pratique artistique singulière, l'improvisation théâtrale est tournée vers la création immédiate et spontanée. Deux comédiens entrent en scène sans savoir ce qu'ils vont jouer et construisent l'intrigue dans un temps imparti. Entretenant l'improvisation sous le prisme de la performance et en s'appuyant sur l'ethnométhodologie et l'analyse conversationnelle, ce mémoire s'attache à analyser les mécanismes mis en jeu par les comédiens. D'une scène indéterminée les acteurs font advenir un cadre dramatique spécifique impliquant un processus de création indexicale. Chaque élément du cadre apparaît et se cristallise progressivement en poursuivant la logique séquentielle de l'action scénique. Dans cette perspective, l'activité interactionnelle relève d'une fonction métapragmatique supposant un phénomène de négociation implicite qui se met en place entre les acteurs. Le cadre dramatique s'érige et se complexifie progressivement opérant à la fois comme une projection causale sur l'intrigue et comme une ressource d'actions. La scène théâtrale déborde alors sur un monde sémiotisé plus vaste et ouvre une réflexion sur la construction de l'ordre interactionnel.

Mots clés : Improvisation – Théâtre – Performance – Cadre – Interaction – Conversation – Emergence – Métapragmatique

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	2
RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS	3
TABLE DES MATIÈRES	4
INTRODUCTION.....	6
1. MÉTHODE	8
2. CADRE THÉORIQUE	9
3. ANNONCE DU PLAN	10
NOEUD 1 : DE L'IMPROVISATION THÉÂTRALE À L'ÉMERGENCE D'UN CADRE DRAMATIQUE	11
I — DU THÉÂTRE D'IMPROVISATION AU MATCH D'IMPROVISATION.....	11
1. L'AUTONOMISATION D'UNE PRATIQUE THÉÂTRALE.....	11
a) <i>Les origines du théâtre d'improvisation.....</i>	<i>11</i>
b) <i>La renaissance de l'improvisation comme outil de formation dramatique</i>	<i>12</i>
c) <i>La formalisation et l'autonomisation d'une pratique théâtrale spécifique</i>	<i>13</i>
2. LE MATCH D'IMPROVISATION : UN JEU CODIFIÉ	15
a) <i>La répartition des rôles</i>	<i>15</i>
b) <i>Le match d'improvisation : une activité réglementée</i>	<i>16</i>
c) <i>Le déroulement typique d'un match d'improvisation</i>	<i>17</i>
d) <i>Catégories, thèmes, durée : le cadre d'une improvisation.....</i>	<i>18</i>
II — DU TRAVAIL D'ATELIER À LA SCÈNE : L'IMPROVISATION COMME ORALITÉ SECONDE.....	20
1. DÉMYTHIFIER L'IMPROVISATION	20
2. LE TRAVAIL D'ATELIER : L'APPRENTISSAGE DE PRINCIPES.....	22
3. L'IMPROVISATION THÉÂTRALE : UNE ORALITÉ SECONDE	23
III — LA SCÈNE IMPROVISÉE ET L'ÉMERGENCE D'UN CADRE DRAMATIQUE	25
1. LES CADRES DE L'EXPÉRIENCE SELON ERVING GOFFMAN	25
2. IMPROVISATION THÉÂTRALE : MODALISATION ET ÉMERGENCE COLLECTIVE D'UN CADRE INTERACTIONNEL.....	27
3. L'IMPROVISATION : DE LA PERFORMANCE À L'ACTION SITUÉE	30
NOEUD 2 : LA MODALISATION D'UN CADRE DRAMATIQUE : UN PROCESSUS DE CRÉATION INDEXICALE	32
I — LE CARACTÈRE INDEXICAL D'UNE SCÈNE IMPROVISÉE	32
1. INDEXICALITÉ ET RÉFLEXIVITÉ DE L'ACTION SOCIALE.....	32
2. LA SCÈNE IMPROVISÉE : TRAVAIL DE CONTEXTUALISATION ET PHÉNOMÈNE DE CRÉATION INDEXICALE	33
II — L'ÉTABLISSEMENT D'UN ENVIRONNEMENT SPATIAL	34
1. LA PAROLE ET L'USAGE SONORE	35
2. REPÉRAGE DANS L'ESPACE : LA DEIXIS À L'IMAGINAIRE COMME RESSOURCE D'ACTION	38
3. LE CORPS ET LA PANTOMIME	41
III — L'INCARNATION SCÉNIQUE DES COMÉDIENS : DU PERSONNAGE AU TISSAGE RELATIONNEL	44
1. COMÉDIEN, PERSONNAGE ET FIGURE DU COMÉDIEN : UN EXERCICE DE CATÉGORISATION	44
2. LA MODALISATION DES PERSONNAGES DANS LE CADRE D'UNE SCÈNE IMPROVISÉE.....	46
3. DISPOSITIF CATÉGORIEL ET TISSAGE RELATIONNEL.....	48

IV — ENJEUX ET UNIVERS DRAMATIQUE	50
1. REGISTRE DRAMATIQUE	50
2. LES ENJEUX	51
NOEUD 3 : CONSTRUCTION ET STRUCTURE SÉQUENTIELLE DU CADRE DRAMATIQUE.....	53
I — LA DYNAMIQUE SEQUENTIELLE D’UNE SCENE IMPROVISEE.....	53
1. DE L’ETUDE DE LA CONVERSATION A CELLE DU DIALOGUE IMPROVISÉ	53
a) <i>Un phénomène collectif</i>	53
b) <i>Distribution de la parole : l’allocution des tours de parole</i>	54
2. LA COOPÉRATION AU CŒUR DE L’ÉMERGENCE COLLECTIVE	57
a) <i>Paires adjacentes et emboîtement des séquences d’action</i>	57
b) <i>Séquentialité de l’improvisation et principe de coopération</i>	59
II — DE LA SÉQUENTIALITÉ DE L’ACTION SCÉNIQUE À L’ÉMERGENCE DU CADRE DRAMATIQUE	60
1. LA COMPLEXIFICATION PROGRESSIVE DU CADRE DRAMATIQUE	60
2. CAS D’ÉTUDE.....	62
III — CONSTRUCTION MÉTAPRAGMATIQUE : UN JEU D’OFFRE ET DE RÉPONSE	66
1. CADRE DRAMATIQUE : NÉGOCIATION ET ACTIVITÉ MÉTAPRAGMATIQUE	66
2. UN JEU D’OFFRES ET DE RÉPONSES	68
a) <i>L’offre</i>	69
b) <i>La réponse</i>	70
NOEUD 4 : L’APPRÉHENSION DU CADRE DRAMATIQUE : DE LA CONTRAINTE À LA RESSOURCE.73	
I — LE CADRE DRAMATIQUE : UNE DYNAMIQUE DE CAUSALITÉ DESCENDANTE.....	73
1. LES CONTRAINTES EXTERNES	73
a) <i>Le thème, la durée et la catégorie</i>	74
b) <i>L’arbitre : garant des principes</i>	75
c) <i>Le public</i>	76
2. L’ÉMERGENCE DU CADRE DRAMATIQUE : UNE PROJECTION CONTRAIGNANTE.....	77
a) <i>Principe de cohérence</i>	77
b) <i>Incarnation des rôles et développement de l’intrigue</i>	79
II — DE L’ÉMERGENCE DU CADRE DRAMATIQUE À LA FABRICATION D’AFFORDANCES	81
1. LE CONCEPT D’AFFORDANCE : DE LA PERCEPTION DIRECTE À LA VALEUR FONCTIONNELLE DE L’ENVIRONNEMENT	81
a) <i>L’affordance selon James Jerome Gibson</i>	81
b) <i>Le concept d’affordance confronté à la dynamique socioculturelle</i>	83
2. LE CONCEPT D’AFFORDANCE AU CŒUR DU JEU THÉÂTRAL.....	85
a) <i>« La liberté vient de la contrainte »</i>	85
b) <i>Exercice de catégorisation et affordance d’actions</i>	87
3. L’IMPROVISATION THÉÂTRALE : UNE PERSPECTIVE ÉCOLOGIQUE.....	90
CONCLUSION	92
BIBLIOGRAPHIE.....	95
1. ARTICLES	95
2. OUVRAGES	96
ANNEXE 1: ORIGINES DU THÉÂTRE D’IMPROVISATIOND’APRÈS LE SCHÉMA DE CHRISTOPHE TOURNIER : “.....	98
ANNEXE 2 : CONVENTIONS DE TRANSCRIPTION.....	99
ANNEXE 3 : EXEMPLE DE TRANSCRIPTION	100

INTRODUCTION

Monter sur scène sans savoir ce que l'on va bien pouvoir dire, voilà un exercice scénique des plus délicats. Vouée à la spontanéité et à la création immédiate, l'improvisation théâtrale est une expérience fascinante tant pour le comédien que pour le spectateur. Entrant dans la magie du présent, l'acteur devient ce funambule de l'instant qui, à chaque improvisation, semble prendre le risque de la découverte et du renouveau. Point de plan ni de texte, tout paraît émerger là, maintenant, devant nous. En quelques minutes, un univers émerge d'une scène qui, quelques minutes auparavant, n'était qu'un espace vide et indéterminé. L'audience se laisse emporter dans des situations et des mondes imaginaires en s'ébahissant parfois devant la virtuosité d'une réplique ou l'émotion d'un personnage. Lieu de création spontanée, l'interaction scénique soulève, à chaque représentation, l'étonnement et l'émerveillement... et c'est précisément cette émotion singulière qui est à l'origine de ce mémoire.

Débutant l'improvisation théâtrale il y a quatre ans, je fus immédiatement intrigué par cet art de l'éphémère. Pratique artistique singulière, l'improvisation théâtrale ouvrait un univers aux horizons multiples, toujours portée par une volonté d'échange, de collaboration et de partage. Pour autant, d'ateliers en ateliers et de scènes en scènes, l'expérience théâtrale me ramenait à l'intuition que l'improvisation débordait sur un monde plus vaste. Ce petit théâtre du spontané donnait libre cours à des considérations sur la vie quotidienne et la construction du monde social. En ce sens, à y regarder de plus près, l'improvisation est en permanence au carrefour de nos activités du tous les jours. Des phrases aussi banales que « Ah mince je n'avais rien prévu à dîner, j'ai dû improviser un repas à la dernière minute » ou encore « je ne connaissais pas la réponse à l'examen, j'ai improvisé comme j'ai pu » induit naturellement un lien entre des pratiques artistiques relatives à l'improvisation et celles relatives aux activités quotidiennes. L'intérêt pour une pratique artistique s'épanche intuitivement dans une pensée plus large. Dans cette perspective, la notion d'improvisation transcende les disciplines, qu'il s'agisse d'une référence à une modalité spécifique de création artistique : du jazz à la performance contemporaine en passant par l'écriture automatique ; ou à des travaux de recherche en sociologie, anthropologie ou encore en psychologie s'employant à comprendre la formation d'évènements collectifs : de l'échelle de l'interaction à celle des organisations.

Reliée à la magie de l'instant et à l'idée d'une création ex nihilo et spontanée, le concept d'improvisation s'oppose traditionnellement à la composition. Couramment désignée comme une activité émergeant dans l'instant, sans préparation préalable, l'improvisation porte avec elle un ensemble de mythes qui soulèvent les passions et les mystères. Cependant, les idées reçues se confrontent souvent à des observations empiriques qui laissent entrevoir un monde social plus complexe et multiple. Les dichotomies formelles tombent en désuétude et demandent une approche

plus subtile et rigoureuse. Le théâtre d'improvisation ne fait pas exception à la règle. Certes voué à la création immédiate, le théâtre d'improvisation nécessite néanmoins l'accumulation d'un savoir-faire, de techniques et de compétences visant à l'appréhension d'un certain cadre, aussi souple soit-il. « Des standards, des grilles, des formes carrées, des alexandrins, et là-dessus, des heures de travail et de répétition : loin d'être une limite à l'improvisation, ce carcan en est la condition. »¹.

Ainsi, quand deux comédiens entrent sur scène sans savoir ce qu'ils vont jouer, l'enjeu de l'improvisation réside bien dans la construction collective d'une intrigue. Cependant, encore faut-il mettre en jeu des mécanismes permettant de savoir ce que l'on joue, quels personnages nous incarnons et vers quelles orientations nous nous engageons. Improviser ensemble, c'est faire émerger un cadre d'interactions collectivement partagées permettant aux comédiens comme au public de percevoir ce qui est en train de se jouer là, maintenant. Expressément émergent, le cadre dramatique se dévoile dans l'interaction scénique des acteurs. Il se compose progressivement et invariablement dans un jeu de rebonds entre les participants de l'intrigue.

En proposant une analyse de la scène d'improvisation, nous avons souhaité aller au-delà des mythes pour nous confronter au réel et entendre l'improvisation théâtrale, non comme un objet, mais comme un processus complexe émergeant de l'interaction scénique entre les comédiens. Nous engageons une réflexion en considérant l'interaction scénique sous le prisme de la performance, sortant notre objet d'une analyse strictement artistique. Notre intérêt portera à saisir les mécanismes mis en jeu par les comédiens pour construire collectivement une intrigue dans le temps de l'action.

La pratique de l'improvisation théâtrale devient, en ce sens, un phénomène social à part entière qui dépasse le simple prisme artistique pour s'insérer dans des considérations plus vastes telles que l'émergence collective d'un fait social, la construction du sens dans une interaction ou encore l'élaboration d'une conversation. Il s'agira ainsi d'entrevoir en quoi une pratique artistique peut apporter des éléments pertinents pour saisir l'élaboration du monde social. En entreprenant l'improvisation théâtrale sous cet auspice, nous avons souhaité entrelacer différentes frontières disciplinaires en rapprochant le monde des arts à celui des sciences sociales et inversement.

Une dernière digression semble importante pour introduire ce mémoire. Il est vrai que la pratique de l'improvisation théâtrale requiert un « lâcher-prise ». On répète régulièrement en atelier la nécessité de « déconnecter le cerveau », de laisser de côté la réflexion afin de favoriser un comportement spontané. Ce mémoire, bien entendu, ne se place pas dans cette optique, et certains pourraient y voir

¹ Antoine HENNION, « La mémoire et l'instant. Improvisation sur un thème de Denis Laborde », Tracés. Revue de Sciences humaines [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 25 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/traces/4587> ; DOI : 10.4000/traces.4587

une incohérence philosophique ou éthique. Pour autant, loin de nous l'idée d'éreinter la magie d'une telle pratique en érigeant un catalogue des mécanismes rationnels relatifs à la construction d'une improvisation. On ne se placera pas ici dans le rôle du critique qui vient dévoiler les tours de l'illusionniste. Au contraire, l'objectif de cette recherche est d'exploiter, avec curiosité, la richesse d'une pratique artistique afin d'explorer la construction d'un ordre social, et la capacité humaine à rendre des actions intelligibles dans un monde culturellement ancré.

1. Méthode

Notre étude est fondée sur une approche empirique qui emprunte deux directions complémentaires. Tout d'abord, il a semblé primordial d'aller chercher directement auprès des comédiens et comédiennes, des informations sur la pratique de l'improvisation théâtrale. Dans cette perspective, nous avons été amenés à conduire cinq entretiens de type semi-directif. Les improvisateurs interrogés étaient tous des comédiens et comédiennes confirmé·e·s - qu'ils soient amateur·e·s ou professionnel·le·s. Pour faciliter la lecture, nous avons décidé d'insérer directement les citations de ces entretiens dans le cœur du mémoire que l'on retrouvera sous les énoncés mis entre guillemets et en italique. Chaque entretien d'une heure et demie environ nous a apporté un éclairage et des pistes de réflexion qui sont venus soutenir l'ensemble de cette recherche. Je remercie tous les participants qui ont accepté de prendre un peu de leur temps et sans qui cette étude n'aurait pas été aussi riche.

Dans un deuxième temps, notre recherche s'est principalement portée sur l'étude vidéo de scènes improvisées. L'observation et la sélection de plusieurs scènes ont été réalisées lors d'un match d'improvisation entre deux ligues étudiantes de la ville de Bordeaux, les Mandiboul's et les Taz, qui ont accepté avec bienveillance d'être les cobayes de cette recherche. D'autres vidéos ont été exploitées directement d'internet qui recèle de multiples retransmissions de matchs d'improvisation entre des ligues professionnelles. Cinq scènes ont été retranscrites entièrement dans le cadre de ce mémoire. De nombreux extraits viennent soutenir le corps de notre réflexion. Autre remarque importante, ce mémoire s'appuie aussi de manière plus implicite sur ma propre expérience en tant que comédien et chef d'atelier entre 2013 et 2016, période qui fut extrêmement riche en prises de notes et observations sur le monde de l'improvisation théâtrale.

2. Cadre Théorique

Notre réflexion sur la co-construction d'une improvisation théâtrale s'est fortement appuyée sur deux cadres théoriques : l'ethnométhodologie et l'analyse conversationnelle.

Ethnométhodologie

Courant novateur de la sociologie, l'ethnométhodologie émerge dans les années 50-60 sous l'impulsion d'Harold Garfinkel, sociologue américain formé à l'école de Talcott Parsons et d'Alfred Schütz. L'ethnométhodologie propose d'analyser le monde social « non pas tel qu'il est donné mais tel qu'il est continuellement en train de se faire, en train d'émerger, comme réalité objective, ordonnée, intelligible et familière. »². S'intéressant particulièrement aux activités pratiques de la vie courante, ce courant de pensée s'oppose à la réification des faits sociaux pour entrevoir les méthodes mises en jeu dans l'interaction par les participants pour rendre leurs actions intelligibles. L'ethnométhodologie préconise ainsi une description empirique détaillée des faits sociaux afin de « retrouver le travail d'organisation, d'ordonnancement et de mise en sens qui les constitue comme réalité objective »³. Les habitudes, les routines, les manières de faire, sont alors considérées comme autant de méthodes permettant l'établissement d'un ordre social et l'orientation mutuelle des participants dans une situation. Ce courant sociologique s'affranchit, en ce sens, de la distinction héritée de Durkheim entre sens commun et approche scientifique, pour envisager les faits sociaux tels qu'ils se font dans les interactions pratiques de la vie quotidienne.

Analyse conversationnelle

Initiée à la fin des années 60 et au début des années 70 par les travaux de Harvey Sacks et d'Emmanuel A. Schegloff, ce domaine s'insère dans la filiation de l'ethnométhodologie. S'intéressant particulièrement à l'usage de la parole dans l'interaction, l'analyse conversationnelle se focalise sur la structure organisationnelle de la conversation. Pensée comme un processus collectif, la conversation désigne une activité conjointe impliquant la mise en pratique d'une machinerie collectivement partagée. Celle-ci s'agence autour deux mécanismes : l'allocation de la parole dans une succession de tours et la construction séquentielle de ces derniers selon l'unité de la paire adjacente. Unité d'analyse fondamentale, elle désigne « une séquence de deux énoncés qui sont

² Louis Quéré, dans *Pratiques de Formation - Ethnométhodologies*, Formation Permanente, Université de Paris VIII, 1985 (recueil de textes), p.23

³ de Fornel Michel, Ogien Ruwen, Quéré Louis, *L'ethnométhodologie. Une sociologie radicale*. La Découverte, « Recherches », 2001, 448 pages. ISBN : 9782707133731. URL : <https://www.cairn.info/l-ethnomethodologie--9782707133731.htm>

adjacents et produits par des locuteurs différents »⁴ et suppose une gestion locale et collective de la signification des énoncés en contexte. En ce sens, l'analyse conversationnelle vise à décrire et expliquer les compétences des locuteurs ordinaires mises en jeu pour participer à des interactions socialement organisées et intelligibles.

3. Annonce du Plan

Ce mémoire se découpera en quatre sections que nous avons arbitrairement dénommé "Nœud". Ce choix délibéré est soutenu par la volonté d'appréhender notre recherche dans une perspective rhizomatique. Comme l'exprimaient Gilles Deleuze et Félix Guattari : « Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes. »⁵. Le rhizome est avant tout une affaire de cartographie, de multiplicités et de mouvements. En ce sens, nous souhaitons entreprendre les différentes parties comme des points de rencontre et de ramifications qui se cristallisent pour mieux se connecter à d'autres lignes. Les nœuds se construisent toujours par jeux de rebonds les uns par rapport aux autres et laissent entrevoir des lignes de fuite possibles, qui ne demandent d'ailleurs qu'à se prolonger dans une potentielle recherche plus large et plus approfondie.

Nous reviendrons dans le nœud 1 sur notre objet d'étude afin d'en apporter une description détaillée tout en proposant de déplacer le théâtre d'improvisation dans le champ de la performance et de l'action située. En nous appuyant spécifiquement sur le travail d'Erving Goffman, nous définirons l'ordre interactionnel sous l'angle de la notion de « cadre ». Après avoir pris le parti de démythifier l'improvisation, nous nous engagerons dans le deuxième nœud à éclairer la saisie de l'improvisation théâtrale sous la question de la création indexicale comme phénomène constitutif d'un cadre dramatique en construction. Dans la continuité de cette pensée, nous focaliserons notre attention, sur l'émergence séquentielle d'une scène improvisée afin d'aborder le jeu des comédiens sur scène comme une activité métapragmatique. Enfin, dans un dernier nœud, nous appréhenderons la notion de cadre sous la dialectique complexe de la contrainte et de la ressource. Une attention particulière sera donnée au concept d'affordance, notion qui nous paraît pertinente pour appréhender l'engagement mutuel des comédiens dans une intrigue émergeante.

⁴ De Fornel, *L'analyse de conversation* dans Ducrot et Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil, 1995, p.159

⁵ Deleuze Gilles et Guattari Felix, *Mille plateaux*, Editions de Minuit, 1980, p. 15

NOEUD 1 : DE L'IMPROVISATION THÉÂTRALE À L'ÉMERGENCE D'UN CADRE DRAMATIQUE

I — DU THÉÂTRE D'IMPROVISATION AU MATCH D'IMPROVISATION

1. L'autonomisation d'une pratique théâtrale

a) Les origines du théâtre d'improvisation

L'improvisation comme pratique scénique transcende l'histoire du théâtre. Comme l'explique Michel Tournier, « il est difficile d'imaginer avant Gutenberg et l'invention de l'imprimerie, à travers la tradition orale, des représentations théâtrales qui n'aient pas une part d'improvisation. »⁶ Le théâtre romain du III^{ème} siècle, l'atellane, présente déjà des pièces en partie improvisées. Cependant, on attribue généralement l'origine de la pratique improvisée au développement de la commedia dell'arte à partir de 1545, aussi appelée commedia all'improvviso. L'improvisateur acquiert dans ces conditions un statut à part entière, comme le laisse entendre en 1664 Evariste Gherardi, acteur et dramaturge italien :

« C'est cette nécessité de jouer sur-le-champ qui fait qu'on a tant de peine à remplacer un bon comédien italien lorsque malheureusement il vient à manquer. Il n'y a personne qui ne puisse apprendre par cœur et réciter sur le théâtre ce qu'il aura appris ; mais il faut tout autre chose pour le comédien italien. Qui dit bon comédien italien dit un homme qui a du fond, qui joue plus d'imagination que de mémoire ; qui compose en jouant tout ce qu'il dit ; qui sait seconder celui avec qui il se trouve sur le théâtre : c'est-à-dire qu'il marie si bien ses paroles et ses actions avec celles de son camarade qu'il entre sur le champ dans tout le jeu et dans tous les mouvements que l'autre lui demande, d'une manière à faire croire qu'ils étaient déjà concertés. »⁷

La commedia dell'arte connaît un grand succès qui résonne dans le monde théâtral jusque dans les œuvres de Molière qui s'inspirent des personnages types développés par la comédie italienne tels Pantalon ou Sganarelle. Cependant, face à la vulgarité de ces personnages, un vent de réforme impacte radicalement l'évolution de la commedia dell'arte. Carlo Goldoni préconise, en ce sens, une moralisation du jeu théâtral et évince progressivement les parties improvisées, suscitant l'indignation de certains défenseurs de la commedia dell'arte. L'improvisation oscille alors entre deux statuts : un exercice de technique dramatique ou un art de la représentation à part entière, qui se cristallise dans

⁶ TOURNIER, Christophe, Manuel d'improvisation théâtrale, Paris, édition de l'eau vive, 2004, p. 181

⁷ SAND M., Masques et bouffons : comédie italienne. Tome 1, éditions Michel Lévy Frères, 1860, p. 39-40 dans TOURNIER Christophe, Manuel d'improvisation théâtrale, Paris, édition de l'eau vive, 2004, p. 182

l'émergence d'une opposition dans l'univers dramatique entre le théâtre écrit (conventionnel) et le théâtre improvisé.

b) La renaissance de l'improvisation comme outil de formation dramatique

Un renouveau important s'opère à partir de la fin du XIX^{ème} siècle prenant sa source dans le théâtre russe et la figure majeure de Stanislavski. L'improvisation est réactualisée comme un outil de formation dramatique. En 1889, Stanislavski met en scène *La Mouette* d'Anton Tchekhov en utilisant l'improvisation comme mode de découverte du texte. Donnant une impulsion nouvelle au statut du comédien, la pièce deviendra un élément majeur du théâtre moderne. A ce propos, Stanislavski écrit : « Avant l'acteur ne jouait pas, il parlait avec le souffleur, aujourd'hui il vit, et le souffleur reste silencieux. »

Cette nouvelle perspective va influencer bien d'autres metteurs en scène à travers le monde tels Charles Dullin, Gordon Craig ou encore Jacques Copeau. Le monde dramatique est ainsi porté par un regain d'intérêt pour l'improvisation qui fut jadis un élément clé de la comédie italienne. Jacques Copeau écrit en 1916 : « Nous devons étudier l'histoire et le développement de l'improvisation, les manières, les méthodes et particularités des acteurs qui la pratiquèrent. Mais notre objectif est de créer une nouvelle comédie improvisée basée sur des sujets des personnages contemporains. »⁸ Cette perspective est partagée par Charles Dullin qui en 1923, lors d'une conférence au Collège de France, qui exprime son émerveillement pour ce théâtre « qui existait en soi, qui se passait de préparation, qui jaillissait où que nous nous trouvions et transformait la cagna la plus misérable en grotte de féerie »⁹, allant jusqu'à dire que l'improvisation lui semblait être « la méthode la plus logique, la plus sûre et la plus rapide pour former des acteurs au jeu souple, varié et intelligent. »¹⁰

Du côté nord-américain, c'est la figure de Viola Spolin qui va s'imposer comme pionnière de l'improvisation théâtrale. Dès 1929, cette professeure et dramaturge enseigne dans ses cours des techniques dramatiques basées sur la spontanéité et l'adaptation. Dans cette continuité, elle présente en 1939 un spectacle inédit dont les scènes sont issues directement des suggestions du public. Elia Kazan poursuit cette impulsion en fondant en 1947 l'Actors Studio dont Lee Strasberg deviendra le directeur artistique. Fortement influencé par la pensée de Stanislavski, il prône un jeu d'acteur basé sur la mémoire affective et les ressources émotives propres des comédiens. L'improvisation devient

⁸ Ecrits de Jacques Copeau (1916) dans TOURNIER Christophe, Manuel d'improvisation théâtrale, Paris, édition de l'eau vive, 2004, p. 188.

⁹ DULLIN Charles, Conférence prononcée au Collège de France le 25 mai 1923, au théâtre de la Chimère le 28 mai, in La Revue Hebdomadaire, juin 1923.

¹⁰ Ibid

dans l'univers occidental de l'art dramatique, un élément d'exploration incontournable auquel on reconnaît une vitalité et un jaillissement bénéfiques pour travailler le jeu des comédiens.

c) **La formalisation et l'autonomisation d'une pratique théâtrale spécifique**

Il faut cependant attendre la seconde moitié du XX^{ème} siècle pour observer les prémises d'une autonomisation du théâtre d'improvisation comme pratique spécifique. A partir des années cinquante, le fils de Viola Spolin, Paul Sills, fonde la première troupe d'improvisation théâtrale, les Compass Players. Une première représentation est donnée à Chicago en 1955 et lancera le succès de la troupe. En 1959, celle-ci prend un second souffle sous le nom de Second City qui donnera naissance, par la suite, à une école théâtrale qui aura une résonance importante dans la comédie américaine à sketches des années 1960-1970. Dans le même temps, Del Close, comédien, dramaturge et professeur qui avait participé au Compass Players, fonde son propre format de spectacle improvisé, Le Harold, proposant une performance scénique où les scènes improvisées sont longues et inspirées des suggestions du public. Il s'agit d'un des premiers « formats longs » de l'histoire du théâtre d'improvisation.

Au Brésil, Augusto Boal développe les techniques du Théâtre de l'Opprimé en s'inspirant de la notion baroque du *Teatrum Mundi*, qui définit le monde comme un théâtre et les individus comme des comédiens. Fortement engagé politiquement, le dramaturge brésilien revendique le caractère thérapeutique du théâtre en donnant au spectateur un statut actif lui permettant d'intervenir directement sur le cours de la scène. L'improvisation n'est dès lors pas « une fin en soi mais un outil fondamental pour préparer l'action. »¹¹ - l'intervention du public demandant aux comédiens une capacité à réagir spontanément à des bifurcations non programmées. S'exilant en France à partir de 1977, Augusto Boal emmène avec lui sa conception théâtrale qui connaîtra une certaine influence sur le monde dramatique français et européen.

Dans le même temps, une autre figure, considérée aujourd'hui comme l'un des pères fondateurs du théâtre d'improvisation moderne, entend bouleverser les conventions du monde théâtral. Il s'agit du dramaturge et improvisateur britannique Keith Johnstone. Dès les années cinquante avec les élèves de sa troupe TheatreMachine, Keith Johnstone développe des techniques dramatiques autour de la spontanéité. Devenant professeur et metteur en scène au Royal Court Theatre de Londres, il se trouve confronté à une certaine résistance du monde dramatique conventionnel face à son appréhension plus spontanée de la pratique théâtrale. Emigrant à Calgary au Canada pour enseigner, il persiste dans sa conception expérimentale et fonde le Loose Moose Theatre, théâtre dédié uniquement à l'art de l'improvisation. Lassé de la pédanterie du théâtre conventionnel et admirateur de l'ambiance

¹¹ TOURNIER Christophe, Manuel d'improvisation théâtrale, Paris, édition de l'eau vive, 2004, p. 195.

populaire et festive des matchs de catch, Keith Johnstone fonde en 1977 un format singulier : le *Theatresports*. Les improvisateurs sont répartis en deux équipes qui s'affrontent sur scène dans une compétition théâtrale basée sur la spontanéité et la créativité. D'autres formats sont, par la suite, inventés et connaissent, encore aujourd'hui, un rayonnement international tels que le *Gorilla Theatre* ou encore le *Micetro* renommé depuis le *Maestro*. Considéré comme une figure de référence dans l'univers de l'improvisation, Keith Johnstone a écrit plusieurs ouvrages aujourd'hui largement diffusés dans le monde entier.

Cependant, l'expansion de l'improvisation depuis les années 1970 doit énormément à un autre format, le match d'improvisation inventé en 1977 par les comédiens québécois Yvon Leduc et Robert Gravel. Ces derniers manifestent la volonté de créer un format théâtral populaire accessible à tous. Dans cet objectif, ils s'appuient sur le principe du match de hockey sur glace, sport national au Canada qui rassemble à chaque événement des milliers de spectateurs. « Produit à l'époque par le Théâtre Expérimental de Montréal, ce spectacle ne devait prendre l'affiche que pour quatre représentations... Or, le succès de cette formule qui allie ingénieusement théâtre et hockey fut instantané. »¹² Dès 1980, la LNI (ligue nationale d'improvisation) devient une compagnie autonome dédiée à la représentation de spectacles improvisés et connaît un succès fulgurant notamment grâce à sa diffusion télévisuelle. « L'expansion sera ensuite phénoménale. Propulsées par la diffusion de la Soirée de l'impro à Radio-Québec et par la présentation de matchs amicaux à travers la province, des ligues d'impro voient le jour aux quatre coins du Québec. »¹³ Joué dans plus de trente pays, le match d'improvisation s'est aujourd'hui largement diffusé à l'échelle internationale et a permis d'institutionnaliser l'improvisation comme un art dramatique à part entière. « Au cours des dix dernières années seulement, la LNI a visité la Belgique, le Congo, la France, Haïti, l'Italie, le Luxembourg, la Norvège, le Maroc, le Pérou, la Roumanie et la Suisse. Le Match d'impro est également joué en Argentine, en Australie, au Brésil, au Chili, en Colombie, en Équateur, aux États-Unis, en Guadeloupe, au Mexique, au Portugal, en Tunisie et en Uruguay. »¹⁴ Si le match d'improvisation a largement contribué à la diffusion de l'improvisation comme une pratique scénique, cette dernière est désormais incarnée dans de nombreux formats tels que le catch, le format long, le film improvisé, le cabaret improvisé etc. De nouveaux formats continuent d'ailleurs d'émerger sur les scènes aux quatre coins du monde.

¹² Texte consultable dans la rubrique « Mission et historique » du site internet de la LNI, disponible sur : <http://www.lni.ca/theatre-de-la-lni/mission-et-historique>.

¹³ Ibid

¹⁴ Ibid

2. Le match d'improvisation : un jeu codifié

a) La répartition des rôles

Inspirés par les matchs de hockey sur glace, Robert Gravel et Yvon Leduc ont imaginé un format très codifié mêlant le sport au théâtre. Deux équipes d'improvisateurs s'affrontent au cours d'improvisations théâtrales qui se déroulent dans un espace scénique spécifique appelé « la patinoire » - en référence au sport national québécois. Le match est animé par un *décorum* : un maître de cérémonie, un DJ et un arbitre aidé de son assistant. Le format inventé par les deux comédiens québécois est ainsi un rituel singulier où chacun des membres du spectacle a un rôle spécifié et codifié. Nous proposons ici un rapide détour dans l'univers du match d'improvisation en présentant les différents protagonistes de cette activité.

- Le maître de cérémonie est traditionnellement chargé de la bonne gestion du déroulement du spectacle dans son ensemble. Il est à la fois responsable du temps et de l'énergie générale de la représentation. Garant du rythme, il travaille en coordination avec le DJ pour lancer la musique au moment opportun afin de permettre, au public comme aux joueurs, de rester dans une ambiance joyeuse et dynamique. En dialogue constant avec le public, il réalise les transitions entre les improvisations en apportant des précisions quant au score et aux catégories tout en poussant le public à soutenir les comédiens.
- L'arbitre habillé de rayures blanches et noires est, quant à lui, le garant du règlement. Il vérifie symboliquement la patinoire avant l'entrée des joueurs, annonce les thèmes, les catégories et les durées des improvisations. Il siffle les fautes à l'aide de son kazou et compte les points avec l'aide de son assistant. Cependant, l'arbitre est aussi un comédien à part entière, qui joue un rôle théâtral. Il porte souvent un regard dur et use d'un ton sec n'hésitant pas à égratigner les joueurs lorsqu'une improvisation n'a pas été réussie. Tenant son rôle dans un certain équilibre, il est là pour améliorer la qualité du jeu et du spectacle dans son ensemble, non pour siffler des fautes à tout va et mettre les joueurs en difficulté. Bien que l'arbitre soit avant tout un élément participant au show, il est aussi un modérateur indispensable du match d'improvisation. Comme nous l'indiquait l'un des comédiens interrogés, l'arbitre « *peut sauver une improvisation* ». En effet, dans le cas d'une improvisation ratée, en sifflant des fautes « *l'arbitre peut capitaliser la haine du public, comme ça le public ne peut envoyer que de l'amour aux comédiens* ».

- Les joueurs-comédiens sont séparés en deux équipes distinctes. Une équipe est composée traditionnellement de six joueurs (trois femmes et trois hommes) et d'un entraîneur. Les joueurs portent généralement des tee-shirts de hockey affublés d'un numéro et du nom du joueur en question. Chaque équipe désigne avant le match un capitaine qui aura pour responsabilité de répondre devant l'arbitre si celui-ci siffle une faute à l'encontre de son équipe. Le coach, quant à lui, reste sur le banc tout au long du match, il est en charge de la bonne gestion de son groupe.

- Le public est aussi partie prenante du match. Très actif, il applaudit, crie et réagit tout au long du spectacle. Pour autant, le rôle du public est aussi extrêmement codifié. Il est ainsi de mise d'huer l'arbitre à son arrivée. A la fin de chaque improvisation, il vote à l'aide de cartons pour l'équipe qui l'a le plus convaincu. Dans le cas où une improvisation n'est pas satisfaisante, le public a la possibilité de jeter des paires de chaussettes aux comédiens sur scène. Souvent considéré comme « *très bienveillant* », il représente l'audience qui juge les performances scéniques. Comme nous le faisait remarquer l'un des comédiens interrogés, l'expansion du théâtre d'improvisation en France a aussi transformé les attentes du public. Par conséquent, « *maintenant il y a un vrai public exigeant, des spectateurs d'impro et ils savent ce qu'ils veulent voir et ce qu'ils ne veulent plus voir* ».

b) Le match d'improvisation : une activité réglementée

Les improvisateurs sont soumis au respect d'un règlement qui délimite un panel de fautes pouvant être sifflées par l'arbitre. Visant au bon déroulement d'une improvisation, les fautes permettent de structurer l'action des comédiens en favorisant leur coopération et le respect de l'intrigue en cours. Sifflées par l'arbitre durant la scène ou à la fin de celle-ci, les fautes s'accompagnent d'un geste significatif permettant d'identifier facilement leur nature. Lorsqu'une équipe accumule trois fautes, elle concède un point à l'équipe adverse. Les fautes peuvent aussi être attribuées individuellement. Deux fautes individuelles entraînent l'exclusion définitive du joueur. Différents types de fautes peuvent être sifflés :

- Les fautes de procédure sanctionnent des erreurs concernant le non-respect du cadre cérémoniel du match d'improvisation.

- Les fautes de jeu sanctionnent des erreurs commises au cours des improvisations.

- Les fautes de comportement répriment les comportements allant à l'encontre de l'esprit sportif et de la convivialité.

c) Le déroulement typique d'un match d'improvisation

Cérémoniel très codifié, le match d'improvisation débute généralement par une rapide présentation de l'évènement donnée par le maître de cérémonie. Celui-ci invite ensuite les joueurs à venir sur scène pour cinq minutes d'échauffement réglementaire. Une fois le temps passé, les joueurs rejoignent les coulisses pour se parer des tenues officielles. Dans la continuité, le maître de cérémonie fait venir l'arbitre qui, aidé de son assistant, vérifie symboliquement si l'espace scénique est en règle et place ses thèmes dans son barillet. En découle l'entrée des joueurs, qui vêtus de leurs maillots, sont appelés individuellement à venir prendre place sur l'espace scénique.

Le moment solennel des hymnes est venu, chaque équipe présentant successivement une production chantée. Les deux équipes se dispersent ensuite de part et d'autre de la patinoire. L'arbitre monte sur scène et pioche le thème de la première improvisation. Il siffle, puis annonce le type, la catégorie, le thème et la durée de l'improvisation. Chaque équipe échange alors dans un caucus pour une durée de trente secondes afin de savoir qui rentre sur scène et d'apporter des idées au comédien en question. Les comédiens choisis pour réaliser l'improvisation entrent en scène attendant un nouveau coup de sifflet de l'arbitre pour signifier le début de la performance.

Le match est une succession d'improvisations plus ou moins courtes. A chaque fin d'improvisation, le public est amené à voter pour l'équipe ayant produit la meilleure prestation. Une équipe remporte le point si la majorité des votes lui est favorable. La fin du match marque la victoire d'une des deux équipes. Par ailleurs, des étoiles sont attribuées, par un membre du public, aux trois joueurs ayant réalisé, selon lui, les meilleures performances. Le match d'improvisation théâtrale est ainsi empli d'un esprit sportif où le public a le dernier mot. Cependant, comme le précise l'une des comédiennes interrogées : « *le public ne va jamais vouloir l'humiliation d'une autre équipe ..., la plupart du temps c'est tout le temps serré* ». Dans cet esprit, « *la compétition doit rester un stimulus mais ne doit pas devenir l'enjeu du match* ». En réalité, le match est une illusion visant à donner un spectacle dynamique, attractif et participatif. Par conséquent, même si officiellement les comédiens sont dans une compétition, ils doivent impérativement collaborer ensemble pour réussir de belles improvisations et proposer un spectacle de qualité leur audience. La ritualisation du match est un motif pour favoriser une proximité entre le public et les joueurs et représente toujours une ouverture à la transgression joyeuse pour des participants connaissant le rituel officiel. Le public peut par exemple, décider d'aller à l'encontre de l'arbitre en votant pour les deux équipes en même temps ou lever les cartons de vote avant sa demande, au plus grand bonheur des joueurs.

d) **Catégories, thèmes, durée : le cadre d'une improvisation**

Découverte totale pour le public comme pour les joueurs, une improvisation est totalement renouvelée à chaque occurrence. Une improvisation est annoncée par l'arbitre qui dévoile : le type, la catégorie, le thème et la durée de l'improvisation en question. Ces indications représentent le cadre formel de l'improvisation à venir sur lequel les joueurs vont s'appuyer pour développer une intrigue dans le temps imparti. Revenons un peu plus en détails sur chacun de ces éléments qui font partie intégrante du format du match d'improvisation.

Le type d'improvisation détermine quels joueurs pourront être présents sur scène. Généralement, on retrouve deux types d'improvisation : des improvisations mixtes ou des improvisations comparées. Dans le cas d'une improvisation mixte, la saynète improvisée émerge de l'action collective des membres des deux équipes. Au coup de sifflet initiant l'exercice, un comédien de chaque équipe doit monter sur scène et réaliser une improvisation avec l'autre comédien. Les joueurs restés sur le banc peuvent ensuite entrer au cours de l'improvisation. Cependant, dans le respect de l'esprit sportif, il doit toujours (dans la mesure du possible) avoir sur scène autant de joueurs de chaque équipe. Contrairement à une mixte, une improvisation comparée demande à chaque équipe de présenter successivement une version de l'improvisation annoncée par l'arbitre. Afin de savoir quelle équipe va démarrer, un palet de hockey est lancé. Le gagnant du tirage au sort peut alors décider de prendre l'improvisation ou de la laisser à l'autre équipe. Un match est communément découpé en un tiers d'improvisations comparées et deux tiers d'improvisations mixtes.

La catégorie désigne, quant à elle, une contrainte donnée aux comédiens pour réaliser l'exercice. On retrouve différents types de catégories¹⁵ :

- Les catégories de style. Elles sont souvent désignées par « à la manière de ... ». Ces catégories demandent aux comédiens de jouer dans un certain style. Il peut s'agir d'un genre littéraire, cinématographique, télévisuel ou encore théâtral. On retrouve des catégories extrêmement variées telles que « à la manière d'une pièce de Molière » ou encore « à la manière de Star Wars ».

- Les catégories d'expression. Elles donnent une contrainte sur la manière de parler telle que l'obligation de rimer.

- Les catégories de contrainte. Elles imposent aux joueurs une difficulté supplémentaire. Une improvisation « sans parole » interdit par exemple, au joueur, l'usage de la parole.

¹⁵ Voir <http://www.dramaction.qc.ca/fr/improvisation/categories/> pour plus de détails

- Les catégories de structure. Elles imposent une contrainte quant au déroulement de l'histoire. Par exemple, une dégressive impose aux joueurs de jouer l'improvisation en cinq minutes puis la même improvisation en deux minutes puis en trente secondes.

- Les catégories "accessoire". Elles demandent aux comédiens d'utiliser ou de détourner des accessoires spécifiques.

Notons que la majorité des improvisations se font en « catégorie libre ». Dans ce cas, aucune contrainte particulière n'est donnée aux improvisateurs.

Le thème désigne le titre de l'improvisation annoncé par l'arbitre. Les thèmes sont préparés à l'avance par l'arbitre mais sont piochés de façon aléatoire à chaque improvisation. Ce sont généralement des thématiques très ouvertes à l'interprétation et à l'imagination des comédiens. Enfin, la durée de l'improvisation désigne le temps de la saynète. Les improvisations durent généralement entre deux et huit minutes. Durant la scène, l'écoulement du temps est indiqué aux joueurs par des gestes significatifs souvent donnés par l'arbitre puis relayés par les autres membres du spectacle.

Afin d'interroger l'émergence collective d'un cadre dramatique, nous nous sommes focalisés dans cette étude sur un type particulier d'improvisation, les improvisations mixtes. Deux comédiens entrent sur scène sans savoir préalablement ce qu'il va se produire. La catégorie et le thème sont des ressources pour se diriger dans la scène mais ne représentent en aucun cas un script préétabli. Les thèmes sont souvent très larges, de manière à susciter l'imagination des joueurs. Le temps de caucus, donné aux improvisateurs avant la scène, n'est pas non plus un espace d'écriture. Ce temps de préparation, réalisé de manière indépendante par les deux équipes (qui sont placées de chaque côté de la scène), est souvent à l'origine d'inspirations très différentes. Il est donc impossible de prédire ou d'anticiper les idées de l'autre comédien. Point le temps de se mettre d'accord, il faut donc agir et construire ensemble dans le temps de l'action.

II — DU TRAVAIL D'ATELIER À LA SCÈNE : L'IMPROVISATION COMME ORALITÉ SECONDE

Après avoir présenté l'autonomisation d'une pratique théâtrale à part entière et donné une description générale de notre objet d'étude, il semble important de nous interroger sur le concept même d'improvisation, activité qui est bien au cœur de notre raisonnement. Nous prenons tout de suite le parti de « démythifier » l'improvisation, pour autant, loin de nous l'idée d'en éreinter la magie.

1. Démythifier l'improvisation

De l'art de composer et d'exécuter dans le même temps, l'improvisation est un mode artistique qui transcende les disciplines, du théâtre au jazz, de la poésie chantée à la performance contemporaine ou encore de la danse à l'écriture automatique. Jean-François de Raymond définit l'improvisation « comme l'acte qui contracte dans l'instant ce qui s'étale habituellement entre la conception (ou la composition) et l'exécution ultérieure ; le délai entre les deux étant supprimé par l'immédiateté de cet acte. L'improvisation est une réponse mais aussi une pratique inventive immédiate où on cherche à atteindre un objectif par la mise en œuvre des seuls moyens alors disponibles. »¹⁶ Traditionnellement mise en opposition à une action de composition, qui pose la création comme un acte d'écriture (au sens large), l'improvisation semble vouée à l'oralité et à la performance. En performant sans « programme » prédéfini, la pratique d'improvisation s'inscrit dans une volonté de vivre pleinement l'instant tel un jaillissement. L'éphémère est son mot d'ordre et la pulsion de vie son cœur, à la congélation du temps elle y troque son déploiement. Contrairement à l'écrivain ou au peintre qui capte l'instant et fige le temps dans des lignes d'écriture ou des taches de couleur, l'improvisateur paraît être indiscutablement de l'autre côté de la barrière. Improviser c'est se placer dans un « profond désir d'être dans le vivant »¹⁷, laisser filer la création en acceptant les soubresauts et les lignes de fuite qui s'inaugurent. « *Tu joues dans le présent, tout se passe là, maintenant, ici* ». Equilibriste de l'instant, le comédien improvisateur est acteur, metteur en scène et scénariste dans le « maintenant » de la scène qui émerge devant les yeux des spectateurs. Pris dans le feu de l'action, point le temps de réfléchir, il faut agir ! On prête ainsi à l'improvisateur des compétences à rebondir à des situations imprévues et toujours renouvelées. Incapable de maîtriser la totalité de ce qui se passe, l'improvisateur ne peut que réagir.

Cependant, il ne faut pas tomber dans la facilité de penser l'improvisation comme un simple jaillissement de l'instant, un objet naturel accessible à tous. L'improvisation comme pratique se

¹⁶ RAYMOND (de), Jean-François, L'improvisation, op. cit., p. 14-15

¹⁷ Matthieu Saladin, « Processus de création dans l'improvisation », Volume ! [En ligne], 1 : 1 | 2002, mis en ligne le 15 mai 2004, consulté le 25 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2486> ; DOI : 10.4000/volume.2486

comprend aussi en tant que savoir-faire. N'improvise pas qui veut. Pratiquer l'improvisation, c'est appréhender une certaine compétence et accepter, aussi souple soit-il, un certain cadre. « Des standards, des grilles, des formes carrées, des alexandrins, et là-dessus, des heures de travail et de répétition : loin d'être une limite à l'improvisation, ce carcan en est la condition. »¹⁸ Le travail d'apprentissage, d'accumulation et de mémoire est bien partie prenante de la pratique. L'exercice est, en ce sens, moins une création ex-nihilo qu'« une manière de re-dire des suites et des combinaisons d'opérations formelles, avec un art de les accorder à la circonstance et au public »¹⁹ et l'on pourrait ajouter, à l'instant. Comme l'évoque Victor Turner à propos de Richard Schechner « J'ai appris avec lui que toute performance est un comportement restauré, que le feu du signifié surgit de la friction entre les bois durs et souples du passé (...) et du présent de l'expérience sociale et individuelle. »²⁰ Autrement dit, la performance n'est pas seulement l'acte du présent mais une articulation entre éléments du passé et éléments du présent. Démythifier l'improvisation, c'est accepter de saisir cette pratique comme prise dans des jeux d'écriture et de mémoire. Il s'agit finalement de réintroduire un aspect tensionnel et temporel à cette pratique artistique singulière. On est alors « intrigués par cet art de la mémoire qui ouvre sur ce qui paraît être l'opposé, la magie de l'instant. »²¹

Engluée dans une dichotomie formelle, la frontière entre improvisation et composition tombe en désuétude devant la réalité empirique des processus de création. La dichotomie ne tient pas et se heurte de plein fouet à des processus de création où improvisation et composition sont constamment agencées subtilement, l'une finalement n'allant pas sans l'autre. Le rapport entre improvisation et composition ne doit donc pas tomber dans une dialectique mettant en opposition les deux termes. La posture entreprise dans ce mémoire implique la saisie d'une définition complexe de l'improvisation qui tend, au contraire, à saisir ce rapport comme un continuum. On se placera dans une volonté de rechercher au-delà d'une binarité qui n'a empiriquement que peu d'emprise, si ce n'est dans le régime de l'intentionnalité. Toute œuvre, aussi éphémère soit-elle, est un produit possédant ses propres limites, et tout produit, aussi planifié soit-il, est un processus dans sa réalisation comme dans ses actualisations. Cette explosion d'une frontière poreuse ouvre des portes à une recherche élargie. Une improvisation théâtrale, nous le verrons ultérieurement soulève des problématiques complexes qui

¹⁸ Antoine HENNION, « La mémoire et l'instant. Improvisation sur un thème de Denis Laborde », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 25 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/traces/4587> ; DOI : 10.4000/traces.4587

¹⁹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Trepaseleghe, Editions Gallimard, 2015 (1990), p.12

²⁰ TURNER, Victor. "Foreword". In: SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1985, p.33

²¹ Antoine HENNION, « La mémoire et l'instant. Improvisation sur un thème de Denis Laborde », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 25 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/traces/4587> ; DOI : 10.4000/traces.4587

nous emmènent nécessairement à questionner, à nuancer et à dépasser des idées parfois préconçues sur ce qu'est l'improvisation, qui se définit souvent en jeu de miroir avec le concept de composition.

2. Le travail d'atelier : l'apprentissage de principes

Le travail d'atelier, réalisé en amont des représentations, illustre parfaitement l'importance d'un exercice d'apprentissage. L'improvisation théâtrale relève, comme toute pratique, d'une accumulation de savoir-faire, bagage indispensable à qui veut improviser dans les règles de l'art. « *N'improvise pas qui veut* », exprimait à ce propos l'une des comédiennes interrogées. Le savoir-faire en improvisation se cristallise particulièrement autour de la transmission de certains principes fondamentaux. Dans son ouvrage *Manuel d'improvisation théâtrale*, publié en 2004, Christophe Tournier, improvisateur et professeur, développe ainsi dix grands principes de l'improvisation. Bien que ces principes ne soient pas exhaustifs, il semble important de les développer succinctement ici pour mieux contextualiser et entendre ce que signifie « faire une improvisation théâtrale ».

Le premier principe réside dans **l'acceptation**. Pilier indispensable pour qui veut improviser collectivement, l'acceptation consiste à développer une capacité à recevoir les propositions de son ou ses partenaire(s). Comme l'exprimait Julie, comédienne professionnelle, « *ce qui compte c'est le partenaire, c'est la coopération pour être ensemble, et être ouvert aux propositions de l'autre* ». Autrement dit, sans approbation des propositions, point de développement possible ; l'acceptation est donc une des bases fondamentales de l'improvisation théâtrale. **L'écoute active** est le second principe présenté dans l'ouvrage. Pour être en capacité de rebondir aux propositions du partenaire, tout comédien improvisateur doit « *écouter avec tous ses sens et être disponible à tout* ». Dans l'objectif d'une fluidité de l'action, la distribution de la parole doit être suffisamment bien organisée pour éviter les cacophonies et les confusions. Apprendre à écouter, c'est développer une « *vision périphérique de l'espace scénique* » et prendre conscience de son environnement en ouvrant des régimes de disponibilités aux informations données sur scène. Le **lâcher-prise** est un autre principe fondamental. Il enseigne au comédien à se détacher de sa personne afin d'appréhender « la capacité à s'arrêter pour ouvrir son attention à l'instant présent »²². Dans cet objectif, il faut éviter l'anticipation et acquérir au contraire une capacité à « *rebondir en permanence* ». C'est le personnage qui doit réagir dans l'instant et non plus le comédien ; on fait tomber un masque pour se parer d'un autre. La grande difficulté de l'improvisation réside dans le fait que le personnage émerge avec l'action scénique. Le comédien doit être apte à s'immiscer dans un personnage qu'il ne connaissait pas avant le début de l'exercice tout en donnant à voir une action fluide et lisible pour le public. « *Le plus dur c'est d'accepter de ne pas*

²² Tufnell Miranda et Crickmay Chris, *Corps espace image, Contredanse*, 2014, p.48

réfléchir. » Le principe du lâcher-prise se juxtapose à la nécessité **d’animer en improvisation**, selon les termes de Christophe Tournier. Le comédien sur scène doit animer et proposer des personnages, qui impliquent autant une action verbale que corporelle. En improvisation il faut agir, « *il faut être avant tout organique et dans la sensation de ce qui est en train de se passer là* ». En ce sens, il faut être professionnel et **jouer le jeu**. Autrement dit, il faut assumer pleinement ce que l’on fait sur scène en donnant de la crédibilité aux personnages incarnés. La **solidarité**, décrite comme le cinquième principe, rejoint les idées mises en avant précédemment en mettant l’accent sur la nécessaire collaboration entre comédiens. La construction narrative qui émerge est supportée par tous les acteurs. La responsabilité d’une bonne ou d’une mauvaise improvisation est donc partagée par tous. A ces principes s’en ajoutent d’autres tels que **la créativité, l’imagination, la prise de risque, le plaisir de jouer** ou encore la nécessité de **pratiquer et s’entraîner**. Ces piliers sont les catalyseurs du jeu scénique et permettent aux comédiens de jouer et de produire ensemble dans l’instant de l’improvisation. Aucun cadre dramatique cohérent et de qualité ne pourrait émerger sans ces principes fondamentaux qui imposent la coopération entre les comédiens sur scène et suppose un véritable travail d’apprentissage.

A ces grands principes, il faut aussi souligner l’importance du travail de mémoire sur lequel s’appuie le comédien. Le comédien puise dans un univers culturel et sociétal qui déborde l’espace scénique. « *Par exemple je veux jouer une chef d’entreprise, c’est l’image que j’ai d’une cheffe d’entreprise et celle que j’ai envie de donner* ». Le vécu, les représentations, les imaginaires sont des bases indispensables à tout improvisateur, « *tu vas chercher dans ce que tu es, dans ce qui t’anime* ». A ce propos, Aristote entretient la distinction entre la mémoire et le souvenir. Alors que le souvenir est un effort volontaire de la conscience, la mémoire, au contraire, nous est projetée et nous imprègne inconsciemment. Dans ces conditions, elle peut resurgir dans des moments précis en se combinant à l’instant présent. Cette perspective socioculturelle et sémiologique traversera de part en part notre approche de l’improvisation théâtrale.

3. L’improvisation théâtrale : une oralité seconde ...

Comme l’exprime Denis Laborde, « nous croyons en l’improvisation comme manifestation d’une soudaine inspiration, en même temps que nous savons que n’improvise pas qui veut et que cela requiert une compétence »²³. En pensant l’improvisation théâtrale en tant que pratique artistique spécifique, nous avons souligné l’importante nécessité d’un travail de mémoire, d’accumulation et de

²³ Laborde Denis, Enquête sur l’improvisation, in La Logique des situations, Editions de l’EHESS, 1999, p. 266

savoir-faire. Si l'improvisation théâtrale est une action éphémère et singulière, elle contient indubitablement une nature itérative et s'apparente à « une manière de re-dire des suites et des combinaisons d'opérations formelles, avec un art de les accorder à la circonstance et au public »²⁴. Dans cette perspective, l'improvisation pourrait trouver sa nature dans une « oralité seconde, une oralité fonctionnant en contraste et en composition avec des régimes d'écriture »²⁵. En effet, la performance scénique répète autant qu'elle innove, tout comme les gammes en jazz, le savoir-faire corporel, gestuel, cognitif, – ces automatismes – s'adaptent à la situation de l'instant. L'accumulation d'un savoir-faire devient une mémoire vive, moteur de répétitions et d'innovations, qui peut rester « cachée (elle n'a pas de lieu repérable) jusqu'à l'instant où elle se révèle au moment opportun »²⁶. L'improvisation théâtrale, tout comme l'improvisation musicale, n'est pas insensible à des régimes d'écriture (au sens large) et s'appuie sur un « déjà-là » collectif et personnel. Comme l'exprime Christian Béthune : « L'improvisation n'est pas une rupture avec le déjà-là ; improviser n'est possible qu'à condition de s'insérer à l'intérieur d'une tradition assimilée ; c'est également de cette insertion dans la tradition que dépend la pertinence de l'écoute. » Nous reviendrons, particulièrement dans le dernier nœud sur cette notion de « déjà-là » et cette considération d'une improvisation prise dans des schèmes dépassant l'espace scénique.

Cependant, cet aspect scriptural ne contredit pas l'improvisation en tant que pratique tournée avant tout vers la performance et l'oralité, mais nuance l'idée de l'improvisation comme une création ex nihilo. L'actualisation de comportements incorporés est réitérée dans des instants scéniques singuliers. Combinaison particulière, agencement unique, l'improvisateur marche sans cesse en terrain à découvrir, instable et imprévisible. Improviser, c'est être résolument dans l'expérience et accepter l'idée que l'imprévu se trouve toujours sur le chemin. L'œuvre improvisée est alors avant tout un processus, une construction, un déploiement in situ dans l'espace et dans le temps. Elle ne prend corps que dans une temporalité et une localisation unique. Processus plutôt que produit, l'acte devient événement et se cristallise dans le hic et nunc de l'œuvre d'art comme évoqué par Walter Benjamin « l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve »²⁷ ; émotion singulière que de savoir que ce que l'on a vu n'existera plus que dans notre souvenir. Refusant de donner à l'œuvre un caractère reproductible, l'improvisation s'oppose à l'œuvre d'art comme éternelle, comme congélation du temps, elle « n'agit pas dans une logique de résistance au temps, elle se joue du

²⁴ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Trebaseleghe, Editions Gallimard, 2015 (1990), p.123

²⁵ Christian Béthune, « Le jazz comme oralité seconde », *L'Homme*, 171-172 | 2004, 443-457

²⁶ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Trebaseleghe, Editions Gallimard, 2015 (1990), p.127

²⁷ BENJAMIN (W.), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » in *Œuvres*, Tome 3, Gallimard, Paris, 2000, p.273

temps. »²⁸ Et c'est bien cette particularité de l'improvisation dans sa pratique théâtrale qui nous intéresse ici afin de tenter d'entrevoir les mécanismes et processus de construction dans l'instant de la performance.

« Où est-on lorsqu'on ne sait pas où on est ? Voilà l'un des territoires les plus précieux offerts par l'improvisation. Plus qu'aucun autre, il est source d'une infinité de directions possibles. J'appelle ce lieu la Brèche. Plus j'improvise, plus je suis persuadée que ce sont des brèches – la suspension temporaire de tout point de référence – qui permettent le surgissement d'une matière originale, inattendue et très recherchée. Elle est originale parce qu'elle tire son origine de l'instant présent, d'un endroit extérieur à notre cadre de référence habituel. »²⁹

Nancy Stark Smith

III — LA SCENE IMPROVISEE ET L'EMERGENCE D'UN CADRE DRAMATIQUE

Après une présentation large du théâtre d'improvisation, il est temps de nous focaliser sur l'objet même de notre mémoire, à savoir l'émergence du cadre dramatique au cours d'une scène improvisée. Avant d'analyser le déploiement du cadre et les mécanismes mis en jeu durant l'interaction scénique, il semble important de définir adéquatement cette notion et de déterminer la pertinence d'une telle approche pour aborder l'improvisation théâtrale comme performance.

1. Les cadres de l'expérience selon Erving Goffman

Erving Goffman, sociologue et linguiste américain de renom, a fortement participé à faire émerger une analyse du monde social sous le prisme de l'univers théâtral. Dès son ouvrage, *La présentation de soi*, Goffman développe une approche théâtrale de la vie sociale. Dans cette perspective, il évoque les relations sociales comme « elles-mêmes combinées à la façon d'un spectacle théâtral, par l'échange d'actions, de réactions et de répliques théâtralement accentuées. »³⁰ S'inspirant du *Teatrum Mundi*, il présente l'acteur social comme un individu endossant des rôles, de la même façon qu'un comédien se draper de masques. Cependant, à la fin de son ouvrage, Goffman remet en cause l'idée du théâtre

²⁸ Antoine HENNION, « La mémoire et l'instant. Improvisation sur un thème de Denis Laborde », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 25 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/traces/4587> ; DOI : 10.4000/traces.4587

²⁹ Tufnell Miranda et Crickmay Chris, *Corps espace image, Contredanse*, 2014, p. 64

³⁰ Goffman, *La Présentation de soi*, Tome 1 de *La Mise en scène de la vie quotidienne* (Paris, Minit, 1973), p.73.

comme métaphore du monde social. Il exprime à ce propos : « Une action mise en scène dans un théâtre est une illusion relativement fabriquée et c'est une illusion avouée. A la différence de la vie ordinaire, rien de réel et d'effectif ne peut arriver au personnage de théâtre... C'est pourquoi il faut abandonner ici le langage et le masque du théâtre. »³¹ Pour autant, Goffman n'abandonne pas le théâtre comme objet étude. Au contraire, il s'appuie sur une analyse précise du monde théâtral pour développer son ouvrage majeur *Les cadres de l'expérience*.

Transcendant la pensée goffmanienne, la notion de cadre devient un élément central de sa compréhension de l'ordre interactionnel. En s'inspirant du travail de Gregory Bateson, Goffman affirme que « toute définition de situation est construite selon des principes d'organisation qui structurent les événements - du moins ceux qui ont un caractère social - et notre propre engagement subjectif. Le terme de "cadre" désigne ces éléments de bases. »³² Dans cette perspective, il érige une typologie des différents types de cadre afin d'entendre l'agencement du monde social dans sa différenciation. Dans le cadre de cette étude, nous focaliserons notre attention sur la distinction émise entre cadre primaire et cadre modalisé.

Le cadre primaire, tout d'abord, définit ce « qui nous permet, dans une situation donnée, d'accorder du sens à tel ou tel de ses aspects, lequel autrement serait dépourvu de signification »³³. Au sein des cadres primaires, Goffman sépare d'un côté les cadres naturels et de l'autre les cadres sociaux, qui « permettent de comprendre d'autres événements, animés par une volonté ou un objectif et qui requièrent la maîtrise d'une intelligence ; ils impliquent des agencements vivants, et le premier d'entre eux, l'agent humain. »³⁴ Cependant, que les cadres primaires soient naturels ou sociaux, ils ont pour particularité d'être partagés, non seulement par les participants de l'activité en question mais aussi par tous les observateurs. Ainsi, « Le moindre coup d'œil sur quelque chose implique donc que l'on mobilise un cadre primaire et que l'on fasse des conjectures sur la situation antérieure et sur la suite des événements. »³⁵

Les cadres modalisés décrivent, eux, les potentielles interprétations d'un cadre primaire. « Par mode (*key*) j'entends un ensemble de conventions par lesquelles une activité donnée, déjà pourvue d'un sens par l'application d'un cadre primaire, se transforme en une autre activité qui prend la première pour patron (*pattern*) mais que les participants voient comme quelque chose de totalement autre. On peut appeler modalisation (*keying*) ce processus de transcription. L'analogie avec la

³¹ Goffman, La Présentation de soi, Tome 1 de *La Mise en scène de la vie quotidienne* (Paris, Minuit, 1973), p.240.

³² Goffman, *Les cadres de l'expérience*, p.19

³³ Ibid, p.30

³⁴ Ibid, p.31

³⁵ Goffman, *Les cadres de l'expérience*, p.47

pratique musicale est délibérée. »³⁶ A la suite du chapitre, il livre une description plus détaillée de la définition d'un cadre modalisé en distinguant les traits caractéristiques de cette modalisation. Tout d'abord, un cadre modalisé implique une transformation à partir d'un « matériau déjà signifiant selon un schème d'interprétation »³⁷ qui donne dès lors une signification particulière à la modalisation. Un cadre modalisé suppose donc que les participants « reconnaissent ouvertement qu'une altération a lieu, et que cette altération leur fera définir tout autrement ce qui se passe »³⁸. Pour cela, le cadre doit être délimité dans l'espace et dans le temps (on remarque ici l'influence de la scène théâtrale sur laquelle nous reviendrons). La modalisation peut s'opérer à partir de tous les types de cadres - même si les cadres sociaux sont les plus aptes à être altérés. Enfin, il présente le cadre modalisé comme prisme d'interprétation permettant « de définir ce qui pour nous est en train de se passer »³⁹.

Goffman fait aussi remarquer qu'un cadre peut connaître plusieurs remodelisations, « chaque transformation ajoute une couche ou une strate supplémentaire à l'activité »⁴⁰. Il distingue alors ce qui est de l'ordre de la strate profonde, « laquelle absorbe par exemple ceux qui participent à une activité dramatique »⁴¹ et la strate externe qui définit la frange du cadre, qui détermine « le statut de l'activité dans le monde réel »⁴². Il inaugure une frontière potentiellement poreuse entre le cadre modalisé et le cadre primaire.

2. Improvisation Théâtrale : modalisation et émergence collective d'un cadre interactionnel

Appréhendé comme un monde social spécifique, l'univers théâtral est un pilier fondamental de la théorie des cadres de l'expérience. L'observation de la performance scénique illustre avec pertinence le rapport cadre primaire-cadre modalisé défini précédemment. Dans cette perspective, l'intrigue dramatique, qui se dévoile devant les yeux des spectateurs, doit être saisie comme un cadre modalisé. Si la strate profonde correspond à l'univers au sein duquel sont absorbés les comédiens, la strate externe, « la frange », correspond au contraire au statut de l'activité dans le monde réel - à savoir qu'il s'agit d'une scène de théâtre et non de la réalité. Ainsi, « la scène n'a pour matériaux que de

³⁶ Ibid, p.52

³⁷ Ibid, p.54

³⁸ Ibid, p.54

³⁹ Ibid p.54

⁴⁰ Ibid, p.91

⁴¹ Ibid, p.91

⁴² Ibid, p.91

simples modalisations : des imitations de drames humains, à aucun moment le public ne croit qu'il a devant les yeux la réalité.»⁴³

Il faut cependant remarquer que la frange est une frontière particulièrement labile dans la mesure où le cadre primaire peut resurgir à tout moment. L'exemple du rire est particulièrement significatif à ce propos du fait même de la nature de son activation. Le rire peut, en ce sens, revêtir deux formes, selon qu'il est enclenché par une action du personnage (prise dans le cadre modalisé) ou par une action du comédien (prise dans le cadre primaire).

Dans cette optique, ce qui s'applique pour le théâtre "à texte", s'applique tout autant pour le théâtre d'improvisation. Par conséquent, l'analyse de Goffman nous apparaît tout à fait pertinente pour notre propre recherche. Comme toute scène théâtrale, une improvisation ne désigne, en effet, pas autre chose qu'un processus de modalisation d'un cadre. Chaque saynète est ainsi délimitée dans l'espace et dans le temps, supposant l'émergence d'un cadre singulier qui se renouvelle à chaque début d'improvisation. La scène devient un espace performatif où émerge une intrigue dramatique totalement inédite.

Rappelons que le cadre modalisé est défini comme un prisme d'interprétation permettant « de définir ce qui pour nous est en train de se passer »⁴⁴. Opéré par des comédiens sur scène, le cadre modalisé d'une scène improvisée est donc relatif à un cadre interactionnel spécifique qui émerge dans le cours d'action. Ce cadre permet de définir l'environnement scénique (le contexte) afin que des actions socialement lisibles soient réalisées. Comme l'exprime Richard Bauman, le cadre « specify the interpretative guidelines set up by the performance frame. »⁴⁵ Cependant, à la différence d'une pièce de théâtre conventionnelle, la modalisation du cadre interactionnel n'est pas programmée à l'avance et émerge sans scénario préconçu.

« Improviser sur scène toutes les disciplines scéniques le font à diverses échelles, mais le théâtre d'improvisation, c'est un théâtre qui est destiné exclusivement à l'improvisation, c'est-à-dire qui n'utilise pas l'improvisation comme béquille du texte, mais qui va générer le texte au moment où on le joue. »

En ce sens, nous assimilerons le cadre interactionnel modalisé au cadre dramatique. Fruit d'une dynamique collective et collaborative, le cadre se construit de façon processuelle par l'enchaînement des actions improvisées réalisées successivement par les différents participants. L'improvisation

⁴³ Ibid

⁴⁴ Ibid p.55

⁴⁵ Richard Bauman, *Verbal Art as Performance*, p. 11

théâtrale se définit comme « *l'art de raconter une histoire avec des gens que tu ne connais pas forcément* ». Originellement indéterminée, cette histoire est une véritable « *page blanche* ». Le processus de modalisation suppose l'émergence d'éléments de cadrage qui constitueront le maillage scénique sur lesquels l'intrigue prendra sens. Le cadre dramatique implique ainsi tous les éléments de cadrage : les personnages sur scène et leurs relations, le contexte spatio-temporel, les enjeux motivationnels, l'univers narratif. Goffman exprime à ce propos « Il faut néanmoins reconnaître que le public ait accès à quelques données, sous peine de ne rien comprendre à l'intrigue. »⁴⁶. Dans le cas d'une improvisation théâtrale, ce sont tout autant les improvisateurs que l'audience qui découvrent l'intrigue dans le temps de l'action. Ecrire en même temps que l'on joue, suppose indéniablement un travail de définition impliquant une compréhension collectivement partagée de ce qui se passe sur scène.

L'émergence du cadre dramatique dans l'instant de l'improvisation implique un caractère éminemment collectif et collaboratif. Un comédien n'est pas seul responsable du référentiel. Il doit, au contraire, s'appuyer sur le jeu des autres partenaires, comme les principes de l'improvisation le mettent en exergue. Le cadre interactionnel, par son indétermination, est sujet à une négociation entre les acteurs sur scène. Contrairement à la vie quotidienne où le cadre interactionnel est souvent prédéterminé, une scène d'improvisation est « *une page blanche* » où chaque élément va être discuté dans le cours de la représentation. En ce sens, Keith Sawyer parle d'un phénomène d'émergence collaborative « parce que le cadre dramatique émerge de l'activité de collaboration créative de l'ensemble des participants. »⁴⁷. Dans cette perspective, nous analyserons les propriétés collectives et émergentes du cadre dramatique improvisé, les mécanismes de construction ainsi que le statut de celui-ci.

Cependant, il faut bien distinguer, dans le cadre du match d'improvisation, ce qui relève de la cérémonie de ce qui relève de la pièce de théâtre. A nouveau, Goffman exprime parfaitement cette différence fondamentale en exprimant « la pièce modalise la vie, alors que la cérémonie modalise un événement. »⁴⁸ La cérémonie du match d'improvisation, dont nous avons indiqué les modalités précédemment, ritualise une procédure afin de mettre en scène les improvisations théâtrales qui vont se dérouler. Les scènes improvisées qui s'inaugurent sont, elles, des modalisations de la vie, et c'est précisément ce phénomène que nous tentons d'analyser sous le prisme de « l'émergence du cadre dramatique ».

⁴⁶ E. Goffman, *Les cadres de l'expérience*, p.148

⁴⁷ R. Keith SAWYER, « La conversation comme phénomène d'émergence collaborative », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2012

⁴⁸ Goffman, *les cadres de l'expérience*, p.67

3. L'improvisation : de la performance à l'action située

Afin d'entreprendre une réflexion sur l'émergence collective du cadre dramatique, nous entreprendrons notre objet d'étude sous le prisme de la performance et de l'action située. Dans cette perspective, Mukarovsky écrit dès 1941 : « Le théâtre n'est que le support d'un jeu immatériel de forces en mouvement dans l'espace et le temps, dont les fluctuations emportent le spectateur dans ce jeu complexe de forces qu'on appelle une performance scénique. »⁴⁹ Cette pensée amène Keir Elam à établir une distinction entre le théâtre et l'art dramatique : « Le théâtre (theatre) désigne les échanges (transaction) entre les artistes (performer) et leur public (audience), c'est-à-dire la production et la communication du sens (meaning) dans la performance elle-même. Art dramatique (drama) désigne la fiction conçue pour être mise en scène et interprétée suivant certaines conventions dramatiques. »⁵⁰

En prenant appui sur cette dichotomie, notre approche du théâtre d'improvisation évincera le caractère « dramatique » pour, au contraire, se focaliser sur l'aspect performatif. Selon Richard Bauman dans *Verbal Art as performance*, la performance désigne un mode de communication où un auditoire détient la responsabilité de juger l'habileté et l'efficacité des compétences communicationnelles d'un performeur. En s'inspirant de la pensée de Goffman et Bateson, Bauman ajoute que la performance représente un cadre d'interprétation spécifique dans lequel la communication entre un public et un performeur opère. Introduire le concept de performance permet aussi de mettre l'accent sur le caractère dynamique et mouvant d'une scène improvisée, c'est-à-dire comme un « accomplissement créatif et émergent »⁵¹. Le caractère performatif d'une scène improvisée réside dans le processus d'émergence qui prend forme dans le cours de l'action scénique. La performance est fragile et imprévisible, elle est porteuse de risques et d'incidents du fait de son déroulement dans l'immédiateté de l'action. Une improvisation relève toujours de l'ordre du processus, du « en train de se faire et de se défaire ».

Penser la scène théâtrale comme performance nous permet d'envisager l'improvisation comme une action située. Saisi sous le prisme d'un phénomène social, le développement d'une improvisation implique un engagement collectif des comédiens sur scène. La scène représente une situation de coprésence non déterminée par un scénario préétabli. Le cadre dramatique émerge dans l'interaction scénique comme « quelque chose qui se révèle et se découvre progressivement en fonction d'un engagement dans un cours d'action, et à la lumière à la fois du développement des circonstances et

⁴⁹ Jan Mukarovsky, Sur l'état actuel de la théorie du théâtre [1941], traduit du tchèque et reproduit dans David Drozd, Tomas Kacer and Don Sparling, Eds., *Theatre Theory Reader. Prague School Writings*, Prague, Karolinum Press, 2016, p.61.

⁵⁰ Keir Elam, *The Semiotics of Theater and Drama* [1980], London New York, Routledge, 1987, p.2.

⁵¹ R. Bauman et J. Sherzer, « Introduction to the second edition », *Explorations in the Ethnography of Speaking*, éd., New York, Cambridge University Press 1989 [1974], p. 18

de l'émergence des conséquences entraînées par les décisions prises, par les actions réalisées ou par les événements contingents qui se produisent. »⁵² Dans cette optique, les comédiens négocient ensemble le déroulement de l'intrigue dans le cours d'action qui suppose l'émergence d'un cadre interactionnel. Cette construction progressive indique nécessairement un jeu complexe entre un jaillissement de l'instant et le maillage d'un cadre émergent. Une improvisation se fait expérience, au sens de Dewey, à la fois comme un événement accompli et un processus enveloppant tout autant l'instant immédiat que la durée.

« L'expérience est le résultat, le signe, et la récompense de cette interaction entre l'organisme et l'environnement qui, lorsqu'elle est menée à son terme, est une transformation de l'interaction en participation et en communication. »⁵³

Nous nous écarterons, de ce fait, du paradigme de la planification de l'action et de l'intention pour, au contraire, saisir l'improvisation dans une perspective écologique où l'action située « ne tient donc pas seulement à ce qu'elle est inscrite dans des circonstances particulières mais à ce qu'elle exploite de façon active ces dernières »⁵⁴. Ainsi, à une vision linéaire (intention - moyen - réalisation), nous adopterons une vision distribuée, flottante et collaborative du phénomène social. Ce principe est d'ailleurs poussé à l'extrême dans le cas de l'improvisation théâtrale dans la mesure où la scène improvisée est originellement une « *page blanche* » indéterminée. La construction collective d'une intrigue signifiante suppose une capacité à déterminer collectivement dans le cours d'action ce qui est en train de se faire. Il s'agit de mettre en évidence les procédures d'enquête mises en jeu pour faire émerger un cadre dramatique collectivement partagé. Par enquête, nous entendons « la transformation dirigée ou contrôlée d'une situation indéterminée en une situation unifiée d'une manière déterminée. Le passage de l'une à l'autre s'effectue aux moyens d'opérations de deux sortes : conceptuelles et d'observation ».⁵⁵

⁵² La Logique des situations, Editions de l'EHESS, 1999, p.3

⁵³ J.Dewey, L'art comme expérience, p.60

⁵⁴ La Logique des situations, Editions de l'EHESS, 1999, p.120

⁵⁵ J.Dewey, Logique. La théorie de l'enquête, Paris, Presses Universitaires de France [1938], 1993, p. 183

NŒUD 2 : LA MODALISATION D'UN CADRE DRAMATIQUE : UN PROCESSUS DE CRÉATION INDEXICALE

I — LE CARACTÈRE INDEXICAL D'UNE SCÈNE IMPROVISÉE

1. Indexicalité et réflexivité de l'action sociale

Dans son acception linguistico-sémantique restreinte, l'indexicalité est la propriété des énoncés « dont le référent ne peut être déterminé que par rapport aux interlocuteurs »⁵⁶ ou au contexte d'énonciation. Pour autant, le concept d'indexicalité a fortement débordé de son cadre premier sous l'impulsion de l'ethnométhodologie. En ce sens, Harold Garfinkel considère que le caractère indexical doit être étendu à l'ensemble du langage dans la mesure où « pour chaque membre, la signification de son langage quotidien dépend du contexte dans lequel ce langage apparaît. »⁵⁷ Dans cette perspective, un énoncé prend une signification particulière dans chaque situation d'occurrence sur laquelle il est indexé. En liant la production linguistique au contexte d'énonciation, l'indexicalité indique une relation forte entre le langage et l'environnement qui inclut aussi bien l'imaginaire, les représentations, que la situation perceptuelle immédiate. Garfinkel, et d'autres auteurs après lui, pointent ainsi le caractère situé de la signification. En ce sens, Pharo précise que « l'indexicalité ne s'attache pas seulement à ces termes que les linguistes nomment des « déictiques » [...] mais d'une façon plus générale à toutes les expressions du langage ordinaire dont le sens, en tant qu'occurrence de mots types, n'est jamais réductible purement et simplement à la signification « objective » des mots de l'expression. »⁵⁸

La possibilité d'émergence du sens d'un énoncé nécessite le partage d'un cadre de référence commun supposant que l'auditeur « connaisse où présuppose quelque chose à propos de la biographie et des buts de celui qui a parlé, des circonstances de l'énonciation, de ce qui a précédé dans la conversation, et de la relation réelle et potentielle qui existe entre le locuteur et son auditeur. »⁵⁹ Ces connaissances d'arrière-plan impliquent une définition plus ou moins précise de la situation d'occurrence dans laquelle s'insère la production de l'énoncé. Le caractère indexical ne s'applique pas seulement à l'usage d'une langue mais englobe l'ensemble de la production d'actions. La fabrication du sens est ici élargie à une perspective multimodale.

⁵⁶ Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Editions du Seuil, 1972, p.323

⁵⁷ A. Coulon, L'Ethnométhodologie, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 2014, p.28

⁵⁸ P. Pharo, L'ethnométhodologie et la question de l'interprétation, in Arguments ethnométhodologiques, Problèmes d'épistémologie en sciences sociales, III, Paris, EMS, EHESS, 1984, p. 145-169 cité par Coulon, ibid., p.30

⁵⁹ H. Garfinkel, Recherches en ethnométhodologie, Paris, PUF, 2007, p.103

Cependant, si l'indexicalité est l'une des propriétés du langage, la réflexivité en est une autre. Le sens d'une action dépend, en effet, de son contexte d'occurrence, mais inversement, l'action contribue à élaborer le contexte. Toute action s'inscrit dans une situation tout en générant une certaine actualisation de celle-ci. Par conséquent, la réflexivité est un principe qui définit les pratiques comme décrivant et produisant des situations sociales. La saisie situationnelle opérée par les agents permet de créer des sémiosphères dans lesquelles ils agissent et communiquent. La réflexivité ne fait pas référence à un acte de conscience des acteurs mais à un phénomène implicite et tenu pour acquis par les acteurs. Cette perspective tend à remettre en cause l'idée d'un ordre préétabli pour, au contraire, saisir l'ordre social dans son caractère dynamique, en construction permanente. Cette double approche de l'indexicalité et de la réflexivité de l'action sociale semble pertinente pour entamer notre réflexion sur l'émergence collective d'un cadre dramatique en situation d'improvisation théâtrale.

2. La scène improvisée : travail de contextualisation et phénomène de création indexicale

Dans le cadre d'une improvisation, la scène est un espace indéterminé, une feuille blanche où le comédien a pour responsabilité de « *donner vie à tout ce qu'il y a sur scène* ». Les actions entreprises successivement par les acteurs construisent une intrigue qui émerge dans un temps donné. Le cadre dramatique se tisse ainsi tout au long de l'improvisation en s'actualisant dans l'interaction scénique spontanée. Un contexte d'énonciation s'agence donc progressivement dans le cours d'action et émerge dans l'instant de l'échange entre les personnages. Dans les entretiens menés dans le cadre de cette recherche, les comédiens ont souvent mis l'accent sur l'importance de « *contextualiser l'action* », allant même jusqu'à évoquer cet aspect comme le « *ciment de l'improvisation* ». Une tournure de phrase souvent employée dans le milieu de l'improvisation théâtrale évoque, à ce propos, la nécessité « *de resserrer pour mieux ouvrir* ».

Lorsque deux comédiens montent sur scène, il faut rapidement qu'ils définissent un cadre de référence commun afin de comprendre la situation de co-présence dans laquelle ils s'engagent. « *Le couloir se rétrécit, métaphoriquement on se touche, on se prend la main pour avancer ensemble.* ». Débuter une improvisation c'est commencer par le milieu. Il faut donc établir les bases communes à l'élaboration collective de l'intrigue. Ce travail d'investigation situationnelle est tout autant nécessaire au jeu scénique que « *pour que le public puisse comprendre* ». Cependant, comme le fait remarquer Goffman, l'exercice de contextualisation relève d'une certaine spécificité lorsqu'il s'agit du monde théâtral. « Le moindre acte est relié à son contexte et perçu comme symptomatique d'un certain caractère ou d'une certaine condition. (...) à la différence de ce qui se passe dans le monde réel, tout

devient sur scène visible, transparent et intégral. »⁶⁰ Il ajoute en ce sens : « En tant que spectateurs nous faisons preuve d'une remarquable capacité à suivre l'intrigue et à saisir les indices pertinents de cadrage. »⁶¹

En improvisation théâtrale, la nécessité de contextualisation est souvent enseignée sous le prisme de la notion de « plateforme » qui suppose la définition d'une situation selon quatre critères : qui, quoi, quand et où. En dévoilant le contexte d'une intrigue dans le cours d'action, les comédiens mettent en jeu ces indices de cadrage permettant de s'orienter progressivement dans l'improvisation afin de saisir ce qui est en train de se jouer. En ce sens, toute improvisation mixte relève d'un processus de création indexicale dans la mesure où la scène est originellement une page blanche à remplir. L'ensemble des indices de cadrage émerge dans les propositions réalisées sur scène par les différents comédiens. « De telles offres indexent une propriété du cadre qui n'existe pas encore, et sont donc créatives indexicalement (Silverstein, 1976). »⁶² Remarquons que le phénomène de création indexicale n'est pas seulement condensé dans le travail de contextualisation qui s'opère en début d'improvisation mais se produit tout au long de celle-ci. Le cadre dramatique est alors un objet dynamique qui émerge et se transforme par l'enchaînement des énoncés et des actions entrepris sur scène.

Nous proposons dans la suite de ce chapitre, d'entreprendre une analyse détaillée de ce phénomène afin de dégager les mécanismes et ressources animés par les comédiens. Dans cette optique, nous nous sommes appuyés sur les éléments définis par la notion de plateforme, à savoir : qui, quoi, quand et où. Bien que nous ayons séparé strictement les indices de cadrage opérés, il semble nécessaire de préciser d'emblée que l'élaboration dramatique se fait toujours par des jeux de rebonds. Autrement dit, il importe de préciser que les questions - qui, quoi, quand et où - ne sont pas séparées mais se construisent mutuellement dans le cours d'action et agissent en rhizome interconnecté et non en éléments séparés.

II — L'ÉTABLISSEMENT D'UN ENVIRONNEMENT SPATIAL

⁶⁰ Citation de Langer dans *Les cadres de l'expérience*, p.149

⁶¹ *Ibid*, p.187

⁶² Sawyer (R. K.) « La conversation comme phénomène d'émergence collaborative », in *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 18 (Improviser. De l'art à l'action), 2010, p. 45-67

La scène étant dénuée de tout décor, c'est aux improvisateurs de suggérer un espace perceptuel particulier. Improviser relève de la création, à chaque fois renouvelée, d'un univers spécifique. Il s'agit de « *placer le décor* » afin d'offrir au public une immersion dans des mondes qui émergent dans le cours d'action. N'ayant rien d'autre que le corps et la parole à sa disposition, l'improvisateur doit jouer et faire naître un espace imaginaire qui, progressivement, enrichit l'expérience scénique. Le décor, qui se dévoile au cours de la scène, devient un contexte perceptuel tangible sur lequel s'appuient les comédiens pour développer leur intrigue. Nous tenterons dans cette partie de présenter certains mécanismes utilisés par les comédiens pour envisager la création d'un environnement scénique dans une perspective multimodale.

1. La parole et l'usage sonore

L'improvisation théâtrale, en tant qu'art dramatique, laisse une certaine centralité à la parole comme outil d'expression, à cette « faculté d'exprimer et de communiquer la pensée au moyen du système des sons du langage articulé émis par les organes phonateurs. »⁶³ Bien que certaines improvisations mixtes puissent être jouées « sans parole », l'usage de la langue, et même plus largement l'usage des sons, représente un élément prééminent de l'élaboration d'un cadre dramatique. Vecteur d'un enrichissement scénique, la parole est une ressource fondamentale pour créer indexicalement un environnement spatial permettant aux comédiens comme au public d'orienter la perception de ce qui est en train de se jouer. Il peut tout autant s'agir d'un contexte global tel - un désert, un château, une île - que l'introduction d'objets beaucoup plus précis tels une table, un vase ou encore une voiture qui participent tout autant à actualiser un repérage spatial.

Dans un premier temps, on peut observer des énoncés qui indexent au cadre une information sur la spatialité jamais introduite auparavant. Dans ce cas, le comédien propose et définit un nouvel élément qui sera potentiellement ancré dans le cadre dramatique qui émerge (voir chapitre III). L'information entre donc dans un processus de création indexicale dans la mesure où elle participe à contextualiser spatialement l'action en cours. Prenons l'exemple suivant :

7. Comédienne B (parole) t'es pas bien **ici** ?

8. Comédien A (parole) ben je me sens tout seul c'est à dire euh ils faut ^qu'on

⁶³ <http://www.cnrtl.fr/definition/parole>

- s'ouvre il faut qu'on aille vers quelqu'un il faut qu'on
9. Comédien A (geste) [^]geste
d'ouvrir avec ses bras
10. Comédienne B (parole) mais **on est ouvert dans les vignes** ! Dionysos t'appelle
[les bachantes ()

A ligne 10, le comédien B introduit explicitement le contexte spatial du *ici* (T.7) en décrivant « mais on est ouvert **dans les vignes** ». Dès le début de l'improvisation, un cadre spatial est rapidement posé : l'interaction scénique en cours se déroule dans un contexte de vignoble. Cette information dévoile un univers précis qui suppose un certain nombre d'éléments scéniques relatifs à ce dernier. Indice de cadrage extrêmement fort, cet élément du cadre dramatique sera d'ailleurs fortement exploité dans le reste de l'improvisation et deviendra le canevas sur lequel l'intrigue prendra forme. Bien que relativement général, un tel énoncé est une proposition de jeu qui fait basculer une improvisation dans un environnement total en faisant référence précisément à un cadre référentiel (cadre primaire) commun, partagé et directement perceptible.

De même, comme évoqué précédemment, les comédiens peuvent introduire dans l'espace scénique des objets précis qui viennent enrichir l'appréhension et le développement de l'intrigue en cours. Ces objets émergent dans l'univers imaginaire qui se dévoile sous les yeux de l'audience. Prenons l'extrait suivant :

34. Comédien B (parole) Jean-Marc je crois que je maîtrise cela je crois que
je suis cascadeur dans l'âme
35. Comédien A (parole) vois-tu [^]le **coffre là-bas**
36. Comédien A (geste) [^]pointe du doigt en direction du coffre
37. Comédien B (parole) oh oui **je ne vois ça** que le coffre

Dans cet extrait, à la ligne 35 de cette improvisation, le comédien introduit la présence d'un *coffre* sur scène. Bien entendu ce coffre n'est pas visible, mais les comédiens comme le public doivent jouer le jeu en supposant la validité de l'information comme réelle. Une perception à l'imaginaire peut alors émerger. La réplique du comédien B atteste bien de la saisie de l'information et de son introduction dans la spatialité de la scène.

Les bruitages et autres usages sonores sont aussi des ressources qui apportent de nouvelles informations sur l'environnement en cours. Cette caractéristique demande aux comédiens une certaine clarté afin que l'élément puisse être directement perçu comme tel. Dans l'exemple suivant, un des joueurs resté sur le banc imite un bruit de pluie ce qui va susciter la réaction du comédien A.

62. Comédien sur le banc **tac tac tac tac tac**
63. Comédien A (parole) [^]ah **il commence à pleuvoir**

64. Comédien A (geste) ^croise les bras comme si il avait froid
65. Comédien B (parole) c'est une bonne chose pour le vin
66. Comédien A (parole) mais ça veut dire qu'on doit s'abriter ça veut
dire qu'on peut s'abriter au château de Margaux ?

Outre des informations relatives au contexte spatial, des informations d'ordre temporel peuvent aussi être apportées au travers des énoncés. Ils sont, en ce sens, relatifs à un processus de création indexicale. Par exemple :

13. Comédien B (parole) C'est **aujourd'hui quoi** (.) quelle heure il est ?
14. Comédien A (geste) montre une ^horloge
15. Comédien A (parole) ^Il est **18h28** (voix de petite fille)
16. Comédien B (parole) et ben voilà 18h28 deux minutes dans deux minutes

A la ligne 13, l'emploi du « aujourd'hui quoi » cristallise l'intrigue dans un moment présent, qui sera ensuite spécifié au tour 15 par « il est 18h28 », donnant des indications précises sur la temporalité de l'action en cours. De même, dans l'extrait qui suit, l'un des joueurs resté sur le banc prend le rôle de narrateur et annonce un saut temporel. Un basculement de scène s'opère, les comédiens sur scène devant s'adapter dans l'instant à cette nouvelle information temporelle.

22. Comédien A (parole) bon je lui ai coupé un doigt mais à peine à peine à peine
et je voudrais aller m'excuser et peut être que ça créera un
lien je sais pas quelque chose tu crois pas ?

23. Un comédien du banc **LE VENDREDI SUIVANT**

(Les comédiens font mine de sortir de la scène pour y revenir rapidement signifiant que la scène n'est plus la même que celle du départ.)

24. Comédien A (parole) [^hop une grappe une grappe dans le seau hop je
dépasse le seau une grappe dans le seau

La prosodie et le champ lexical employés par les comédiens peuvent aussi être des indications d'un espace spatiotemporel dépassant l'énoncé. Dans ce cas, l'élocution, la manière de parler, l'usage d'un vocabulaire singulier peuvent être explicitement référencés à un environnement spécifique sans pour autant que celui-ci ne soit précisément formulé. La création indexicale est, dans cette perspective, relative à un degré moins explicite dans le sens où le cadre spatial n'est pas nettement précisé. Cependant, l'information diffusée à partir de l'usage de la parole dévoile un certain contexte d'énonciation qui caractérise la situation en train de se jouer.

Dans d'autres cas, la parole implique, non la création d'un élément spatial ou temporel nouveau, mais l'ancrage d'un élément déjà introduit dans les tours précédents. Il s'agit ici d'user de la parole pour définir avec plus de précision l'élément en question. Les énoncés ont donc toujours vocation à apporter indexicalement des informations au cadre dramatique en construction. Ils permettent d'explicitier et d'apporter plus de détails sur le contexte spatio-temporel en cours, déjà évoqué plus ou moins explicitement. Prenons l'exemple suivant :

110. Comédien B (parole) °elle est ::° ^de moi mais on avait dit qu'à 18h30 tu
passais à **la maison** et qu'après

Au tour 110 de cette improvisation, le comédien B fait explicitement référence au contexte spatial de la scène en train de se dérouler, à savoir dans une *maison*. Cet élément avait été introduit implicitement au cours des tours précédents, notamment au tour 66 lorsque la comédienne C toque pour rentrer, mais aussi par la relation père-fille qui se noue entre le comédien B et A dans les premiers tours de la scène ou encore par le geste de A pointant une horloge fictive accrochée au mur au tour 14. La *maison* sera d'ailleurs redéfinie au tour 158 lorsque la comédienne A demande s'ils peuvent garder *l'appartement*, précisant ainsi le contexte spatial à la toute fin de l'improvisation.

158. Comédien A (parole) Jean-Hugues et moi on voudrait savoir si on peut
garder **l'appartement** ?

159. Comédien B (parole) ah oui vous pouvez garder **l'appartement** parce que nous
on va aller faire un petit tour en décapotable (.) ^ça va un peu vite quand même hein

Cette dernière précision introduit d'ores et déjà l'idée d'un cadre dramatique dynamique qui se déploie, se construit et se transforme tout au long de l'improvisation – aucun élément n'étant assurément fixé.

2. Repérage dans l'espace : la deixis à l'imaginaire comme ressource d'action

Après avoir analysé l'usage de la parole comme élément permettant de créer indexicalement des informations, il semble pertinent de nous interroger sur le rôle des déictiques qui, traditionnellement, sont corrélés au travail de repérage dans l'espace. En effet, l'énonciation d'un contenu déictique « permet de repérer un élément précis du contexte car elle spécifie de façon conventionnelle la relation entre le terme déictique et un élément du contexte. Le rôle sémantique d'une expression déictique est de pointer vers un élément particulier du contexte. »⁶⁴ Une étude de l'emploi des déictiques permet

⁶⁴ La Logique des situations, Editions de l'EHESS, 1999, p.121

de saisir le caractère localisé de la signification et d'entendre la construction progressive d'un cadre interactionnel commun aux participants. L'utilisation des déictiques relève directement du contexte et montre comment les participants prennent appui sur leur environnement pour produire du sens. Karl Bühler dans sa théorie du langage⁶⁵ dissocie trois types de deixis :

- La deixis ad oculos : permet de rendre compte de phénomènes indexicaux appartenant au champ perceptif commun partagé par les participants
- La deixis anaphorique : permet de rendre compte des objets situés dans la structure du discours évoqué dans les tours précédents
- La deixis à l'imaginaire : permet de renvoyer à un objet purement mental, ce qui n'implique pas nécessairement que l'objet soit inexistant.

Dans le cadre d'une improvisation, l'usage de la deixis à l'imaginaire devient une ressource pour « rendre présent quelque chose d'absent et au spectateur du jeu d'interpréter ce qui est présent sur la scène comme une mimesis de quelque chose d'absent. »⁶⁶ A ce propos, Bühler précise trois cas de deixis à l'imaginaire possible :

	Image corporelle tactile (ego)	Représentation mentale (espace imaginaire/é)	Lien deixis à l'imaginaire et deixis ad oculos (déictiques naturels)
Cas 1	<i>Ego</i> ne déplace pas son orientation perceptive optique	Déplacement	Déplacement des déictiques de la deixis à l'imaginaire dans l'orientation perceptive optique d' <i>ego</i>
Cas 2	<i>Ego</i> déplace son orientation perceptive optique	Pas de déplacement	Déplacement des déictiques de l'orientation perceptive optique d' <i>ego</i> dans ce que <i>ego</i> imagine
Cas 3	<i>Ego</i> ne déplace pas son orientation perceptive optique	Pas de déplacement	Superposition des deux localisations (cas 1 pour l'une + cas 2 pour l'autre)

Tableau 2. – Les trois cas de deixis à l'imaginaire (d'après Bühler 2009, 242-243)

67

Sur une scène théâtrale, le deuxième phénomène décrit par Bühler est particulièrement prégnant dans la mesure où les participants déplacent leur orientation perceptive dans ce qu'ils imaginent. En effet, au cours d'une improvisation, les comédiens construisent un certain nombre de représentations mentales permettant de matérialiser un environnement. Les éléments du cadre dramatique se construisent dans une perspective allocentrique et mutuelle. Les déictiques sont une ressource pour

⁶⁵ K. Bühler, *Théorie du langage*, Marseille, Agone, 2009, chap. II, Le champ déictique du langage et les termes déictiques, p. 174-255

⁶⁶ K. Bühler, *Théorie du langage*, Marseille, Agone, 2009, chap. II, Le champ déictique du langage et les termes déictiques, p. 174-255

⁶⁷ Maud Verdier, DEIXIS AD OCULOS ET DEIXIS À L'IMAGINAIRE DANS LES INTERACTIONS MÉDIATISÉES PAR ORDINATEUR EN MALGACHE : file:///C:/Users/Th%C3%A9o/Downloads/DEIXIS_AD_OCULOS_ET_DEIXIS_A_LIMAGINAIRE_DANS_LES.pdf

orienter l'attention subjective des participants et afficher une appréhension mutuelle du cadre. Les expressions et gestes déictiques permettent de singulariser et définir les références aux éléments (personnes, lieu, temps, action, objets), ce qui représente un trait fondamental du jeu scénique. L'activité de pointage est, en ce sens, régulièrement présente au cours d'une improvisation comme vecteur d'enrichissement de l'expérience. Elle a vocation à faire appel à un espace à l'imaginaire perceptif et accessible aux comédiens et participe donc à modaliser un cadre dramatique.

Dans une scène d'improvisation, deux fonctions de l'usage des déictiques peuvent être envisagées. Tout d'abord, l'usage des déictiques peut permettre de faire référence à un élément du contexte déjà introduit dans les tours précédents. Dans ce cas, bien qu'il agisse dans l'univers l'imaginaire, l'usage déictique fonctionne en tant que déixis ad oculos, puisque le geste ou l'expression permet de rendre compte de phénomènes indexicaux appartenant au champ perceptif commun partagé par les participants. Il cristallise et use des éléments qui ont émergé dans le cours d'action. Cependant, l'usage déictique peut aussi être le vecteur de création indexicale en introduisant dans le champ perceptif un nouvel élément. Il s'agit ici d'une ressource pour dévoiler un cadre scénique en train d'émerger.

- | | | |
|-----|---------------------|---|
| 13. | Comédien B (parole) | C'est aujourd'hui quoi (.) quelle heure il est ? |
| 14. | Comédien A (geste) | montre une ^horloge |
| 15. | Comédien A (parole) | ^Il est 18h28 (voix de petite fille) |
| 16. | Comédien B (parole) | et ben voilà 18h28 deux minutes dans deux minutes |

Dans cet extrait, la comédienne introduit dans le champ spatial la présence d'une horloge en pointant l'objet au tour 14 tout en donnant l'heure à l'autre comédien. Ce geste déictique crée indexicalement un nouvel élément du cadre dramatique en cours et permet de matérialiser sur la scène un objet physique. L'introduction de cet objet sera d'ailleurs réutilisée au tour 53, lorsque le comédien regardera dans cette direction tout en faisant comprendre qu'il est pressé. Ce geste prend appui sur l'élément « horloge » introduit spatialement dans l'environnement allocentrique de la scène. Par conséquent, le champ perceptif se développe tout au long de l'intrigue selon les actions des comédiens.

- | | | |
|-----|--------------------|--------------------|
| 53. | Comédien B (geste) | ^regarde l'horloge |
|-----|--------------------|--------------------|

3. Le corps et la pantomime

Le travail du corps représente un pan très important de l'exercice scénique. La pantomime définit un panel de techniques de représentation théâtrale utilisant des expressions corporelles multiples (mimes, mimiques, attitudes, mouvements) autres que la parole. Ces techniques peuvent accompagner, renforcer ou remplacer le langage parlé et font partie intégrante de l'improvisation. Jean-Louis Barrault définit la pantomime comme « la représentation de vie tout entière par le moyen du corps humain »⁶⁸. L'action corporelle est d'autant plus importante sur une scène d'improvisation que le comédien n'a ni costume ni décor sur lesquels s'appuyer, si ce n'est le tee-shirt qui peut être utilisé comme un objet. Autrement dit, pour matérialiser un décor ou des costumes, donc pour imaginer la scène en cours, les comédiens ont pour ressource principale les techniques de la pantomime. Le corps devient un outil de production d'un imaginaire qui se dévoile devant les yeux du public. La catégorie « sans parole » qui peut être donnée sur certaines improvisations met particulièrement au défi les comédiens sur leurs compétences corporelles. L'importance du « *corps, du déplacement et du mouvement* » est particulièrement soulignée par les comédiens interrogés, qui mettent souvent en avant le fait « *d'accepter de faire une action avant de parler* ». Le corps ne sert, cependant pas seulement à incarner un personnage, mais aussi à créer un espace perceptif allocentrique.

L'art de la pantomime définit le jeu physiologique par lequel le comédien va pouvoir mimer un décor scénique invisible. Par le geste et le mouvement, l'acteur développe donc un panel de techniques permettant de créer sur scène une atmosphère, des objets, de la distance, autrement dit de créer un environnement à l'action en cours. Indubitablement, en opérant le dévoilement d'un environnement, les comédiens créent un contexte indexical d'occurrence. La pantomime devient dès lors une ressource essentielle à l'improvisateur lui permettant de donner des informations sur la spatialité de la scène. De l'espace nu se dévoile tout un univers perceptif commun.

66.	Comédienne C (geste)	^toque à la porte
67.	Comédienne C (parole)	HEY !
68.	Comédien A (parole)	ça a frappé (.) papa

Au tour 66 la comédienne mime l'action de toquer à une porte, qui entraîne la réaction de la comédienne A au tour 68. En mimant cette action, elle crée scéniquement une porte qui, dès lors qu'elle est matérialisée, sera présente sur scène jusqu'à la fin de l'intrigue (sauf dans le cas où l'intrigue change de lieu). De cette façon, au tour 73, la comédienne fait l'action d'ouvrir la porte pour laisser entrer la comédienne C dans la pièce. La porte imaginaire sera aussi utilisée par le

⁶⁸ J.-L. Barrault, «De l'Art et du Geste», Paris, Cahiers Renaud-Barrault, n° 20, 1957, p. 96

comédien D pour entrer en scène au tour 111. Remarquons que ce simple exemple souligne les qualités d'écoute et d'attention indispensables dans une scène d'improvisation. En effet, les objets créés deviennent des éléments indexicaux qui définissent la situation et avec lesquels les comédiens doivent jouer et s'appuyer pour développer l'intrigue.

La pantomime peut aussi permettre, non pas de créer indexicalement un nouvel élément, mais d'apporter des informations supplémentaires à des éléments déjà introduits. Dans l'extrait qui suit, le coffre a déjà été introduit dès le tour 35 par le comédien A mais les actions réalisées par les comédiens dans les tours 94 à 97 permettent de donner une image corporelle plus précise à l'objet en question. Remarquons que la transcription écrite trouve ici une certaine limite à retranscrire la richesse du jeu corporel.

- | | | |
|-----|-------------------------|---|
| 94. | Comédien B et A (geste) | se rapproche tous les deux du coffre et s'accroupissent
puis font le geste de mettre un casque |
| 95. | Comédien A (parole) | ^tututtutut |
| 96. | Comédien A (geste) | ^geste de taper un code |
| 97. | Comédien B (geste) | comme si il tournait le verrou d'un coffre |

L'improvisation théâtrale relève aussi d'un usage conventionné et spécifique des corps qui permet la démultiplication scénique. Par usage conventionné des corps, nous entendons ici les procédés connus par les improvisateurs afin de permettre des changements de lieu et/ou de temporalité au cours d'une scène. Ces moments de bascules scéniques peuvent être produits soit par les comédiens restés sur le banc, soit par les comédiens sur scène. Il peut s'agir, par exemple, de saut dans le temps, ou encore de développer une scène parallèle à la situation initiale. Cependant, notons que les scènes construites au cours d'une saynète sont toujours prises dans le cadre dramatique général de l'improvisation en cours et sont nécessairement reliées les unes aux autres. Certaines scènes parallèles peuvent d'ailleurs potentiellement se rejoindre après un certain temps. Ces basculements scéniques ne sont possibles que par un usage conventionné des corps permettant d'indiquer clairement la présence d'une bascule.

Dans le cas où le basculement est à l'initiative des comédiens restés hors de la scène, ces derniers se placeront devant le public, dos aux comédiens sur scène en train de jouer. Cette posture significative permet aux comédiens sur scène de saisir immédiatement l'intention de bascule, ils doivent alors faire en sorte d'arrêter leur interaction, se baisser et laisser l'espace scénique aux autres comédiens. Les basculements peuvent ainsi s'enchaîner sans heurt et donner une impression quasi cinématographique à l'improvisation. Les comédiens novices sont parfois perturbés par ce basculement, ce qui donne lieu à certaines confusions dans la mesure où la bascule n'a pas été bien prise en compte. Les

comédiens sur scène peuvent avoir tendance à continuer leur interaction en pensant que les comédiens venant d'entrer sur scène font irruption dans la situation en train d'être jouée.

18. Comédienne A (geste) ^comme si elle sautait dans le trou

19. Comédien C et D (geste) se placent debout devant les autres comédiens
les autres comédiens se mettent en retrait pour
signifier qu'ils ne sont plus dans la scène qui
est en train de se jouer
20. Comédienne C (parole) ^t'as vu les pétunias ? elles sont sacrément
asséchées j'pense que ^tu devrais les arroser
avec cet arrosoir

Cet extrait d'improvisation illustre bien un moment de bascule. Au début de l'improvisation, les comédiennes A et B jouent deux personnages qui observent l'arrosoir dans lequel ils se trouvent. Le tour 19 marque une bascule initiée par les comédiens C et D qui enrichissent l'intrigue en apportant un autre point de vue. Jouant deux personnages humains souhaitant arroser leur jardin, la nouvelle situation apporte un changement d'échelle permettant d'appréhender avec plus de précision le début de l'improvisation. Une autre bascule sera d'ailleurs opérée au tour 29, initiée, cette fois-ci, par les comédiennes A et B permettant de recentrer l'action sur les deux personnages ayant commencé l'improvisation.

Dans le cas où le basculement est initié par le ou les comédiens sur scène, le corps permet d'imager ce basculement, par exemple en tournant sur soi-même pour signifier un saut dans le temps ou un changement de scène. Remarquons que les moments d'aparté vont aussi être marqués par l'orientation particulière du corps et de la voix. Le comédien initiant cette proposition doit être capable de marquer corporellement l'aparté de manière suffisamment saillante afin que les autres improvisateurs ne lui donnent pas la réplique. Dans cette perspective, on observe bien l'importance de l'accumulation d'un certain savoir-faire, de certaines « techniques du corps » au sens de Marcel Mauss, indispensables à la maîtrise du théâtre d'improvisation en tant que pratique artistique spécifique.

1. Comédien, personnage et figure du comédien : un exercice de catégorisation

Étymologiquement, le mot 'personnage' provient du mot latin 'persona' qui désigne « le masque de théâtre »⁶⁹. Le masque permet à la fois à l'acteur de se dissimuler et de prendre un rôle. Être sur une scène théâtrale, c'est incarner un personnage, s'immiscer dans la peau d'un autre que soi. « Celui qui vient jouer sur scène se dédouble : il devient autre que soi, à la fois comédien et personnage mis en scène »⁷⁰. La scène théâtrale est, en ce sens, ontologiquement de l'ordre de la performance, elle dépasse son statut artistique pour s'agencer dans un monde sémiotisé plus large. A ce propos, comme nous l'avions déjà évoqué, Jan Mukarovsky affirme que « le théâtre n'est que le support d'un jeu immatériel de forces en mouvement dans l'espace et le temps, dont les fluctuations emportent le spectateur dans ce jeu complexe de forces qu'on appelle une performance scénique. » Trois notions émergent alors de son analyse : le comédien, le personnage et la figure du comédien. Ce triptyque conceptuel détermine : le comédien comme l'acteur présent sur scène ; le personnage comme étant le rôle ; et enfin la figure du comédien comme l'incarnation sur scène du personnage par le comédien. Si la figure représente la performance scénique entreprise par le comédien, le personnage est quant à lui un prisme d'interprétation. Il est ce à travers quoi le public voit et entend les actions du comédien. Dans cette perspective, « la figure du comédien est une formation de nature physiologique tandis que le personnage est une formation de nature psychologique.»⁷¹. Dans le même sens, Christian Biet et Christophe Triau développent l'idée d'une double énonciation des deux corps du comédien : « une double énonciation advient ainsi : les comédiens restent des comédiens, parlent et agissent en fonction du public qui les regarde, mais les figures qu'ils ont construites énoncent un texte que les spectateurs épient : les personnages dialoguent comme s'ils étaient des êtres vivants.»⁷²

Cette habilité de dédoublement entraîne dans le même temps un changement à deux échelles, celui subjectif du comédien qui agit, et celui du public qui observe. La frange du corps de l'acteur (pour reprendre un vocabulaire goffmanien) évolue, il n'est plus le comédien mais devient personnage. Les actions du comédien sur scène sont directement perçues comme des actions du personnage en question qui se déplace dans le cadre modalisé. Cependant, intégrer un personnage demande aussi à l'acteur de percevoir ses propres possibilités d'action et l'environnement en intégrant

⁶⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Belin, Paris, 1996, p. 92

⁷⁰ *Ibid*, p.137

⁷¹ Michael Quinn, The Prague School concept of the stage figure, in Irmengard Rauch and Gerald F. Carr, Eds., *The Semiotic Bridge. Trends from California*, Berlin New York, Mouton de Gruyter, 1989, p.77.

⁷² Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, 2006, p.472

métaphoriquement le corps d'un autre. En ce sens, le dédoublement est aussi une transformation subjective du sujet dans la mesure où prendre un rôle s'est être résolument dans une expérience profonde, voire une expérience esthétique particulière amenant les cadres perceptifs individuels à évoluer sous d'autres auspices.

Le personnage se caractérise par des éléments stéréotypiques qui prennent appui sur un monde social qui traverse de toute part une représentation théâtrale. Les traits saillants du personnage sont des repères sur lesquels le sens des actions va pouvoir rebondir. Incarner un personnage, c'est jouer avec les représentations symboliques et sociales associées à tel type de rôle. Comme l'exprime l'une des comédiennes interrogées « *par exemple, je veux jouer une cheffe d'entreprise, c'est l'image que j'ai d'une cheffe d'entreprise qui va me permettre d'incarner ce rôle sur scène.* » En s'appuyant sur cette culture ambiante, le visage du personnage devient un rebond de la signification, un prisme d'interprétation qui s'indexe sur les conventions partagées entre les spectateurs et les partenaires sur scène. En portant des masques, le personnage animé s'intègre dans des catégories collectivement partagées qui permettent d'une part de se repérer et d'autre part de tisser un réseau relationnel entre les personnes sur scène. L'exercice scénique de l'incarnation nous amène ainsi à la notion de catégorisation. Catégoriser les personnes, les lieux ou encore les objets est une activité importante dans toute conversation ordinaire. En organisant notre perception du monde social, nous nous engageons dans la création d'un espace référentiel commun. Dans cette logique, les participants d'une interaction ont la nécessité de faire converger leurs catégorisations respectives afin de s'entendre sur un espace interactionnel commun et compréhensible par tous. Comme évoqué par Fauconnier, les interactions relèvent d'une « construction mentale permanente, relativement abstraite, d'espaces, d'éléments de rôles et de relations à l'intérieur de ces espaces, de correspondance entre eux et de stratégies pour les construire à partir d'indices tantôt grammaticaux et tantôt pragmatiques. »⁷³ Cela suppose des modalités de catégorisation partagées par les participants. Elles sont construites au cours de l'activité conversationnelle, et représentent comme l'exprime Harvey Sacks une machine centrale de l'organisation sociale. Les catégories ne sont généralement pas nommées et agissent de manière diffuse. Elles sont liées au mode de connaissance pratique des participants. Sacks implique ici l'idée d'un savoir de sens commun relatif à un contexte social spécifique qui se dévoile dans et par les activités pratiques ordinaires. Le processus de catégorisation est donc une action indexicale et située, qui permet la production et l'interprétation des séquences d'actions. Les catégories utilisées prennent sens dans un contexte, mais dans le même temps participent à donner sens à une situation dans laquelle elles sont énoncées. Ainsi, si une scène théâtrale prend sens, c'est bien que l'écriture

⁷³ Gandon Francis. Gilles Fauconnier Espaces mentaux . In: Communication et langages, n°67, 1er trimestre 1986. p. 124. http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1986_num_67_1_1750_t1_0124_0000_2

dramatique (personnage, rôle, relation, intrigue etc.) s'appuie directement sur le monde social dans lequel elle s'insère. Personnages et catégorisation fonctionnent donc en tandem et représentent un maillage primordial pour la construction d'un ordre interactionnel signifiant.

2. La modalisation des personnages dans le cadre d'une scène improvisée

Concernant les notions abordées précédemment, le théâtre d'improvisation diffère du théâtre classique du fait de la spécificité de l'activité scénique entreprise. En effet, les notions de personnage et de figure du comédien se confondent puisqu'elles émergent dans un même temps et sans préparation préalable. L'incarnation d'un personnage se fait dans l'immédiateté de la présentation dramatique dans et par l'interaction entre les personnages animés par les comédiens. Ni le spectateur ni les comédiens ne sont en mesure de prévoir le développement et la nature des personnages qui vont s'incarner sur scène. Pour autant, l'improvisation ne peut se comprendre sous le seul trait de la figure du comédien. Tout entier tourné vers la performance et l'oralité, il n'en reste pas moins que le comédien sur scène se pare de masques sur lesquels il s'appuie pour construire un personnage et l'animer. Il use alors de rôles reconnaissables et partagés par une communauté, il s'incarne dans des catégories signifiantes pour faire émerger un personnage qui se développe ensuite tout au long de la scène. Par exemple, si le personnage envisagé s'avère être un homme âgé, il sera nécessaire de faire comprendre au public le masque « vieux monsieur » que le comédien porte. L'improvisateur, n'usant ni de décor ni de costume, devra faire appel à des ressources verbales et/ou physiologiques pour que le masque soit suffisamment explicite pour « *lui donner corps* ». En cela, il s'insère dans des catégories stéréotypiques. La strate corporelle est donc prééminente en improvisation comme dans bien d'autres arts scéniques. « *Quand on rentre sur scène, on rentre avec un corps il faut l'assumer, si un personnage est modifié, il faut qu'il soit modifié par l'histoire sinon c'est un abandon du comédien* ». Dans cette perspective, le personnage n'est pas un simple calque, le comédien devient pleinement le personnage, il le traverse, le fait vivre, « *lui donne du corps* », « *tu colorises, tu épices* ». Comme l'exprime l'une des comédiennes interrogées, quand l'improvisation débute « *je joue à, je le suis vraiment et quand le coup de sifflet final retentit, là je ne le suis plus* ». L'improvisation étant soumise à l'injonction de l'éphémère et du rebond, « *il faut savoir très rapidement ce que ça te fait* » en tant que personnage. La figure du comédien, son incarnation scénique est par nature multimodale, autant corporelle que verbale.

Il est important de noter que le moment de caucus avant une improvisation ne définit pas le personnage qui va être incarné par le comédien sur scène. Il est important d'insister sur le caractère émergent du personnage dans le temps de l'action scénique. Le comédien entre souvent sur scène avec « *un petit personnage* », « *une action* », et/ou une « *émotion* », afin de « *faire quelque chose de visible et de lisible* ». Pour autant, c'est dans l'interaction et le cours d'action que le personnage

incarné se colorise et se définit. On peut ainsi observer deux modalités d'incarnation : soit l'incarnation est auto-initiée, soit celle-ci est hétéro-initiée. Nous parlons toujours d'initiation, car aucun élément scénique n'est adopté totalement sans l'accord des autres comédiens, car « *c'est toujours l'autre qui construit ton personnage* » - nous reviendrons sur ce point dans le chapitre III.

Concernant l'incarnation auto-initiée, on évoque ici les traits du personnage qui sont introduits directement par le comédien en question. L'acteur est ici responsable des informations envoyées à propos de son personnage. Cette perspective auto-initiée peut autant faire référence aux attitudes et postures prises par les comédiens qu'aux énoncés décrivant explicitement leur personnage. Prenons l'extrait suivant :

- | | | |
|-----|---------------------|---|
| 18. | Comédien A (geste) | se tient les mains comme une petite fille |
| 19. | Comédien A (parole) | papa t'as remarqué que je me suis maquillée ? |

Depuis le début de l'improvisation, la comédienne a pris une posture et une attitude qui sont autant d'informations sur son personnage et laissent supposer qu'elle joue une petite fille – ce qui sera confirmée par la suite. Au tour 19, la comédienne A initie aussi un nouvel élément sur son personnage « Je me suis maquillée ». Elle se place donc dans une position descriptive et crée indexicalement une nouvelle information. Cette information est bien auto-initiée puisque c'est la comédienne A qui indique une information sur son propre personnage.

L'incarnation est, au contraire, hétéro-initiée lorsqu'un comédien sur scène introduit des éléments de description d'un personnage autre que le sien. Dans l'extrait suivant, la comédienne A indique au tour 60 que son copain est un « vieux monsieur » et qu'il est « professeur de philosophie » au tour 64. Ces éléments descriptifs seront déterminants lorsque le comédien D entrera en scène pour incarner le copain de la comédienne A. Il précisera d'ailleurs au tour 136 « je suis professeur de philosophie » reprenant donc les informations initiées par la comédienne A.

- | | | |
|-----|---------------------|---|
| 60. | Comédien A (parole) | c'est un c'est heu (.) c'est ^un vieux monsieur heu
c'est un genre de pygmalion |
| 61. | Comédien A (geste) | ^mime une longue barbe |
| 62. | Public | (rire du public) |
| 63. | Comédien B (parole) | ben très bien il s'occupera toi |
| 64. | Comédien A (parole) | il est professeur de philosophie à l'université c'est
pour ça que je pensais que tu le prendrais bien |

3. Dispositif catégoriel et tissage relationnel

Cependant, lors d'une improvisation, il ne s'agit pas seulement de savoir qui on est, il est aussi nécessaire de « *clarifier la relation* », de tisser un réseau relationnel entre les personnages ; « *qui on est et quel est le lien ?* » La relation est primordiale, elle est peut-être ce qui est « *le plus important* » nous disait même l'un des comédiens interrogés. Saisir rapidement la nature de la relation entretenue entre les personnages est un enjeu fondamental pour la réussite d'une improvisation théâtrale.

Une improvisation est toujours une ouverture par le milieu, « *sur une impro de 5 min c'est comme si on choisissait de montrer ces 5 min là de la vie des personnages* ». Les personnages ont une histoire propre, un vécu, un passé et potentiellement ils partagent quelque chose en commun. Les tours de parole qui s'opèrent ne sont donc pas seulement attribués à des locuteurs, mais sont rapportés à des énonciateurs catégorisés. A ce propos, Sacks évoque la question des dispositifs de catégorisation (membership categorization devices), qui articule des collections de catégories. Par exemple, « famille » comporte à la fois les catégories « parent » et « enfant ». Dans la continuité de ces travaux, il identifie l'établissement de paires standardisées, telles que enfant/parent, ami(e)/ami(e) ou encore médecin/patient. Chaque paire implique un ensemble de droits et de devoirs selon les catégories engagées par les membres. Dans le cadre d'une improvisation théâtrale, on repère la mise en place de paires relationnelles standardisées. Cela permet aux comédiens de rapidement situer leurs personnages les uns par rapport aux autres et de se positionner de manière catégorielle. Le processus de catégorisation doit s'entendre comme une ressource utilisée pour permettre aux énoncés de prendre sens en contexte et permettre aux participants de savoir à quoi ils jouent et par quel dispositif catégoriel ils sont liés. « Les catégorisations de l'énonciation permettent de concevoir les relations entre un énonciateur (manifesté de telle ou telle manière dans le langage au cours des tours de parole), un destinataire (spécifié par le langage et parfois contraint par l'action du tour de parole), le monde énoncé ainsi que ses liens avec le monde énonçant. »⁷⁴ Observable explicitement dans les séquences conversationnelles, les dispositifs catégoriels sont activés au cours de la scène. Ils indiquent dès lors la mise en place d'un tissage relationnel qui unit les comédiens. Ces relations sont souvent des enjeux importants et peuvent être remises en cause, bouleversées ou sujettes à controverse au cours de l'improvisation. L'élaboration dans le cours d'action scénique d'une relation entre les personnages est donc une création indexicale qui joue un rôle fondamental dans l'orientation et l'interprétation des séquences d'actions. Nous analyserons plus en détail le rapport contrainte/ressource qu'implique le processus de catégorisation dans le chapitre IV.

⁷⁴ Jean Widmer, « Catégorisations, tours de parole et sociologie », in Michel de Fornel et al., *L'ethnométhodologie*, La Découverte « Recherches », 2001 (), p. 207-238, p.223

- | | | |
|-----|---------------------|--|
| 18. | Comédien A (geste) | se tient les mains comme une petite fille |
| 19. | Comédien A (parole) | papa t'as remarqué que je me suis maquillée ? |
| 20. | Comédien B (parole) | écoute vas-y tu peux m'en parler pendant
deux minutes après franchement (.) °rien à foutre° |

Dans cette improvisation, au tour 19 la comédienne A initie explicitement un dispositif catégoriel par l'emploi du mot « papa » en s'adressant au comédien B alors sur scène. Elle introduit une relation « fille-père » et une organisation « famille » qui sous-tend le dispositif catégoriel. Ce tissage relationnel sera d'ailleurs au cœur de la scène et deviendra un ressort dramatique qui impulsera le développement de l'intrigue.

Cependant, la mise en place d'une paire relationnelle catégorisée n'implique pas nécessairement une formulation explicite de cette dernière. Les catégories ne sont généralement pas nommées et agissent de manière diffuse. Elles sont liées au mode de connaissance pratique des participants. Par conséquent, selon la maxime du spectateur introduite par Harvey Sacks, si l'on observe une personne en train de réaliser une activité et que l'activité en question est associée à une catégorie, alors l'on saisit la personne accomplissant l'activité comme occupant cette catégorie. Il s'agit d'une règle de pertinence qui permet non seulement aux spectateurs d'un spectacle d'improvisation de saisir les relations catégorisées des personnages sans que celles-ci soient formulées clairement ; mais elle permet aussi aux comédiens d'enclencher des dispositifs catégoriels entre personnages sur scène sans énonciation formelle.

Dans l'extrait suivant, le tour 67 marque l'entrée en scène de la comédienne C. Sans formulation explicite, on saisit très rapidement, par l'attitude envers le comédien B et le ton employé, que cette dernière se positionne comme l'amante du comédien B. Le public, comme le comédien B, saisit donc la mise en place d'un dispositif catégoriel initié par la comédienne C comme étant une relation « amant-amante ». Le comédien B doit donc s'adapter très rapidement à ce nouveau dispositif dans lequel la comédienne C l'implique, afin de jouer le jeu et rebondir à cette proposition. On remarquera d'ailleurs que le travail de transcription permet difficilement d'observer clairement la mise en place de ce dispositif catégoriel pourtant très explicite lors du visionnage de la scène.

- | | | |
|-----|-----------------------|---------------------------------------|
| 67. | Comédienne C (parole) | HEY ! |
| 68. | Comédien A (parole) | ça a frappé (.) papa |
| 69. | Comédien B (parole) | ouais |
| 70. | Comédienne C (parole) | Hey Patrick:: ben t'ouvres ou pas:: ? |
| 71. | Comédien B (parole) | ouais |
| 72. | Comédienne C (parole) | j'suis un peu en avance |

73.	Comédien A (geste)	ouvre la porte
74.	Comédien A (parole)	bonjour heu::
75.	Comédienne C (parole)	heu :: bonjour (.) ^SALUT patrick ça VA?
76.	Comédienne C (geste)	^ écarte la comédienne A
		pour parler à B
77.	Comédien B (parole)	ouais ça va
78.	Comédienne C (parole)	je suis un peu en avance on est prêt ?
79.	Comédienne C (geste)	vient se coller à son amant (B)

IV — ENJEUX ET UNIVERS DRAMATIQUE

1. Registre dramatique

Par « univers dramatique », nous entendons ici l’ambiance générale de la scène. Cet univers dramatique peut être introduit explicitement par l’annonce d’une catégorie (voir annexe) par l’arbitre de la rencontre et notamment la catégorie « à la manière de ». Cette catégorie de jeu impose aux comédiens de jouer selon un style spécifique affilié à un genre théâtral, cinématographique, littéraire ou autre. Il s’agit donc, pour les comédiens, de reprendre des clichés associés à la catégorie en question par le niveau de langage, le sujet, l’ambiance, les personnages et/ou le propos. L’arbitre peut, par exemple, annoncer que l’improvisation se tiendra à la manière : d’un film de western, d’un film d’horreur, de Shakespeare, de Molière etc. ; libre ensuite au comédien d’interpréter la catégorie. Cependant, l’univers dramatique peut aussi, sans être annoncé préalablement, émerger dans le cours d’action scénique. Dans le cas où les comédiens décideraient au cours de la scène d’interpréter une enquête policière, on retrouvera des éléments typiques du style policier avec potentiellement : un meurtre, une enquête, des policiers, des témoins etc. L’univers dramatique agit à la manière d’un canevas sur lequel les comédiens vont s’appuyer pour construire une intrigue. Dans cette perspective, les joueurs peuvent aussi s’appuyer sur des registres dramatiques particuliers : comique, tragique, merveilleux, fantastique, pathétique et autres. En colorant intentionnellement l’intrigue d’une certaine façon, les comédiens s’entendent pour susciter des émotions spécifiques. Dans une même saynète, les registres peuvent s’entremêler, se défaire en adaptant la manière de jouer au fur et à mesure du développement de l’intrigue.

Le respect de l'univers dramatique est un enjeu important pour construire une intrigue cohérente. Lors d'un entretien, une comédienne interrogée nous faisait part de son expérience personnelle concernant ce sujet : « *Moi au début, j'étais très cabotine, et donc parfois je ne jouais pas au même jeu que les autres comédiens (...) tu ne peux pas faire une blague juste pour faire la blague, ça casse ce que tu es en train de jouer* ». Dans cette continuité, elle nous faisait part d'une anecdote en évoquant une improvisation « à la manière de Marcel de Pagnol » qu'elle fut amenée à jouer dans un match officiel au début de sa carrière de comédienne. Lors de cette improvisation, une ambiance « très premier degré » est construite par ses partenaires sur scène. Pour autant, la comédienne entre en plein milieu de la scène en imitant « *Mickael Jackson qui faisait un moonwalk* », ce qui fit beaucoup rire le public. Pour autant, en sortant de l'improvisation, sa partenaire de scène se met à pleurer en lui faisant comprendre que son geste n'était pas pertinent, et qu'il cassait totalement l'ambiance de la scène qui était en train de se jouer. La construction d'une intrigue requiert donc un échange subtil entre les comédiens afin de s'entendre sur ce que l'on souhaite donner au public. Bien que le match d'improvisation théâtrale soit souvent affublé de l'étiquette « comique », bien d'autres émotions et registres vont aussi être recherchés, notamment chez des comédiens souhaitant surprendre le public. Le registre, l'univers dramatique sont ainsi de l'ordre de la création indexicale puisqu'ils participent à développer une ambiance et transmettre des émotions particulières permettant aux comédiens comme au public de s'orienter dans la scène en train d'émerger.

2. Les enjeux

Le dernier élément que nous traiterons dans ce chapitre réside dans la question de l'enjeu. Principe fondamental en improvisation théâtrale, les comédiens doivent rapidement « *repérer l'enjeu de cette histoire et qu'il n'y en est pas quinze mille* ». L'enjeu représente l'orientation globale de l'intrigue qui se construit mutuellement. Il crée la dynamique d'une improvisation. « *On a décidé de la même chose ensemble donc allons y là-dessus* ». Il s'agit souvent d'un élément significatif qui suscite une résolution ou un dénouement ; il peut tout autant être question : d'un défi, d'un pari, d'une rupture, d'une révélation ou encore d'une compétition. Un petit détail peut donc devenir un enjeu fondamental. Toute scène possède un ou des enjeux, mais encore faut-il qu'il(s) soit(ent) remarqué(s) et exploité(s) par les comédiens. Pour reprendre les mots de Merleau-Ponty, une scène d'improvisation est un évènement « engageant un avenir, non pas comme la cause détermine son effet, mais comme une situation, une fois nouée, aboutit inévitablement à quelques dénouements. »⁷⁵ Le nœud de la situation fait ici référence aux enjeux dans lesquels les personnages sur scène vont s'engouffrer. Dans la scène « Cascade ou question », un enjeu fort est introduit au tour 18 par le

⁷⁵ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p.466

comédien A « il faut que tu récupères le microfilm ». La recherche du microfilm sera synonyme d'une quête qui guidera l'intrigue tout au long de l'improvisation. L'enjeu a donc une conséquence fondamentale sur la suite des séquences d'actions.

- 17. Comédien A (parole) l'a::venir le dira
- 18. Comédien A (parole) il faut que tu récupères le microfilm
- 19. Comédien B (parole) je le sais ça mais pourquoi le faire en faisant des galipettes ?
- 20. Comédien A (parole) parce que si tu ne fais pas de galipettes le micro
- 21. Comédien A (geste) réalise une roulade
- 22. Comédien A (parole) film se détruira

Cependant, plusieurs enjeux peuvent être introduits simultanément au cours de la scène, ils peuvent se succéder ou au contraire s'entremêler. Dans la scène « Changement de vie », un premier enjeu se dégage très rapidement dès le tour 13. Après un premier échange, le comédien B implique une problématique par « c'est aujourd'hui quoi », qui suppose indéniablement qu'un événement est censé arriver. L'enjeu est précisé dès le tour 16 par « dans deux minutes deux minutes », qui indique l'arrivée imminente de l'évènement. Cet engagement thématique découlera tout au long de l'intrigue, lorsqu'il annoncera « les deux trois petites choses qui vont changer dans la vie » (tour 33) qui se déterminera précisément quand la comédienne C entrera en scène au tour 67. Cependant, un autre enjeu apparaît au cours de l'intrigue lorsque la comédienne A exprime qu'elle s'est maquillée et que désormais elle a décidé « d'être prépubère » (tour 25). Ce thème entraînera un déroulement et notamment l'entrée du comédien D, jouant le petit copain, professeur de philosophie, de la comédienne A. L'enjeu premier engagé par le comédien B se trouve entremêlé à un deuxième enjeu introduit cette fois-ci par la comédienne A. Les deux vont être les piliers et les sources de l'intrigue, de « ce à quoi jouent les comédiens », jusqu'au coup de sifflet final.

- 13. Comédien B (parole) C'est aujourd'hui quoi (.) quelle heure il est ?
- 14. Comédien A (geste) montre une ^horloge
- 15. Comédien A (parole) ^Il est 18h28 (voix de petite fille)
- 16. Comédien B (parole) et ben voilà 18h28 deux minutes dans deux minutes^ HAHHAHAHA (.) Ah j'en ai plein le cul
- 17. Comédien B (geste) ^claque des mains
- 18. Comédien A (geste) se tient les mains comme une petite fille
- 19. Comédien A (parole) papa t'as remarqué que je me suis maquillée ?

NOEUD 3 : CONSTRUCTION ET STRUCTURE SÉQUENTIELLE DU CADRE DRAMATIQUE

Après avoir proposé une analyse du processus de création indexicale propre à l'improvisation théâtrale, il semble désormais nécessaire de s'intéresser à l'émergence d'un tel phénomène. Peut-on engager une réflexion sur les caractéristiques de sa mise en place ? En quoi le développement du cadre dramatique est-il réellement un processus collectif et collaboratif ? En prenant appui sur les théories de l'analyse conversationnelle, nous nous intéresserons dans cette perspective à l'organisation séquentielle d'une improvisation théâtrale afin d'en appréhender les mécanismes d'action.

I — LA DYNAMIQUE SEQUENTIELLE D'UNE SCENE IMPROVISEE

1. De l'étude de la conversation à celle du dialogue improvisé

a) Un phénomène collectif

Phénomène collectif, une improvisation mixte naît de l'interaction des comédiens sur scène. Il s'agit de « raconter une histoire avec quelqu'un qu'on ne connaît pas forcément ». En ce sens, l'improvisation théâtrale relève d'un processus de construction qui émerge par le co-engagement des participants. Afin de rendre compte de cet aspect, une des comédiennes interrogées évoquait la métaphore de l'escalier : « *En fait, l'impro c'est comme si on construisait une marche pour construire le même escalier, (...) je pose le pied sur ma propre marche et je te mets une marche pour que tu montes.* » Si le cérémoniel du match tend à donner l'illusion de la compétition, les improvisations sont, elles, régies par une dynamique collaborative.

Une fois le début de l'exercice lancé, les comédiens ne s'engagent pas immédiatement dans une interaction. Les deux protagonistes entrent en scène, démarrent une action, un geste, tout en regardant ce que l'autre propose. L'écoute, au sens d'attention, est un élément primordial afin de prendre en compte les informations offertes par les différents acteurs. Cette phase d'observation doit se faire dans « *le souci de respecter l'autre comédien tout en étant généreux* ». Communément appelées « *le pont* », les quinze premières secondes représentent ce moment latent qui précède la rencontre des deux personnages. Après avoir pris connaissance de son partenaire, la rencontre s'inaugure et les comédiens entrent dans un dialogue où chacun des protagonistes se donne réciproquement la réplique afin de construire collectivement l'intrigue de la saynète.

Dans cette perspective, la représentation scénique émerge de « la dynamique processuelle de la conversation »⁷⁶. Par conversation, nous entendons une situation dans laquelle chaque participant ratifié assemble des briques conversationnelles, produites de manière à être des actions reconnaissables. Structurellement, une conversation se caractérise précisément par la succession de tours de parole. L'émergence d'un cadre dramatique, autrement dit le phénomène de création indexicale, émerge de l'enchaînement des tours de parole activés successivement par les comédiens sur scène. Chaque réplique devient une proposition de développement qui s'inscrit dans une intrigue en train de se construire. On insistera ici sur le terme « proposition » au sens où une information est toujours une offre qui sera discutée implicitement dans la suite des séquences conversationnelles. Nous reviendrons plus en détail sur cet aspect dans la suite dans cette partie.

Comme toute relation de co-présence, une improvisation théâtrale nécessite que les « participants [...] se rendent mutuellement intelligibles le sens de leurs actions et la compréhension de ce qui se passe. »⁷⁷ Ce phénomène collaboratif est d'autant plus prégnant sur une scène improvisée qu'aucun des éléments du cadre dramatique n'est fixé préalablement. On retrouve ici un double processus. D'un côté, le dialogue émerge de l'interaction scénique et du cadre dramatique, et de l'autre, il participe à la construction et la production de ce même cadre. A la fois contextualisée et contextualisante, chaque réplique est vectrice de la modalisation du cadre interactionnel dans lequel elle évolue. Indexicale et réflexive, l'interaction improvisée est prise dans un contexte qui donne sens aux actions entreprises tout en participant à créer son propre cadre d'occurrence. Le cadre dramatique est ainsi, de par sa nature, un objet dynamique qui émane de l'échange des différents comédiens présents sur scène et en dehors.

b) Distribution de la parole : l'allocation des tours de parole

Entreprendre l'improvisation comme relevant de la dynamique processuelle de la conversation, c'est entrevoir l'organisation séquentielle dont elle émerge. Basée sur un principe d'enchaînement des tours de parole, une improvisation progresse par les actions successives des comédiens sur scène. Les changements de locuteurs se poursuivent, répondant à des procédures d'allocation de tour permettant au détenteur de la parole de sélectionner le prochain locuteur. La construction des tours et l'allocation représentent, selon Harvey Sacks, la machinerie extra-contextuelle de toute conversation. Chaque tour est une réplique qui projette un point de complétion

⁷⁶ R. Keith SAWYER, « La conversation comme phénomène d'émergence collaborative », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2012

⁷⁷ de Fornel Michel, Léon Jacqueline. *L'analyse de conversation, de l'ethnomethodologie à la linguistique interactionnelle*. In: *Histoire Épistémologie Langage*, tome 22, fascicule 1, 2000. Horizons de la grammaire alexandrine (1) pp. 131-155

éventuel rendant possible une transition de locuteur. Ce système désigne la gestion locale de la distribution de la parole qui permet de gérer la transition entre un tour de parole et le suivant. Les règles de la conversation impliquent alors un minimum de chevauchement afin qu'un seul locuteur s'exprime à la fois. La logique de la conversation implique donc une notion active de l'écoute, principe que nous retrouvons de manière fondamentale en improvisation.

L'analyse conversationnelle distingue communément la conversation ordinaire de la conversation institutionnelle. La conversation ordinaire désigne une interaction où les membres possèdent des statuts de participation égaux tout en étant contraints par des règles identiques. Une conversation entre amis illustre typiquement le modèle type d'une conversation ordinaire. Les positions de locuteur et d'auditeur sont sans cesse inversées et les rapports de force et de pouvoir entre les participants vont être considérés comme faibles. A l'inverse, la conversation institutionnelle se caractérise généralement par un ensemble de contraintes qui imposent des modalités de parole particulières aux participants. On identifie trois traits caractéristiques d'une conversation institutionnelle. D'une part les participants sont impliqués dans des objectifs spécifiques, d'autre part la situation impose des contraintes quant à la contribution de chaque participant et enfin, la caractéristique institutionnelle sous-tend un cadre interprétatif et une procédure particuliers. Certains travaux se sont intéressés, en ce sens, à des situations précises telles que des conversations ayant lieu au tribunal, à l'école ou encore lors de conférences de presse.

Que dire de la scène improvisée ? Le rapport conversation ordinaire-conversation institutionnelle apparaît ici problématique. La conversation qui émerge sur scène est, a priori, soumise à un certain nombre de contraintes : le temps, le thème mais aussi plus largement la nécessité d'être audible pour le public ou encore de collaborer avec l'autre comédien pour jouer une scène. En ce sens, l'organisation séquentielle d'une conversation scénique est régie de manière institutionnelle dans la mesure où les modalités de parole sur scène sont affectées par la frange du cadre modalisé. Rappelons que pour Goffman, la frange du cadre détermine « le statut de l'activité dans le monde réel ». L'observation empirique démontre particulièrement bien cette perspective, notamment lorsqu'il s'agit de la gestion du rire de l'audience, qui représente un acteur à part entière de la scène en train d'émerger. Soumis aux contraintes institutionnelles, les comédiens intègrent le rire dans l'organisation séquentielle de la conversation en cours. Devant ce phénomène, nous avons d'ailleurs pris le parti d'insérer le rire comme un tour de parole. Les comédiens, dans un souci d'écoute et d'audibilité, laissent le public rire (quand le rire est significatif). L'audience entre, par conséquent, dans le dispositif d'allocution des tours de parole. Il arrive aussi parfois que l'audience invective directement les comédiens sur scène si ces derniers ne portent pas assez la voix. En tant que performance, une improvisation théâtrale représente une situation spécifique où le public est chargé

de juger les aptitudes communicationnelles des acteurs donnant donc à la scène un caractère institutionnel particulier.

Cependant, on ne peut réduire la scène théâtrale à sa frange, il nous faut aussi nous intéresser à la strate profonde, « laquelle absorbe par exemple ceux qui participent à une activité dramatique »⁷⁸. Dans ce cas, la modalisation du cadre dramatique implique aussi des modalités de parole spécifiques. Les personnages peuvent ainsi jouer à entreprendre une conversation ordinaire ou au contraire jouer à mettre en place une conversation institutionnelle. Prenons l'exemple d'une improvisation impliquant deux personnages, un maître et son élève. On retrouvera, dans ce cas, le contexte institutionnel de la pédagogie qui influence directement l'organisation séquentielle de la conversation. Rendre réelle une scène, jouer à, c'est reprendre des modalités de construction de tour spécifiques qui sont communément et spontanément partagées.

Prenons, par exemple, un système de question/réponse dans un échange. Dans une conversation ordinaire, le locuteur en manque d'une information, pose une question à son interlocuteur en projetant la possibilité que ce dernier lui apporte une réponse. Suite à cette réponse, le protagoniste de la question indique un changement d'état afin de bien témoigner de la réception de l'information. On retrouve donc le modèle conversationnel suivant :

Conversation ordinaire :

1. A. Question (vise une information)
2. B. Réponse (donne une information)
3. A. Oh blabla (témoigne de la réception de l'information)

Contrairement à une conversation ordinaire, une situation d'évaluation sous-entend une structure conversationnelle différente, appelée structure IRE (Interrogation Response Evaluation). Dans ce cas, la personne en position d'évaluateur demande une information tout en connaissant la réponse. L'interlocuteur répond ou tente de répondre à la demande. La différence se trouve dans la réponse du locuteur au troisième tour, qui va asserter de la vérité du propos précédent ou non. Cette structure est notamment typique des interactions en salle de classe et se retrouve, par ailleurs, plus largement dans les situations d'évaluation. A la différence d'une conversation ordinaire, les deux locuteurs sont tous les deux dans des positions non ordinaires qui influencent la construction des tours. On trouve le modèle conversationnel suivant :

⁷⁸ E.Goffman, Les Cadres de l'expérience, p.91

Conversation en situation d'évaluation :

1. A. Question (projection d'une évaluation de la connaissance de l'information demandée)
2. B. Réponse (tentative de donner l'information)
3. A. Assertion de la vérité de l'information donnée

Concernant une scène improvisée, le dialogue improvisé va prendre une coloration spécifique selon la situation qui émerge sur scène. Dans l'exemple suivant, on observe une situation d'évaluation qui sous-entend la structure IRE vue précédemment :

- | | | |
|-----|---------------------|---|
| 84. | Comédien C (parole) | Où se trouve-t-il quand il n'est pas là et d'abord qui est-il ? |
| 85. | Public | rire du public |
| 86. | Comédien B (parole) | Il est partout mais je ne le vois pas je ne le vois pas donc
ce n'est pas toi n'étant pas toi tu peux sortir |
| 87. | Comédien A (geste) | se rapproche du comédien B en utilisant l'un des blocs |
| 88. | Comédien C (parole) | Rah ! |
| 89. | Comédien C (geste) | sort de la scène déçu en baissant la tête |

Le comédien C lance une énigme au comédien B pour pouvoir passer, il se place donc en situation d'évaluateur. Il lance la demande d'information au tour 84. Le comédien donne une réponse au tour 86, et semble sûr de la réponse. Le comédien C atteste de la validité de celle-ci au tour 88 puis sort de la scène dans la foulée.

La jonction cadre primaire et cadre modalisé est bien plus poreuse que ce nous avons avancé dans le noeud I. Le cadre primaire (le cadre de la performance scénique) et le cadre modalisé (le cadre dramatique qui émerge) s'agencent et structurent l'organisation séquentielle des tours de parole. Devant la pluralité infinie des situations pouvant émerger sur une scène improvisée, nous nous en tiendrons à la construction globale d'une improvisation selon la dynamique processuelle de la conversation.

2. La coopération au cœur de l'émergence collective

a) Paires adjacentes et emboîtement des séquences d'action

Entendre l'improvisation théâtrale au travers de la structure conversationnelle, c'est tenter d'analyser l'émergence, tour après tour, du cadre dramatique. Il est à noter, que l'organisation séquentielle de la conversation n'est pas régie seulement par la production de tours et l'allocation de ces derniers. Un autre aspect nodal de la machinerie conversationnelle réside dans la notion de paires adjacentes, introduite implicitement dans le paragraphe précédent. Ce concept décrit l'organisation de la conversation comme formant un emboîtement d'actions. Dans cette perspective, chaque tour est

inclus dans une paire qui représente « une séquence de deux énoncés qui sont adjacents et produits par des locuteurs différents »⁷⁹. La paire est ordonnée sous forme d'un premier membre et d'un second qui en découle. Généralement placés les uns à la suite des autres, les membres de paire définissent une structure idéaltype du phénomène conversationnel. Cependant, dans certaines situations, la seconde partie de paire peut être non-adjacente à la première. De même, dans un soliloque, on peut supposer que le locuteur soit lui-même à l'initiative de deux membres de la paire adjacente. Outre ces considérations, la construction par paire adjacente sous-entend aussi un rapport de pertinence conditionnelle entre les deux membres. Dans le cas d'une invitation, les réponses pertinentes vont être de l'ordre de l'acceptation ou du rejet et toute autre réponse va apparaître comme problématique pour l'interaction en cours. Les premières parties de paire projettent donc des champs d'action spécifiques.

Théorie centrale de l'analyse conversationnelle, l'unité des paires adjacentes permet d'entendre la production d'une conversation comme action collective et collaborative. « Il ne fait pas de doute qu'un tour de parole subséquent renvoie à un tour de parole précédent et que par conséquent la compréhension est produite tour après tour. »⁸⁰ Ce phénomène est particulièrement vérifiable dans une improvisation, car aucun tour ne fixe réellement la suite de la conversation. Chaque réplique est initiée comme une proposition qui prendra telle ou telle tournure selon la réponse du locuteur. « Un acteur ne peut connaître la signification de son propre tour tant que d'autres acteurs n'y ont pas répondu. »⁸¹ Nous initions ici, l'exercice d'une négociation métapragmatique implicite entre les comédiens, que nous détaillerons dans la suite de ce chapitre. La métaphore de l'escalier, décrite précédemment, illustre parfaitement le processus de construction que nous venons d'entrevoir.

Afin d'illustrer empiriquement notre propos, prenons l'exemple d'une des scènes improvisées analysées. Les deux comédiennes entrent en scène, s'accroupissent et commencent une interaction en observant quelque chose d'indéterminé :

- | | | |
|----|---------------------|---------------------------------------|
| 2. | Comédien B (geste) | comme si elle regardait quelque chose |
| 3. | Comédien A (parole) | C'est profond quand même hein ? |

La signification de l'objet en question ne sera explicitée qu'au tour 9, lorsque la comédienne s'exprime « « parce que l'autre jour il a plu samedi, j'ai sauté comme ça dans l'arrosoir » ».

⁷⁹ De Fornel, L'analyse de conversation dans Ducrot et Schaeffer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Editions du Seuil, 1995, p. 160

⁸⁰ Widmer Jean. Goffman et Garfinkel : cadres et organisation de l'expérience. In: Langage et société, n°59, 1992. Sociologie, langage et interprétation. Les enjeux de l'ethnométhodologie. pp. 13-46.

⁸¹ R. Keith SAWYER, « La conversation comme phénomène d'émergence collaborative », Tracés. Revue de Sciences humaines [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2012

L'information « arrosoir » est directement référencée à l'objet observé et permet une interprétation rétroactive des tours précédents en resserrant les potentialités de ce qui est en train d'advenir. L'émergence de la compréhension se fait donc bien tour après tour dans un double dynamique. A la fois, chaque tour projette le tour selon le modèle d'allocation des tours de parole, mais dans le même temps, chaque tour implique la résonance avec le tour précédent et éclaire potentiellement les tours qui l'ont précédé. Toujours prise dans un jeu de protension et de rétention, « l'interprétation des énoncés dans la conversation est le plus souvent dépendante de leur placement au sein de séquences d'actions. »⁸²

b) Séquentialité de l'improvisation et principe de coopération

En évoquant l'émergence conversationnelle comme une action collective et collaborative, on ne peut faire abstraction des paroles de Grice à ce propos. Linguiste et philosophe du langage, il s'est intéressé au cours de sa carrière aux processus inférentiels observables dans le discours. Il établit dans cette optique son célèbre principe de coopération qu'il formule en ces termes : « que votre contribution conversationnelle corresponde à ce qui est exigé de vous, au stade atteint par celle-ci, par le but ou la direction acceptés de l'échange parlé dans lequel vous êtes engagé »⁸³. Souvent jugé comme naïf, le principe de coopération tente, en réalité, de définir ce qui est à l'origine de l'échange conversationnel, à savoir le besoin de produire des actions adéquates concernant l'orientation de la conversation en cours. Il explicite ce processus en évoquant une certaine logique de la conversation : « Nos échanges de paroles ne se réduisent pas en temps normal à une suite de remarques décousues, et ne seraient pas rationnels si tel était le cas. Ils sont le résultat, jusqu'à un certain point au moins, d'efforts de coopération. [...] À chaque stade certaines manœuvres conversationnelles possibles seraient en fait rejetées comme inappropriées du point de vue conversationnel. »⁸⁴

L'analyse conversationnelle a repris l'idée de la pragmatique gricéenne, en observant empiriquement ce phénomène dans la structure conversationnelle. Celle-ci prend la forme d'une préférence pour l'enchaînement confirmatif, et plus largement d'une préférence pour l'affiliation. Ce concept indique un biais cognitif qui définit une préférence pour répondre de manière positive au projet interactionnel mis en jeu par la première partie de paire. « Elle constitue le principe organisateur des attentes et des

⁸² de Fornel Michel, Léon Jacqueline. L'analyse de conversation, de l'ethnomethodologie à la linguistique interactionnelle. In: Histoire Épistémologie Langage, tome 22, fascicule 1, 2000. Horizons de la grammaire alexandrine (1) pp. 131-155

⁸³ GRICE, H. P. (1989). *Studies in the Way of Words*, Cambridge (Ma.), Harvard University Press.

⁸⁴ GRICE, H. P. (1979). « Logique et conversation », *Communications* 30, 57-72, p.61

anticipations réciproques qui régissent les contributions des interlocuteurs. »⁸⁵ Ce principe de référence est un élément très puissant pour saisir la construction de sens dans une interaction. « Une conversation se constitue et s'auto-organise de façon dynamique par une coopération continue tant au niveau de la chaîne des actions conversationnelles successives, de l'organisation thématique que de la construction de la référence et de la catégorisation. »⁸⁶

Etrangement, ce principe de coopération et la préférence pour l'affiliation font fortement résonance aux principes mis en jeu dans la pratique de l'improvisation. Rappelons que l'écoute, et surtout l'acceptation, correspondent aux piliers fondamentaux de cette pratique théâtrale. Dans le premier nœud, nous avons évoqué : « Pilier indispensable pour qui veut improviser collectivement, l'acceptation consiste à développer une capacité à recevoir les propositions de son ou ses partenaire(s). Comme l'exprimait Julie, comédienne professionnelle, « *ce qui compte c'est le partenaire* », c'est la coopération pour être ensemble et être ouvert aux propositions de l'autre. Autrement dit, sans approbation des propositions, point de développement possible ; l'acceptation est ainsi une base fondamentale de l'improvisation théâtrale. » Ce principe d'acceptation est visible dans la séquentialité de la conversation et la contribution de chacun des comédiens. De manière ouvertement accrue, les comédiens jouent avec le principe de préférence pour l'affiliation que nous avons développé précédemment. Cependant, cela ne suppose pas une acceptation automatique de chaque proposition. Comme l'exprime l'un des comédiens interrogés « *on peut dire non si on dit oui à l'histoire* ». Le principe d'acceptation en improvisation pourrait donc se définir de la façon suivante : que chaque contribution aille dans le sens du projet interactionnel en cours. La pratique de l'improvisation théâtrale n'invente donc pas une pratique originale de l'interaction verbale mais s'appuie, au contraire, sur les mécanismes qui permettent l'échange conversationnel de la vie ordinaire.

II — DE LA SÉQUENTIALITÉ DE L'ACTION SCÉNIQUE À L'ÉMERGENCE DU CADRE DRAMATIQUE

1. La complexification progressive du cadre dramatique

En prenant appui sur la construction séquentielle de la conversation, nous pouvons désormais réhabiliter la question de la modalisation du cadre dramatique sous un angle plus complexe en faisant d'ores et déjà deux remarques. Premièrement, le phénomène de création indexicale, comme nous

⁸⁵ de Fornel Michel, Léon Jacqueline. L'analyse de conversation, de l'ethnométhodologie à la linguistique interactionnelle. In: Histoire Épistémologie Langage, tome 22, fascicule 1, 2000. Horizons de la grammaire alexandrine (1) pp. 131-155

⁸⁶ *ibid*

l'avons vu précédemment, émerge directement de cette dynamique séquentielle et peut être considéré comme exponentiel et cumulatif. Avec l'élaboration de l'improvisation, les éléments qui entrent en jeu sont de plus en plus complexes et nombreux, donnant à voir la détermination progressive d'une scène en un univers, un cadre interactionnel particulier. Cependant, ce phénomène de création indexicale n'est pas une chose anodine, il ancre l'orientation mutuelle des participants autour d'un cadre spatial, relationnel et motivationnel commun (voir le nœud 2). « Les orientations partagées vers le cadre interactionnel émergent de l'interaction signifiante et incluent les compréhension mutuelles des rôles joués par les participants et des règles en fonction desquelles ils interagissent. »⁸⁷

Dans cette continuité, une double dynamique s'instaure. D'une part, le cadre dramatique contraint l'action en orientant collectivement les participants. D'autre part, le cadre dramatique rend possible l'action en élaborant un contexte indexical d'occurrence. Comme l'exprime Keith Sawyer, « ces deux processus sont toujours simultanés et inséparables. Chaque tour nourrit un processus continu d'émergence collaborative qui est simultanément contraint par le cadre émergent que partagent les acteurs au moment où ce tour est pris. »⁸⁸ La construction du cadre au cours de l'enchaînement séquentiel est ainsi relative à un mouvement continu entretenu par les comédiens. Le cadre dramatique est constamment défini et redéfini par les participants et ce, jusqu'au coup de sifflet final. L'élaboration de l'action scénique réside dans la capacité des participants à jouer en prenant en compte, dans l'immédiateté et la spontanéité de son émergence, les propriétés du cadre modalisé. Toujours en train de se faire et de se défaire, les informations relatives au cadre d'interaction sont en perpétuelle négociation implicite dans l'échange même des comédiens. Cela demande à ces derniers une attention permanente aux élaborations successives afin d'être certains de la construction intersubjective et allocentrique du cadre d'action.

Remarquons d'ailleurs, que le système de fautes, qui régit le jeu des comédiens, implique dans les conventions le respect de l'intrigue en train de se dévoiler et des éléments instaurés progressivement. Les fautes de décrochage, de confusion, de refus de personnage ou encore de manque d'écoute vont toutes dans ce sens et assurent la création d'une improvisation cohérente. Le manque d'écoute sanctionne, par exemple, un joueur qui ne se souvient plus ou n'a pas saisi une information importante clairement signifiée. La faute peut aussi être sifflée lorsque les joueurs ne sont pas entendus sur l'intrigue à développer entraînant certaines confusions dramatiques et une compréhension délicate. Ces règles de jeu viennent donc encadrer le bon déroulement des improvisations et mettent en lumière

⁸⁷ R. Keith SAWYER, « La conversation comme phénomène d'émergence collaborative », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2012

⁸⁸ Ibid

la nécessité théâtrale de l'exercice. Performance à vocation d'une audience, toute improvisation doit être suffisamment harmonieuse et signifiante afin de proposer un spectacle de qualité.

2. Cas d'étude

Afin de rendre tangible cette élaboration du cadre dramatique, prenons l'exemple complet d'une scène improvisée : la scène est une improvisation mixte, catégorie libre, avec pour thème : changement de vie, pour une durée de 6 minutes.

Le coup de sifflet annonce le début de l'improvisation, les deux comédiens sont sur scène. L'interaction débute quasiment immédiatement, le comédien B exprimant un « Salut » (T.3). Celui-ci semble excité et perturbé tandis que la comédienne A adopte une posture particulière, la tête rentrée dans les épaules en regardant le comédien B, hagard. Les premiers éléments du cadre dramatique vont se cristalliser à partir du tour 13. Le comédien B demande l'heure à la comédienne A qui adopte une voix de petite fille (elle marque donc son personnage d'une coloration spécifique) en répondant qu'il est « 18h28 » (T.15). Le comédien B se réjouit de la nouvelle en sous-entendant qu'un événement doit survenir dans « deux minutes » (T.16).

Un premier point s'impose. Au tour 16, après trente secondes de jeu, plusieurs éléments sont introduits. Deux personnages émergent sur scène : d'un côté, un personnage féminin avec ce qui semble être une voix et une posture de petite fille ; de l'autre, un personnage masculin qui semble adulte et un peu surexcité à l'idée d'un événement à venir. Concernant le cadre spatio-temporel, l'introduction d'une horloge dans l'espace scénique par le geste de pointage au tour 14, laisse entendre que les deux personnages jouent dans un espace clos, potentiellement une maison ou un appartement, mais à ce stade rien ne peut être fixé réellement. Un enjeu s'est d'ores et déjà dégagé : un événement est censé arriver dans deux minutes, celui-ci semble significatif pour le personnage B mais l'autre personnage ne semble pas en avoir connaissance. Continuons la suite de l'improvisation.

Un élément majeur est instauré au tour 19 par la comédienne A : « Papa, t'as remarqué que je me suis maquillée ? ». En un tour, la comédienne propose une relation père/fille avec l'autre comédien, ancre son propre personnage comme étant une enfant et introduit potentiellement un nouvel enjeu « je me suis maquillée » qui semble être une nouvelle particulière dans la bouche de ce personnage. Le comédien répond à la proposition : « Ecoute, vas-y, tu peux m'en parler pendant deux minutes après franchement (.) °rien à foutre° » (T.20). Cette réplique suppose l'acceptation de la relation père/fille introduite par la comédienne A. Malgré l'information « je me suis maquillée », le comédien B paraît

s'intéresser plus au premier enjeu introduit en insistant : « Olala à 18h30 je me casse » (T.23). De son côté la comédienne A, réplique en marquant la signification du maquillage par « je me suis maquillée parce que j'ai décidé d'être prépubère ».

Un deuxième point s'impose. Entre les tours 19 et 23, en 15 secondes, énormément d'éléments du cadre dramatique se dévoilent. Tout d'abord, la relation entre les deux personnages est explicitée, catégorisée, et acceptée par les deux comédiens, à savoir une relation père/fille. Le personnage incarné par la comédienne B se définit de manière plus explicite : c'est l'enfant du personnage B, elle est préadolescente et a décidé de le faire remarquer clairement. Par conséquent, un autre enjeu se cristallise autour de la comédienne B, qui a décidé de se maquiller, ce qui a priori est une chose inédite et donc significative. Continuons la suite de l'improvisation.

L'information introduite par la comédienne A ne produit pas une réaction forte de la part du comédien B, qui focalise son attention sur l'évènement censé arriver à 18h30. Du tour 29 au tour 44, l'échange entre les deux comédiens tourne autour de l'évènement. La fillette interroge ainsi son papa sur ce qu'il va faire dans deux minutes. Ce dernier reste relativement évasif tout en précisant bien que « deux trois petites choses qui vont changer dans la vie ». La fillette enchaîne avec une succession de questions pour en savoir plus : « Où tu vas dans deux minutes papa ? » (T.30) ; « Est-ce que tu m'as trouvé une maman ? » (T.36) ; « Est-ce que tu m'as trouvé un chien (.) On va avoir un chien ! Hein papa, c'est ça ? » (T.40) ; « UN HAMSTER !? » (T.43). Ce à quoi répond le père par : « Y'aura pas de hamster y'aura pas d'animaux y'aura plus grand-chose » puis change de sujet et revient sur la question de la prépuberté soulevée précédemment par sa fille.

Remarquons que, même si cet échange n'apporte pas énormément d'informations supplémentaires à première vue, il permet de densifier certains éléments introduits précédemment. En ce sens, la comédienne A implique le fait que son personnage n'a pas de maman, ce qui agrmente la relation père/fille entretenue par les deux comédiens. De même, en restant évasif, voir distant, le comédien B donne l'image d'un père peu enclin à l'écoute de sa fille et centré sur ses problèmes.

Dans la suite de l'interaction, suite aux questions de son père concernant sa prépuberté, la fillette explicite plus en détail son nouveau statut : « Je suis une femme maintenant » (T.47) ; « je compte avoir heu... heu des relations et aussi » (T.49). Cette dernière information semble surprendre le père devant l'âge de sa fille qu'il dévoile par « Attends, t'as huit ans. Attends tends tends, t'as huit ans » (T.50). Devant la demande de son père concernant la nature des relations envisagées, la fillette explique qu'elle souhaite se « trouver un partenaire pour la vie », mais elle paraît ne pas savoir ce que

son père veut dire lorsque celui-ci demande si il s'agit d'un partenaire sexuel. Un nouveau personnage est alors introduit, le copain de la fillette. Ce dernier est décrit par la petite fille comme « un vieux monsieur heu c'est un genre de pygmalion », « il est professeur de philosophie à l'université ». Le père est surpris par la nouvelle mais dans le même temps exprime implicitement le fait que son esprit est accaparé par l'évènement supposé advenir « dans une minute » (T.65).

Au cours de ce passage, l'enjeu « je me suis maquillée pour être prépubère » est explicité et permet d'introduire un nouvel élément du cadre, à savoir le copain de la fillette. Deux remarques sont à noter. Tout d'abord la comédienne A joue sur l'âge de son personnage en tenant des propos qui semblent loin de l'idée d'une petite fille et surtout en exprimant le fait que son copain est un vieux monsieur, professeur de philosophie, ce qui sort de la norme. Pour autant, la comédienne A « garde » son personnage en laissant transparaître toute la naïveté derrière ces propos, notamment lorsqu'elle exprime son incompréhension face au terme « partenaire sexuel ». De même, le comédien B ancre bien son personnage dans la posture du père désintéressé et centré sur lui-même. Devant l'énormité des propos de sa fille, le père ne semble pas s'effarer plus que cela.

Le dialogue entre le comédien A et B est perturbé par l'entrée sur scène d'un nouveau personnage incarné par la comédienne C. Cette dernière toque à la porte, jouant sur le fait que l'espace scénique se situe dans un lieu clos. Elle invective le comédien B « Hey Patrick ! ben t'ouvres ou pas ? » (T.70), introduisant ainsi une relation de familiarité avec l'autre personnage, relation qui se dévoile et se confirme dans la suite de la scène. La comédienne C évoque le fait qu'elle était attendue « Je suis un peu en avance, on est prêts ? » (T.78), tout en marquant corporellement la proximité qu'elle entretient avec le père de la fillette. En quelques tours, la relation amant/amante entretenue par B et C est mise en lumière. Le père ne paraît pas surpris de l'arrivée de son amante « Ecoute, on est prêts (.) On a fait les bagages ». La fille semble, elle, bien surprise devant ce personnage qu'elle ne connaît pas. De même, la comédienne C exprime son agacement devant la présence de la fillette qui, a priori, n'était pas prévue : « Ah, parce qu'elle vient avec nous la gamine ? » (T.95).

L'entrée de la comédienne C permet de définir l'enjeu introduit au tour 13 par le comédien B. L'évènement censé se produire s'ancre autour du départ imminent du père avec son amante. Le cadre dramatique prend donc une nouvelle tournure par l'intégration de la relation entre C et B et du départ imminent de ces derniers.

L'arrivée du comédien D vient parachever l'improvisation. Ce dernier entre sur scène en utilisant la porte introduite par la comédienne C. Il se présente tout de suite comme familier de la comédienne

A. Cette dernière « ouvre la porte et accueille D bras ouverts » (T.115), réplique suivie par celle du comédien D « Salut choupinette ». Rapidement le personnage D, nommé « Jean-Hugues », est donc défini comme le copain de la fillette. Ce dernier reprend la description établie par la comédienne A au tour 60 et se présente au père comme étant « professeur de philosophie » (T.136). Il joue aussi sur l'information vieux monsieur lorsque la fillette appelle son papa mais que ce dernier répond par inadvertance : « Oui ? (.) Pardon pardon j'ai dit oui mais je ne suis pas ton papa (2.0) Excuse-moi hein, hein ? » (T.155). De l'autre côté, la comédienne C est agacée par la situation qui contredit le plan apparemment prévu : « Tu m'as promis l'escapade, que je pourrai enfin de sortir du HLM, tu m'as promis, tu m'as promis la belle vie, tu m'as promis la humm... » (T.149). Le comédien B explique alors qu'il doit juste « régler un petit truc d'abord ». L'improvisation se finit dans la foulée, le père accepte de laisser l'appartement à sa fille et son copain après s'être assuré que celui-ci comptait épouser sa fille. Les comédiens B et C quittent ensuite la scène pour partir réaliser l'escapade qu'ils avaient prévue. Le coup de sifflet final est ensuite donné.

En prenant la typologie avancée dans le chapitre II, récapitulons sommairement les éléments du cadre dramatique apparus au cours de l'improvisation.

Concernant l'environnement scénique :

- La scène se passe dans un lieu clos, en fin de journée (T. 14 et 15), une horloge est accrochée au mur
- La scène se déroule probablement dans une maison (T.66) qui s'avère être un appartement (T.158)

Concernant l'incarnation des personnages :

- La comédienne A joue une petite fille (introduit dès les premiers tours puis confirmé par la suite) qui a huit ans (T.50). Bien que naïve et ingénue, elle a décidé d'être prépubère (T.25) et a un copain beaucoup plus vieux qu'elle (T.60).
- Le comédien B joue un père désintéressé et centré sur son projet. On comprend qu'il est père célibataire (T.36) mais qu'il a désormais une amante (T.75). Il se nomme « Patrick » (T.70)
- La comédienne C joue une femme amoureuse qui a l'espoir de partir avec l'homme qu'elle aime pour « enfin sortir de son HLM » (T.149)
- Le comédien D joue un vieux professeur de philosophie libidineux qui se nomme « Jean-Hugues » (T. 134). Il s'avère être le copain de la petite fille.

Concernant la relation entre les personnages :

- Le personnage B et le personnage A entretiennent une relation père/fille (T. 19)
- Le personnage C et le personnage B entretiennent une relation amant/amante (introduit à partir du tour 75) tout comme le couple de personnages A et D (introduit dès le tour 60 mais actualisé avec l'entrée du Comédien D au tour 111).

Concernant les enjeux et l'univers dramatique :

- La scène semble être contemporaine de notre époque
- Deux enjeux se dégagent très rapidement : d'une part un évènement est censé arriver (T.13) et d'autre part un changement s'opère pour la comédienne A (T.19) qui est désormais une femme. De la cristallisation de l'intrigue autour de ces deux enjeux vont découler le reste des péripéties.

III — CONSTRUCTION MÉTAPRAGMATIQUE : UN JEU D'OFFRE ET DE RÉPONSE

1. Cadre dramatique : négociation et activité métapragmatique

L'improvisation avançant, le cadre dramatique se densifie, apportant de nouveaux éclairages sur les cadres spatio-temporel, relationnel et motivationnel. Toujours pris dans une certaine mouvance, le cadre dramatique n'est jamais fixe, il se fait et se défait constamment. Véritable processus, il prend source dans l'émergence collaborative entretenue par les comédiens sur scène qui se construit tour après tour par l'interaction des différents personnages. Le tissage progressif du cadre nous permet d'identifier deux niveaux de jeu.

Dans la strate profonde du cadre modalisé, pour reprendre les termes de Goffman, les personnages interagissent et parlent comme dans une scène de la vie ordinaire. Le cadre dramatique paraît, non se construire, mais se dévoiler. Les personnages animés par les comédiens agissent de manière à tendre vers une fluidité interactionnelle. Par conséquent, quand un personnage entre sur scène, il a déjà une histoire, une vie, un passé, et celui-ci ne peut être surpris ou bloqué en apprenant son prénom ou sa profession (excepté si l'intrigue implique que le personnage est amnésique bien entendu). La réussite de la modalisation du cadre réside bien dans cette illusion scénique où chacun joue le jeu en prétendant agir de façon « naturelle ». En nous inspirant du lexique développé par le linguiste et anthropologue Michael Silverstein, nous définissons ce niveau comme le niveau dénotatif de l'action scénique. Il s'agit de la strate directement extractible de la scène, « the " what we say" ».

Pour autant, comme l'exprime Silverstein⁸⁹, « the what we say » est toujours relié au « what we do ». Dans cette perspective, toute interaction discursive prend sens dans la formulation d'un texte interactionnel qui représente une structure cohérente ordonnant l'orientation mutuelle de la compréhension. Un parallèle peut être ici établi entre le texte interactionnel et notre définition du cadre dramatique, dans la mesure où ce dernier détermine l'interprétation de ce qui se passe dans une situation de communication spécifique – en l'occurrence l'improvisation en cours. Émergeant de la dynamique processuelle du « what we say », le texte interactionnel désigne un phénomène collaboratif et collectif qui implique implicitement une négociation allocentrique des représentations du cadre en jeu. Cependant, comme le fait justement remarquer Keith Sayer, les comédiens ne sortent pas de la scène pour en discuter, « à la place, les acteurs doivent négocier leur intersubjectivité tout en jouant la scène en cours. »⁹⁰ Chaque tour activé est ainsi, à la fois une continuité du cadre dans lequel il s'insère et la proposition d'un nouvel élément ou d'une transformation d'un élément – par un phénomène de création indexicale. Toute nouvelle formulation du cadre est prise dans un devenir-indexical. Proposition et non affirmation, chaque élément suppose une négociation implicite, même si le principe d'acceptation mis en avant dans les principes de l'improvisation sous-entend une grande préférence pour l'affiliation à l'élément proposé. « *Quand c'est bien fait, quand on est d'accord sur ce qu'on est en train de jouer, c'est implicite bien sûr* ».

Le texte interactionnel est le produit de l'activité métapragmatique implicite qui s'inaugure dans et au travers l'interaction discursive. Par métapragmatique, nous entendons l'effet pragmatique qui contribue à définir la nature de l'interaction en cours. La modalisation du cadre est, en ce sens, l'exercice, comme le notait Bateson, d'une métacommunication qui correspond à l'ensemble des indices relatifs au cadrage de l'interaction discursive. Reprenant la pensée de J.Gumperz, Maud Verdier précise en ce sens : « Le processus d'interprétation d'un énoncé en contexte repose sur un ensemble de signes métapragmatiques, les indices de contextualisation, associant la structure du message et le contexte de l'énoncé (Gumperz 1989:77). Ces indices servent à relier ce qui est dit à un moment donné de l'interaction à un savoir acquis au fil des expériences passées (Gumperz 1989:29). »⁹¹

Si le jeu dénotatif correspond à la strate profonde du cadre modalisé, le jeu métapragmatique est lui, constitutif de la frange du cadre modalisé, dans la mesure où le texte interactionnel est relatif au statut

⁸⁹ Michael Silverstein, *Metapragmatic Discourse and Metapragmatic Function*, in John A. Lucy, Ed., *Reflexive language. Reported Speech and Metapragmatics*, Cambridge, CUP, 1993, pp. 33-58.

⁹⁰ R. Keith SAWYER, « La conversation comme phénomène d'émergence collaborative », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2012

⁹¹ Pensée de Gumperz repris dans : Maud Verdier, « La constitution de l'idéologie linguistique des chatteurs malgachophones dans les cybercafés de Tananarive », *Langage et société* 2013/1 (n° 143), p. 87-107.

de ce qui est en train de se jouer. Cependant, comme le fait remarquer Silverstein, le texte interactionnel n'est ni de l'ordre de l'objectivité ni de l'intersubjectivité totale. Deux personnes peuvent ainsi entretenir une interaction discursive tout en ayant une perspective différente du cadre. Pour autant, toute improvisation tend à une homogénéisation des représentations afin de construire un texte interactionnel mutuel à valeur allocentrique qui se cristallise par le phénomène de création indexicale, analysé dans le nœud 2. L'exercice métapragmatique s'apparente ici à ce que Goffman appelle « l'épuration du cadre » qu'il définit en ces termes : « Par cadre épuré j'entendrai une configuration dans laquelle la relation au cadre de tous les participants à une activité claire, en distinguant le fait de clarifier son propre rapport au cadre et le fait de participer à un cadre clairement défini. Dire qu'un cadre est clair, ce n'est pas seulement dire que chaque participant a une manière correcte de voir ce qui se passe, mais aussi qu'il y a une manière correcte de voir le point de vue des autres, ce qui inclut leur manière de voir ce point de vue. »⁹²

Remarquons que cette double strate de l'exercice théâtral est intuitivement touchée par les improvisateurs. Les trois casquettes de l'improvisateur « *écrire, jouer et mettre en scène et toujours avec l'autre* » définissent bien la dissociation et l'entremêlement des différentes réalités qui se jouent dans l'instant scénique. L'écoute, la proposition, l'observation deviennent des techniques d'écriture au sens métapragmatique. Ce sont les outils d'élaboration d'un texte interactionnel qui s'écrit à quatre mains et plus, « *improviser c'est jouer un texte que l'on écrit au moment même où on le joue* ». « *Mais ces techniques ne suffisent pas car plus le temps passe et plus je pense qu'il faut être avant tout organique et dans la sensation de ce qui est en train de se passer là.* » A nouveau, nous pouvons illustrer le concept d'oralité seconde introduit par Christian Béthune qui décrit l'improvisation comme une oralité traversée par des régimes d'écriture⁹³. La scène théâtrale étant une modalisation de la vie - pour reprendre le terme de Goffman - les régimes d'écriture du cadre interactionnel sont donc indexés à un univers sémiologique culturellement ancré. Cette sémiosphère communément partagée représente la condition de l'émergence d'une intrigue socialement et sémiologiquement cohérente.

2. Un jeu d'offres et de réponses

Afin de bien saisir le caractère négocié et allocentrique du cadre interactionnel émergent, il nous faut revenir sur la construction séquentielle de l'improvisation, à savoir la dynamique processuelle de la conversation. La production de chaque comédien sur scène doit participer « *au sens de*

⁹² Goffman, Les cadres de l'expérience, p.331

⁹³ Voir le Nœud 1 de ce mémoire

l'histoire » en contribuant à l'évolution de l'intrigue. Pour autant, cette élaboration respecte la séquentialité de l'action. Autrement dit, « *je pose le pieds sur ma propre marche et je te mets une marche pour que tu montes* ». En amplifiant la métaphore proposée, on pourrait affirmer que la succession des marches de l'escalier se couple au dévoilement progressif, dynamique mais non linéaire des fondations qui les supportent. Ainsi, « chaque offre doit répondre à l'offre faite par le locuteur précédent, et chacune doit être cohérente avec le cadre, faute de quoi le dialogue se désintègre et ne peut se poursuivre. »⁹⁴ Comme l'explique Keith Sawyer, trois processus entrent alors en jeu : l'élaboration du texte interactionnel tour après tour, l'émergence du cadre dramatique et la causalité descendante exercée par le cadre. Cette observation nous amènera à aborder la question de la nature ontologique du cadre dramatique dans la dialectique de la contrainte et de la ressource.

Avant d'aborder ce nouveau questionnement, revenons, pour clore ce chapitre, sur la notion de négociation collective qu'implique la construction métapragmatique du texte interactionnel. Toute introduction d'un nouvel élément au cadre représente une proposition de développement. Cette perspective implique que le statut de l'offre est déterminé à travers la réponse de l'autre comédien. Lorsqu'on propose une marche à l'autre comédien, l'interlocuteur a indéniablement le pouvoir de la monter et d'en proposer une nouvelle, répondant implicitement à l'offre de fondation. Un jeu d'offre et de réponse s'inaugure et représente la structure métapragmatique de l'activité scénique.

a) **L'offre**

Une offre est un ajout incrémental au cadre dramatique émergent, autrement dit, elle indexe une caractéristique du cadre qui n'était pas encore dévoilée. La créativité indexicale qui en découle est un enjeu fondamental de la scène improvisée, comme nous avons pu l'observer dans le nœud 1. Cependant, toute offre est une proposition prise dans un devenir métapragmatique, mais qui n'entreprend réellement une fonction métapragmatique que si l'information est ratifiée et acceptée par l'interlocuteur. Comme l'exprime l'un des comédiens interrogés, « *tout est proposition* », nous racontant que « *des fois au bout de deux secondes la posture de l'autre c'est déjà une proposition de jeu* ». En guise d'exemple, reprenons la scène analysée dans son intégralité dans le chapitre 1 de ce nœud.

13.	Comédien B (parole)	C'est aujourd'hui quoi (.) quelle heure il est ?
14.	Comédien A (geste)	montre une horloge
15.	Comédien A (parole)	Il est 18h28 (voix de petite fille)
16.	Comédien B (parole)	et ben voilà 18h28 deux minutes dans deux

⁹⁴ R. Keith SAWYER, « La conversation comme phénomène d'émergence collaborative », Tracés. Revue de Sciences humaines [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2012

Dans la scène analysée, le premier tour de parole réalisé par le comédien B (tour 2 à 13) consiste à exprimer qu'il va se passer quelque chose d'important « aujourd'hui » qui se cristallise dans le tour 13. Ce qui doit se passer n'est pas exprimé explicitement, mais par contre va être cadré plus précisément dans les tours suivants. En effet, le comédien se sert de la proposition du comédien A au tour 15 pour indiquer que l'évènement qui doit se produire aujourd'hui va arriver dans « deux minutes dans deux minutes ». Les tours 13, 14, 15, 16 sont des offres et proposent à chaque fois une singularisation du cadre et des enjeux dans lesquels les personnages interagissent. Les tours 14-15 sont caractéristiques d'un double niveau de communication :

- Niveau joué : la comédienne A répond à la question de B du tour précédent en lui donnant l'heure.
- Niveau métapragmatique négocié : la comédienne A accepte la proposition métapragmatique (il va se passer quelque chose aujourd'hui) et offre un nouvel élément du cadre « 18h28 » et la présence de l'horloge au mur. Elle accepte l'ajout incrémental opéré par B, et fait elle-même une proposition d'ajout incrémental au comédien B. Le comédien B acceptera cette offre en s'appuyant sur celle-ci dans le tour suivant.

Le cadre interactionnel est ainsi négocié implicitement par la succession des tours de parole qui représentent des offres indexicales permettant de tisser la cohérence dramatique à l'activité scénique en cours.

b) La réponse

La réponse de l'interlocuteur a pour fonction de déterminer le statut de l'offre produite dans les tours précédents. La signification métapragmatique d'une offre (entendue comme définition d'un élément du cadre dramatique) ne peut être saisie qu'au travers des tours produits dans la continuité de l'action. Tout élément du cadre est sujet à la négociation dans la mesure où aucun de ces éléments n'est prédéterminé. Par conséquent, les acteurs participent collaborativement à la cristallisation du cadre dramatique. Trois types de réponse sont envisageables :

1) Rejet de la proposition

Ce type de réponse peut être rendu par un refus explicite de la proposition. Dans l'exemple suivant, le comédien B exprime clairement le refus de la proposition engagée par la comédienne A au tour 36 :

- | | | |
|-----|---------------------|--|
| 36. | Comédien A (parole) | est ce que tu m'as trouvé une ma:man ? |
| 37. | Comédien A (geste) | sourit émerveillé |

38. Comédien B (parole) (2.0) hum non !

Remarquons aussi, que le refus peut aussi s'exprimer de façon moins frontale dans le cas où la proposition n'est pas prise en compte dans la réponse de l'interlocuteur. La performance continue alors comme si l'offre ne s'était jamais produite.

2) Acceptation de la proposition

Dans ce cas, la réponse permet d'accepter la proposition. Les tours suivants et le cadre dramatique se développeront donc en prenant en compte l'offre acceptée. Par exemple, dans la même improvisation que l'exemple précédent, la comédienne C entre en scène à partir du tour 70 et se positionne comme l'amante de B. Ce dernier accepte la proposition et joue le jeu comme le confirme son attitude. Il traite donc implicitement la proposition et accepte l'offre de la comédienne C.

78. Comédienne C (parole) je suis un peu en avance on est prêts ?

79. Comédienne C (geste) vient se coller à son amant (B)

80. Comédien A (geste) regarde son père (B) avec incompréhension

81. Comédien B (parole) ouais écoute, on est prêts (.) on a fait les bagages

3) Acceptation partielle ou rejet partiel

La réponse amène à rejeter ou accepter partiellement l'offre émise par le tour précédent, ce qui correspond schématiquement à une réponse de type « oui mais » ou « non mais ». L'interlocuteur développe donc son tour à partir d'une des dimensions de la proposition. Continuons avec un autre extrait de cette même improvisation :

149. Comédienne C (parole) tu m'as promis l'escapade que je pourrai enfin de sortir
du HLM tu m'as promis tu m'as promis la belle vie tu
m'as promis la humm

152. Comédien B (parole) on va prendre le cabriolet on va juste que je règle un
petit truc d'abord

La proposition de C au tour 149 est bien acceptée par le comédien B mais détournée ensuite pour exprimer que ce n'est plus le cas « je règle un petit truc d'abord ». La réponse de B à la proposition se place bien dans une acceptation partielle.

Plusieurs tours de parole peuvent parfois être produits avant que n'émerge clairement la signification métapragmatique d'une proposition. Au tour 25, la comédienne A introduit le fait qu'elle décide

« d'être prépubère » or le comédien B ne traite pas directement l'information dans les tours suivants. L'élément ne sera traité par B qu'au tour 44 « tu m'as parlé de prépuberté (.) Qu'est-ce que tu entends par là ? Vite, dépêche-toi ! », et fera l'objet d'un développement dans les tours suivants. Ce qui pouvait s'apparenter à un refus a, en réalité, été l'objet d'une acceptation différée. Une dernière remarque pour conclure ce chapitre, le phénomène d'acceptation partielle et/ou de refus peut amener à réfuter empiriquement le principe d'acceptation érigé comme pilier fondamental de l'improvisation théâtrale. Cependant, comme nous le rappelait l'un des comédiens « *un personnage peut dire non si il dit oui à l'histoire* ». La notion d'acceptation dépasse son entendement premier et touche donc, en réalité, l'exercice métapragmatique qui s'inaugure dans le cours d'action.

NOEUD 4 : L'APPRÉHENSION DU CADRE DRAMATIQUE : DE LA CONTRAINTE À LA RESSOURCE

En envisageant, lors du nœud précédent, les mécanismes relatifs à la construction métapragmatique du cadre dramatique, deux logiques paradoxales ont été implicitement introduites. D'un côté, le cadre dramatique semble contraindre l'action dans la mesure où le texte interactionnel se densifie progressivement au cours du développement de l'improvisation. De l'autre, l'établissement d'un cadre paraît nécessaire à la lisibilité des actions scéniques et à l'émergence même de l'intrigue. Le cadre dramatique, « loin d'être une limite à l'improvisation, ce carcan en est la condition. »⁹⁵. Dans cette perspective, nous proposons d'arpenter la question du cadre dramatique sous la dialectique de la contrainte et de la ressource. Nous envisagerons dans un premier temps le phénomène de causalité descendante propre à la complexification du cadre dramatique avant d'aborder dans un deuxième temps, le phénomène de création indexicale comme une fabrication d'affordances.

I — LE CADRE DRAMATIQUE : UNE DYNAMIQUE DE CAUSALITÉ DESCENDANTE

1. Les contraintes externes

En s'inspirant de la pensée goffmanienne du cadre, il semble en premier lieu pertinent de nous interroger sur les contraintes externes qui influencent causalement la modalisation du cadre dramatique à proprement parler. Une improvisation mixte émerge au cours d'un match d'improvisation, ce qui implique un ensemble de règles et de protocoles. Ces caractéristiques, que nous avons décrites précédemment, encadrent le déroulement de la scène improvisée – le thème, le temps, les fautes etc. Si le rôle de chacun de ces éléments a déjà été explicité dans le nœud 1, nous n'avons pas souligné le caractère causal de ces derniers sur l'élaboration du cadre dramatique. Or, ces contraintes extérieures⁹⁶ influencent la dynamique processuelle de l'improvisation et méritent que l'on y porte une attention plus soutenue.

⁹⁵ Antoine HENNION, « La mémoire et l'instant. Improvisation sur un thème de Denis Laborde », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 25 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/traces/4587> ; DOI : 10.4000/traces.4587

⁹⁶ Nous les qualifions d'extérieures afin de faire une différenciation entre les éléments dramatique émergeant directement de l'interaction des comédiens sur scènes, et les éléments qui encadrent extérieurement cette interaction.

a) Le thème, la durée et la catégorie

Le thème, la durée, et la catégorie annoncés par l'arbitre avant l'improvisation participent à la construction séquentielle du cadre dramatique. La durée d'une improvisation impacte grandement la réalisation de l'action scénique. Une improvisation de deux minutes ne se construira pas de la même façon qu'une improvisation de huit minutes. Plus l'improvisation est longue, plus les comédiens doivent anticiper afin de proposer une intrigue cohérente dans le temps imparti. Dans ce cas, les joueurs pourront potentiellement prendre un temps plus long avant de s'engager dans l'élaboration d'un cadre dramatique. Remarquons que l'évolution du temps est d'ailleurs indiquée aux joueurs dans le cours de l'improvisation afin que ces derniers gèrent convenablement le déroulement de l'histoire. L'un des enjeux d'une improvisation consiste à proposer au public une belle chute, qui suppose que la séquence d'actions en cours se termine en même temps que le coup de sifflet final. Prenons l'exemple de la fin de l'improvisation prise comme cas d'étude dans le nœud précédent.

183. Comédien B (parole) c'est réglé c'est super !

184. Comédien A (parole) Tu peux y aller papa

185. Comédien A (geste) geste de la main pour signifier qu'il peut partir

La fin de l'improvisation marque ici la fin de la situation nouée en début d'improvisation. Le comédien B part de la scène accompagné de son amante (comédienne C), laissant la comédienne A avec son amant. La réussite d'une belle chute nécessite une attention particulière au temps qui s'écoule. Loin d'être naturelle, elle doit être implicitement amenée dans l'interaction discursive. L'observation d'improvisation dans le milieu des amateurs novices montre souvent une certaine difficulté à proposer une fin claire et tranchée. Cette remarque, confirmée par les différents comédiens interrogés, illustre l'influence des conditions de réalisation sur l'activité métapragmatique dans le cours d'action.

De même, le thème et/ou la catégorie oriente/ent indiscutablement l'improvisation en exerçant une action causale sur l'élaboration de l'intrigue. L'improvisation intitulée « Changement de vie » illustre parfaitement cette remarque où les enjeux développés sont clairement orientés en fonction du titre. Une observation similaire peut être établie à partir de l'improvisation intitulée « Cascade ou question » dans laquelle le comédien B énonce une multitude de questions tout au long de l'intrigue qui se termine d'ailleurs par la réponse à la question : « cascade ou question ? ».

98.	Comédien A (parole)	bip (1:0) cascade ou question ?
99.	Comédien B (parole)	cascade
100.	Comédien A (parole)	ouvre la porte de la patinoire
101.	Comédien B (parole)	^haaaa:::
102.	Comédien B (geste)	^action de tomber

Il est cependant important de noter que certaines improvisations s'écartent fortement du thème, qui s'apparente plus à une source d'inspiration qu'à un carcan préétabli. En ce sens, certains comédiens vont s'inspirer plus largement du thème que d'autres. La catégorie, aussi appelée contrainte, exerce d'autant plus ce pouvoir causal qu'elle impose aux comédiens certaines prérogatives à respecter. Elles indiquent une construction dramatique spécifique. Par exemple, dans le cadre d'une improvisation abécédaire, les joueurs doivent échanger les répliques tout en poursuivant l'ordre alphabétique selon la première lettre de chaque réplique. Le premier comédien doit débiter la première réplique par un mot débutant par la lettre A, la réponse devra obligatoirement commencer par la lettre B et ainsi de suite. Toute contrainte exerce donc un pouvoir causal sur la construction collective de l'improvisation.

b) L'arbitre : garant des principes

L'arbitre opère, au même titre que le thème ou la durée, un rôle important sur le cours de l'improvisation. Garant des principes et du bon déroulement des improvisations, il est à la fois responsable du temps et des fautes. Il est un médiateur essentiel entre le cadre dramatique qui se modalise et la continuité du match. Comme l'exprime Goffman, l'arbitre « se charge d'assurer le contrôle éditorial de la représentation, de ponctuer le cours d'action et tâche de se faire discret le reste du temps.»⁹⁷ Au cours d'une improvisation, l'arbitre peut directement intervenir en sifflant une faute, qui sera ensuite discutée et expliquée à la fin de la scène. Dans certains cas, l'arbitre peut aussi se déplacer ou faire certains gestes pour avertir qu'une faute risque d'être sifflée si les comédiens ne se reprennent pas. La strate externe de la scène influence directement la construction scénique. Les systèmes de fautes et de principes cristallisés dans la figure de l'arbitre impliquent une certaine rigueur dans le jeu dramatique. De ce fait, les comédiens sont les pratiquants d'un système normatif visant à réguler le bon déroulement de l'évènement.

⁹⁷ E.Goffman, Les Cadres de l'expérience, p. 408

Cependant, ce cadre très formel est aussi un prétexte pour donner la possibilité aux comédiens de jouer avec la rigueur cérémoniale. Ainsi, certaines répliques ou certains gestes peuvent directement avoir pour objectif de taquiner l'arbitre, entraînant un effet souvent comique que le public ne manque pas de remarquer. Dans l'une des improvisations observées (mais non retranscrite), un comédien joue un homme naufragé en mer, seul sur sa barque. Il s'exprime « Voilà cinq ans que j'erre en mer et que je bois de l'eau de mer et que je me nourris d'œufs de poisson ». Au moment, où il exprime qu'il se nourrit d'œufs de poisson il touche de sa main le crâne chauve de l'arbitre alors accroupi dans la patinoire. Le geste illustre typiquement ce jeu d'échelle de cadre que nous avons décrit. Suite à ce geste l'arbitre se lève et siffle une faute de cabotinage au joueur. L'effet comique escompté a bien fonctionné dans la mesure où une salve d'éclats de rire explose dans le public.

c) **Le public**

Le public est un élément majeur d'une scène improvisée. Particulièrement actif dans le dispositif cérémoniel du match d'improvisation (voir le noeud1), il est bel et bien un acteur à part entière de la scène (voir le nœud précédent), « *il fait partie du spectacle et pas seulement par le vote* ». Le comédien interrogé ici évoque la rupture du quatrième mur⁹⁸ qui advient lors d'un match d'improvisation. Le public se fait « *vecteur d'énergie* ». Remarquons que la proximité engendrée par la scénographie du match permet aussi un échange d'autant plus fort entre comédiens et spectateurs. Cependant, le rapport au public semble, dans le discours des comédiens, parfois plus controversé qu'il n'en a l'air.

En effet, plusieurs comédiens interrogés ont évoqué une forme de dépendance au public qui passe par « *une volonté de faire réagir le public* » et parfois une difficulté à le surprendre dûe à la « *peur de casser une certaine osmose* ». Le spectateur exerce donc une influence capitale autant sur la construction dramatique que sur l'incarnation scénique. L'improvisateur adapte son jeu en fonction de son auditoire. De ce fait, « *parfois en déplacement tu joues différemment parce que tu sens que le public ne veut pas la même chose* ». Certains improvisateurs expérimentés peuvent se percevoir comme « *esclaves de la réaction du public* ».

Dans cette perspective, l'un des improvisateurs interrogés soulignait notamment que les attentes du public pouvaient être indexées selon les cultures ambiantes. Le public des pays francophones aurait tendance à accorder plus d'importance à la capacité de jouer avec l'autre contrairement aux pays anglophones où « *la capacité soliste d'un improvisateur* » va être plus reconnue. D'ailleurs, selon

⁹⁸ « mur » imaginaire situé sur le devant de la scène, séparant la scène des spectateurs et « au travers » duquel ceux-ci voient les acteurs jouer

cette logique, des formats spécifiques d'improvisation peuvent être privilégiés, le format match étant plus populaire dans les pays francophones. Bien que difficilement observable empiriquement dans cette étude, le rapport du public au comédien est un point qui nécessiterait un approfondissement plus important.

2. L'émergence du cadre dramatique : une projection contraignante

a) Principe de cohérence

Après avoir entrevu les caractéristiques des contraintes externes, il semble maintenant pertinent de s'intéresser au pouvoir causal du cadre dramatique à proprement parler. Rappelons les trois processus qui rentrent en compte dans l'élaboration d'une improvisation : la construction s'établit tour après tour, un cadre émerge de l'interaction discursive, et celui-ci entretient un rapport causal avec le déroulement de l'intrigue. Le cadre dramatique impose ainsi un contrôle progressif sur l'expérience et la performance des comédiens. Son développement fixe « une grammaire collectivement partagée contenue dans cette normalité idéale – et dont on peut à bon droit postuler qu'elle est largement admise - et qui définit les formes a priori de l'activité pratique et les attentes qu'elle risque de susciter. »⁹⁹ En d'autres termes, le cadre qui se tisse écologiquement sur scène - par les rôles, les relations, les éléments temporels et spatiaux - contraint l'action des comédiens et projette des possibilités d'actions limitées.

Dans cette perspective, toute improvisation théâtrale est régie par un principe de cohérence et d'accumulation. En effet, le développement d'une improvisation implique l'émergence d'un cadre dramatique qui se densifie au fur et à mesure de l'interaction discursive. Les informations de type métapragmatique et les représentations du cadre s'accumulent progressivement de manière non linéaire (des informations peuvent être changées ou remises en cause). En ce sens, les comédiens ont nécessairement besoin d'être cohérents avec le cadre en construction afin de participer à la continuité de l'intrigue. Dès lors, le champ des possibilités se réduit dans la mesure où le pouvoir interactionnel du cadre dramatique augmente. L'agencement progressif d'un cadre contraint les comédiens à actualiser des voies émises dans les tours précédents. Comme le souligne Keith Sawyer, « les options de créativité disponibles pour un individu déclinent au fur et à mesure que le cadre émergent devient plus complexe, mais les individus disposent toujours d'une certaine marge de liberté créative. »¹⁰⁰

Illustrons cette remarque avec un exemple concret tiré d'une des improvisations observées¹⁰¹. Lors de cette performance, une piscine est établie (à l'imaginaire) au milieu de la scène. Cependant, au cours

⁹⁹ A.Ogien, « Emergence et contrainte » In : La logique des situations , Paris, Editions de l'EHESS, 1999

¹⁰⁰ Keith Sawyer

¹⁰¹ <https://www.youtube.com/watch?v=XL8F7cCjUz0>

de la saynète, un comédien rentre et joue un contrôleur chargé de s'assurer que les travaux sont bien en règle. Il en oublie la piscine et se retrouve à marcher normalement sur l'emplacement supposé de celle-ci. Une des comédiennes sur scène réagit alors instantanément : « Mais monsieur vous marchez sur l'eau c'est incroyable ! ». Le comédien répond dans la continuité : « Ah bon je marche sur l'eau ? Ah donc ce n'est pas assez profond ici il faut dix centimètres vous êtes à cinq ici ! » Le comédien réintègre son erreur dans la continuité de l'intrigue en justifiant son action de marcher sur l'eau tout en conservant son rôle de « contrôleur ». Cette interaction exemplifie la nécessité d'être cohérent avec le cadre mis en jeu au cours de l'improvisation. L'erreur du comédien est ici réparée par une pirouette permettant de poursuivre la cohérence de l'intrigue.

Ce principe de cohérence et d'accumulation de l'information du cadre interactionnel nous ramène implicitement à la notion d'enquête, concept phare du pragmatisme américain. Comme l'écrit John Dewey, l'enquête désigne l'action par laquelle un individu va « transformer une situation obscure, douteuse, conflictuelle, troublée d'une manière ou d'une autre, en une situation qui est claire, cohérente, stable, harmonieuse. »¹⁰² Tout au long d'un processus d'apprentissage, chaque individu a appréhendé un ensemble d'habitudes, de routines lui permettant de s'ajuster et de s'orienter face aux différentes situations du monde social. Ce savoir-faire, ces acquis de l'expérience, sont de l'ordre d'une construction métapragmatique qui permet ensuite à l'individu d'entrer dans une automatisation relevant de la cohérence entre le processus réflexif et l'ancrage indexical. Lorsque cette dialectique est mise à mal, autrement dit quand la situation est indéterminée, une activité d'enquête est enclenchée pour rétablir une certaine continuité à l'environnement. Ainsi, « l'apprentissage humain et le processus de formation des habitudes témoignent alors d'une intégration entre l'organisme et son environnement. »¹⁰³ La procédure d'enquête est au fondement d'une forme de réflexivité de l'action sociale qui offre une lisibilité et une fluidité de l'action sociale par la création d'espaces sémiologiquement signifiants. En déterminant une situation, on construit une habilité à lire l'action en cours (à donner du sens). On peut dès lors s'appuyer sur l'expérience vécue et nos connaissances pour procéder à des inférences sur le déroulement de la situation. L'exemple précédent (du comédien et de la piscine) était significatif d'une situation où l'action entreprise ne correspondait pas à l'épreuve de l'expérience vécue. En ce sens, l'action et le cadre rentraient en contradiction. Cette incohérence a entraîné un exercice de réparation immédiate en ajustant la situation par une procédure d'enquête.

¹⁰² J.Dewey. Comment nous pensons, 1933, p.100-101

¹⁰³ J.Dewey. Dewey, J. (1925 trad. 2011). Expérience et nature. Paris : Gallimard., p. 259

b) Incarnation des rôles et développement de l'intrigue

Pour entendre le pouvoir causal d'une telle « détermination » de l'expérience, l'activité de catégorisation relationnelle, introduite dans le nœud 2, semble être un exemple approprié. Le processus de catégorisation opéré au cours de l'interaction discursive entretient un rapport contingent avec la production et l'interprétation des séquences d'action. Une double dynamique s'exerce : d'une part, le travail de catégorisation prend sens dans un contexte, d'autre part les dispositifs catégoriels engagés donnent sens à la situation en cours. En ce sens, comme nous l'avons déjà introduit, l'ensemble des séquences interactionnelles est directement affecté par l'activité de catégorisation qui émane dans le cours de l'interaction. En ce sens, la détermination catégorielle entretient un certain pouvoir causal sur l'improvisation qui se joue.

En effet, la détermination catégorielle opérée dans nos actions quotidiennes permet de projeter des attentes sur nos propres comportements et ceux d'autrui. Pour autant, cela ne signifie ni une planification précise, ni la réalisation d'un script prédéfini. Simplement, les catégories infèrent un certain nombre de propriétés de natures diverses (comportements, droits, devoirs, valeurs etc.). Intégrer une catégorie, c'est s'immiscer dans des caractéristiques typiques de cette même catégorie. Par exemple, l'attribution de la catégorie « père » à un individu suppose un certain nombre d'informations le concernant : il a des enfants, il en est responsable etc. D'après Jean Widmer¹⁰⁴, les interactions possèdent un double caractère contingent. Une première contingence désigne la procédure d'un choix dans un nombre indéterminé de descriptions vraies à propos de la personne et de son tour de parole. Tandis que la seconde précise que la détermination du choix restreint les inférences, par la règle de congruence, à un domaine particulier, qui n'implique pas pour autant un scénario défini.

Ainsi, bien que l'activité de catégorisation soit généralement automatique et inconsciente, les participants procèdent nécessairement à une sélection des catégories adéquates parmi une multitude de possibilités et s'accordent sur ces dernières. Les catégories ne sont donc pas établies avant l'interaction mais au cours de l'action. Elles sont produites dans l'échange en cours entre les participants.

Dans cette perspective, « les catégories servent à rendre compte de la structure de l'action dont elles sont l'expression, comme une mélodie qui est tout à la fois le présupposé, le produit et la structure du

¹⁰⁴ Jean Widmer, « Catégorisations, tours de parole et sociologie », in Michel de Fornel et al., *L'ethnométhodologie, La Découverte « Recherches »*, 2001 (), p. 207-238, p.223

jeu musicien. Les catégories d'actions sont contraignantes en ce qu'elles ont une force projective – une action entamée appelle sa poursuite- et une force sélective-les pratiques doivent être « lisibles » en tant que pratiques dans le cadre de telle ou telle action. »¹⁰⁵ Cette force projective s'associe bien à une force sélective qui permet une lisibilité de l'ordre interactionnel en cours. Tout processus de catégorisation sélectionne et réduit un champ d'action faisant de ce fait le lien entre la production d'une interaction et l'émergence d'une action sociale. L'exercice de catégorisation exerce donc un pouvoir causal sur le déroulement de l'improvisation. En effet, une fois négociée, la relation devient une catégorie dans laquelle et avec laquelle il faut jouer. Autrement dit, le travail de catégorisation limite le champ d'action et oriente l'interaction.

Reprenons le cas d'étude que nous avons détaillé dans le chapitre précédent. Au tour 19, un dispositif catégoriel est introduit : le comédien B et la comédienne A sont liés par une relation binaire de type « père-fille ».

19.	Comédien A (parole)	papa t'as remarqué que je me suis maquillée ?
20.	Comédien B (parole)	écoute vas-y tu peux m'en parler pendant deux minutes après franchement (.) °rien à foutre°

Considérant notre organisation sociale, le pouvoir causal d'une telle implication catégorielle est extrêmement fort. L'ensemble du développement ultérieur est directement impacté par ce cadre relationnel. Le dispositif catégoriel devient donc un prisme d'action et d'interprétation pour les comédiens et les spectateurs. Il participe à la lecture et la lisibilité de l'action scénique. Dans le cas où un autre dispositif catégoriel aurait été mis en jeu, l'élaboration et le sens des actions auraient pris une toute autre tournure.

En ce sens, l'établissement d'une paire relationnelle induit une certaine visagéité aux personnages en train de jouer. Par visagéité, nous reprenons ici le concept de Gilles Deleuze et Félix Guattari explicité dans leur ouvrage *Mille Plateaux*. « Le visage n'est pas une enveloppe extérieure à celui qui parle, qui pense ou qui ressent. La forme du signifiant dans le langage, ses unités même resteraient indéterminées si l'auditeur éventuel ne guidait ses choix sur le visage de celui qui parle ("tiens il a l'air en colère...", "il n'a pas pu dire cela..." Un enfant, une femme, une mère de famille, un homme, un père, un chef, un instituteur, un policier ne parlent pas une langue en général, mais une langue dont les traits signifiants sont indexés sur des traits de visagéité spécifiques. » Les visages qui se

¹⁰⁵ ¹⁰⁵ Jean Widmer, « Catégorisations, tours de parole et sociologie », in Michel de Fornel et al., *L'ethnométhodologie, La Découverte « Recherches »*, 2001 (), p. 207-238, p.229

forment deviennent des « lieux de résonance qui sélectionnent le réel mental ou senti [...] le mur dont le signifiant a besoin pour rebondir. »¹⁰⁶

En effet, une fois la paire relationnelle établie, le comédien se définit dans un rôle. Par exemple, en introduisant la catégorie « père-fille » au tour 19, la comédienne A s'incarne elle-même dans un rôle de petite fille. Cette action sous-entend deux dynamiques. D'une part, toutes actions effectuées par la comédienne A, à partir du tour 19, rebondiront sur le visage « petite fille et fille du personnage B ». Toute action de la comédienne sera donc interprétée par les autres comédiens et le public comme une action réalisée par une petite fille. D'autre part, la comédienne A devra jouer avec ce nouveau visage, en interprétant les actions réalisées à son égard à partir de son personnage désormais catégorisé. La catégorisation implique ainsi une double contrainte : une contrainte de jeu (d'incarnation de personnage) et une contrainte d'interprétation (pour le public et les autres comédiens).

II — DE L'ÉMERGENCE DU CADRE DRAMATIQUE À LA FABRICATION D'AFFORDANCES

Parallèlement à une logique contraignante, le cadre dramatique semble, dans le même temps, participer indéniablement à la production de l'intrigue (ce qui a été le cœur du nœud 2), à l'orientation des comédiens sur scène et à la compréhension de ce qui est en train de se jouer. Conséquemment, le cadre dramatique s'appréhende comme une ressource fondamentale de l'action scénique. Pour autant, cette dynamique ne s'oppose pas frontalement à celle décrite précédemment dans la mesure où, à notre sens, la dialectique de la liberté et de la contrainte ne s'agence pas dans une polarité dichotomique. Dans cette perspective, nous proposons dans cette dernière partie d'envisager le cadre dramatique sous le prisme de la notion d'affordance. Nous reviendrons dans un premier temps sur ce concept développé originellement par JJ. Gibson avant d'envisager sa pertinence pour notre analyse de la scène théâtrale improvisée.

1. Le concept d'affordance : de la perception directe à la valeur fonctionnelle de l'environnement

a) L'affordance selon James Jerome Gibson

Néologisme inventé par Gibson, le terme *affordance* tire sa signification du verbe *to afford* signifiant en anglais permettre, fournir ou encore rendre possible. Les affordances de l'environnement

¹⁰⁶ Deleuze Gilles et Guattari Félix, Mille plateaux, Editions de Minuit, 1980, p. 206

représentent tout ce que l'environnement offre ou fournit à l'animal. Dans la traduction française de l'ouvrage le mot *affordance* est d'ailleurs traduit par le terme « invite » qui sous-entend ce caractère d'invitation contenu dans l'environnement. Définissant la psychologie comme l'étude de la perception et de l'action des animaux et des hommes en tant qu'elles sont fonctions de ce que l'environnement rend possible, Gibson place le concept d'affordance au centre sa théorie. Le chapitre huit de l'ouvrage, *The Ecological Approach to Visual Perception (1979)*, est entièrement consacré à ce concept, et reprend un article publié en 1977 intitulé « *The theory of affordances* ».

Le concept d'affordance s'inspire des théories de la forme, la *gestalt* psychologique. Pour Gibson, ce courant a su reconnaître « that the meaning or the value of a thing seems to be perceived just as immediately as its color »¹⁰⁷. Il s'appuie ici directement sur l'ouvrage de Kofka, *Principles of Gestalt Psychology (1935)* pour définir son concept d'affordance. Ce dernier théorise, en effet, que chaque chose possède son propre discours en présentant un caractère de demande ou d'exigence de telle manière que l'eau dit « Buvez moi ! », ou que la boîte aux lettres « invite » à poster. La même sensibilité se retrouve aussi dans la notion de valence définie par Lewin pour qui les objets possèdent un caractère d'invitation.

Le concept d'affordance est ainsi dérivé des concepts *gestaltistes* de valence, invitation et demande théorisées notamment par Lewin et Kofka. Cependant, Gibson, en prenant appui sur son approche écologique, propose avec sa théorie des affordances de « rompre radicalement avec les théories de la valeur et de la signification existantes »¹⁰⁸. Comme l'exprime Louis Quéré dans son article *Action située et perception des sens*, Gibson définit l'idée que l'affordance ne « disparaît pas quand il n'y a aucun organisme pour la percevoir »¹⁰⁹. Contrairement aux théories de la *gestalt*, l'affordance n'est relative ni à un acte d'observation ni à un acte intentionnel, elle est objective, durable et fait partie de l'environnement. Le psychologue s'oppose frontalement à l'idée que la valence des choses serait la propriété des individus, un résultat de l'expérience phénoménale régie par le besoin de l'observateur.

« The affordance of something does not change as the need of the observer changes. The observer may or may not perceive or attend to the affordance, according to his needs, but the affordance, being invariant, is always there to be perceived. An affordance is not bestowed upon an object by a need of an observer and his act of perceiving it. The object offers what it does because it is what it is. To be sure, we define what it is in terms of ecological physics instead of physical physics, and it therefore possesses meaning and value to begin with. But this is meaning and value of a new sort. »¹¹⁰

¹⁰⁷ JJ.Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, p. 138

¹⁰⁸ Louis Quéré, *Action située et perception des sens*, dans *Logique des situations*

¹⁰⁹ Louis Quéré, *Action située et perception des sens*, dans *Logique des situations*, p.313

¹¹⁰ JJ.Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, p.138

Les affordances de l'environnement sont donc présentes dans le monde et non dans l'esprit. Elles sont perçues directement et immédiatement. La perception est alors toujours dirigée vers des « value-rich ecological object » ayant une valeur fonctionnelle pour des organismes. En ce sens, « Physics may be value-free, but ecology is not. »¹¹¹ Cette valeur fonctionnelle est perçue avant même que ne soient vues comme telles la substance, la surface, la couleur ou encore la forme. Pour soutenir la thèse d'une perception directe des affordances de l'environnement, Gibson s'appuie sur sa théorie de l'information. Cette conception de l'information, que nous avons abordée en première partie, est ici, ce qui permet de spécifier les affordances, « c'est-à-dire déterminées par une différenciation, à travers la détection ou la saisie d'une information disponible dans la structure du flux optique. »¹¹²

Prenant corps dans le monisme écologique de Gibson, les affordances soutiennent la relation de réciprocité entre l'environnement et l'animal dans la mesure où les possibilités offertes par l'environnement et la façon de vivre des animaux sont indissociables. L'environnement possède des caractéristiques propres qui ouvrent des potentiels d'actions pouvant être saisis par la perception. Ces qualités possèdent donc une valeur fonctionnelle permettant à l'animal de stimuler ses perceptions et orienter ses actions.

Dans cette optique, Marc Monjou propose d'entrevoir les affordances comme les « interfaces qui structurent le monde dans lequel nous vivons »¹¹³. Celles-ci ne réfèrent ni totalement à l'environnement, ni totalement à l'animal mais indique deux directions : celle de l'environnement et celle de l'observateur. En ce sens, la perception ne peut être définie comme un acte subjectif dans la mesure où « the perceiving of these mutual affordances is enormously complex, but it is nonetheless lawful, and it is based on the pickup of the information in touch, sound, odor, taste, and ambient light. »¹¹⁴ Ainsi, « an affordance is neither an objective property nor a subjective property; or it is both if you like (...) It is equally a fact of the environment and a fact of behavior. »¹¹⁵ Pour bien saisir la pensée gibsonienne, il nous faut ici avoir en tête le monisme écologique érigé par ce dernier qui sous-entend une rupture fondamentale avec la distinction traditionnelle sujet/objet et intériorité/extériorité.

b) Le concept d'affordance confronté à la dynamique socioculturelle

Concernant le rapport de l'affordance à un environnement socioculturel, Gibson évince la problématique en refusant la dichotomie habituelle réalisée entre culture et nature. Il exprime à ce propos : « It is also a mistake to separate the cultural environment from the natural environment, as

¹¹¹ Ibid p. 140

¹¹² Louis Quéré, Action située et perception des sens, dans Logique des situations, p.313

¹¹³ Marc MONJOU, Écologie et Sémiotique à propos des affordances de J.J. Gibson, p. 14

¹¹⁴ J.J. Gibson, The Ecological Approach to Visual Perception, p. 135

¹¹⁵ Ibid p. 129

if there were a world of mental products distinct from the world of material products. »¹¹⁶ Le concept de Gibson a cependant connu plusieurs critiques, et notamment dans le rapport des affordances aux objets socioculturels « qui pose le problème de la perception des objets dont l'individualité est donnée par les pratiques, les habitudes d'actions et les institutions d'une culture particulière ». ¹¹⁷ Dans cette continuité, le déplacement de la notion entrepris par Louis Quéré semble pertinent afin d'entendre la compréhension de la construction d'une improvisation théâtrale en cours d'action.

Le sociologue français développe sa propre critique de l'approche gibsonienne sans pour autant la rejeter. Il évoque tout d'abord, l'ambivalence de la théorie de Gibson quant à la perception des affordances, qui, bien que considérée comme directe, nécessite d'être spécifiée par les informations véhiculées par la lumière ambiante. Un autre problème conceptuel réside dans la volonté de Gibson de ne faire aucune distinction entre environnement naturel et environnement socioculturel. Or, on peut, au contraire, souligner que les affordances d'un environnement socioculturel « incorporent une part plus grande de « mental » que celles de l'environnement naturel »¹¹⁸, il est ici question d'une écologie d'un type particulier. De plus, nous n'agissons pas seulement dans un environnement mais aussi dans des « milieux de comportements » qui sont construits et transformés selon nos conduites, nos actions et nos habitudes, ce qui confère une forme spéciale à « l'objectivité des affordances sur lesquels nous prenons appui »¹¹⁹.

Les objets ne sont pas seulement de l'ordre de qualités sensibles ou de faits positifs mais répondent aussi à des symboles, des règles et des institutions. Il s'agit donc de réintroduire les objets dans une complexité en tant qu'appartenant à des maillages structurels étayés socialement et culturellement. En ce sens, « percevoir une affordance ce n'est pas seulement saisir, dans l'actualité, une possibilité, une opportunité ou une incitation d'action ; c'est aussi percevoir des potentialités, des possibles formels, reliés à l'actualité par des relations d'intentions, donc par des règles dans un ordre institué du sens, et non pas par des causes dans l'ordre naturel des lois. »¹²⁰

La réorientation du concept d'affordance proposée ici par Louis Quéré nous apparaît pertinente pour envisager la saisie des affordances dans un environnement socioculturel représentant un milieu de comportements « déterminé d'un côté par des institutions, des règles, des techniques et des mœurs communes, et de l'autre par des attitudes, des habitudes et des pratiques »¹²¹. L'accomplissement d'une affordance dans un espace socioculturel suppose que celle-ci soit médiatisée par un milieu de comportements spécifiques à la fois standardisés et socialement organisés. Prenant l'exemple d'un

¹¹⁶ Ibid p.130

¹¹⁷ Louis Quéré, Action située et perception des sens, dans Logique des situations, p.317

¹¹⁸ Louis Quéré, Action située et perception des sens, dans Logique des situations, p.323

¹¹⁹ Louis Quéré, Action située et perception des sens, dans Logique des situations, p.323

¹²⁰ Ibid, p.330

¹²¹ Ibid, p. 334

verre, Louis Quéré explicite que l'affordance du verre est spécifiée par les us et les coutumes en vigueur. Dans une situation de réception d'un hôte, le verre supposera plusieurs affordances, à savoir « boire », « trinquer » ou encore « attendre ». Finalement, la perception des affordances est ici bien mise en corrélation avec l'adhésion d'un agent cognitif à un milieu socioculturel spécifié et ordonné qu'il pratique. De plus, se saisir et réaliser une affordance contribue, dans le même temps, à constituer le milieu socioculturel dans lequel elle s'inscrit. Ainsi, « Ne suffit-il pas de dire que les affordances qui suscitent nos actions sont perçues en fonction d'un milieu déterminé de comportement et que celui-ci est constitué, structuré différencié à la fois par nos habitudes et nos skills culturelles, et par les perspectives standardisées, socialement organisées, que nous adoptons ? »¹²²

2. Le concept d'affordance au coeur du jeu théâtral

a) « La liberté vient de la contrainte »

Le cadre interactionnel, comme nous l'avons souligné dans le nœud 2, est une ressource fondamentale du jeu scénique. Dans cette optique, les éléments du cadre négociés dans l'interaction discursive constituent un environnement particulier offrant des possibilités d'action, autrement dit, des affordances. Le concept d'affordance défini par Louis Quéré en discussion avec la notion originelle de Gibson, apparaît ici pertinent pour définir le cadre interactionnel selon une logique de champs de possibilités d'actions. Comme l'exprimait à ce propos l'une des personnes interrogées dans le cadre de cette étude « *la liberté vient de la contrainte* » et c'est bien cette ambivalence que nous tentons de discuter ici.

En prenant appui sur une conception goffmanienne de la situation, la contrainte n'est pas pur engendrement mais bien « la condition première d'intelligibilité de l'action et de l'émergence elle-même »¹²³. Monter sur scène et construire une improvisation, comme nous l'avons explicité précédemment, revient à produire indexicalement un environnement signifiant qui suppose l'émergence d'objets, d'enjeux et de relations. Autrement dit, faire une improvisation revient à jouer avec des milieux de comportements reconnus collectivement, qui nécessitent l'incorporation de routines, significations et habitudes. Le processus d'enquête émergeant dans le cours d'action est donc indissociable du monde social dans la mesure où « ses éléments premiers (concepts et catégories de pensée comme l'avait suggéré Durkheim) et les opérations qui le constituent (reconnaissance, mise en relation, inférence, révision, etc.) contiennent et reflètent nos manières ordinaires (générales - règles de logique non-formelle - et particulières - instructions propres à une activité située) d'être au

¹²² Ibid p.336

¹²³ Albert Ogien, *Emergence et contrainte*, p.89

monde en le rendant intelligible (plus précisément : être au monde est déjà rendre ce monde intelligible) (Lynch, 1993). »¹²⁴

Dans cette perspective, l'émergence d'un cadre interactionnel s'appuie nécessairement sur une forme de « déjà-là » collectivement partagé. Développer une capacité à improviser sur scène revient donc à mettre en jeu une habilité à rebondir dans des milieux de comportements spécifiques qui émergent dans le cours d'action. Comme l'explique L. Suchman, « Quand vous en arrivez véritablement aux actions détaillées qui doivent être réalisées, in situ, vous ne comptez pas sur les plans, mais sur les habiletés incorporées dont vous disposez. »¹²⁵ Les éléments scéniques mis en jeu dans le processus de création indexicale permettent non seulement de donner sens à l'improvisation en cours mais aussi offrent aux comédiens des potentialités d'actions. On souligne ici « le pouvoir de transformer les sujets imposés, les mots ou les attitudes du public en affordance d'action »¹²⁶. Chaque jeu d'offre et réponse est pris dans cette logique de mise en jeu et de saisie d'affordances. A nouveau, Goffman pose avec pertinence cette réalité : « Bref, chaque fois que nous entrons en contact avec autrui, que ce soit par la poste, au téléphone, en lui parlant en face à face, voire en vertu d'une simple coprésence, nous nous trouvons dans une obligation sociale : rendre notre comportement compréhensible et pertinent compte tenu des événements tels que l'autre va sûrement les percevoir. Quoiqu'il en soit par ailleurs, nos actes doivent prendre en compte l'esprit d'autrui, c'est-à-dire sa capacité à lire dans nos mots et nos gestes les signes de nos sentiments, de nos pensées et de nos intentions. Voilà qui limite ce que nous pouvons dire ou faire ; mais voilà aussi qui nous permet de faire autant d'allusions au monde qu'autrui peut en saisir. »¹²⁷

- | | | |
|-----|---------------------|---|
| 18. | Comédien C (parole) | DRING DRING ^DRING DRING DRING (bruit téléphone qui sonne) |
| 19. | Comédien A (geste) | ^essuie son couteau sur son T shirt |
| 20. | Comédien A (geste) | Décroche un téléphone (la main faisant office de téléphone) |

Dans cet extrait, le simple son caractéristique « Dring Dring » émis par le comédien implique un appel téléphonique. Cette impulsion qui appartient à l'imaginaire, suppose cependant une certaine réaction du Comédien A, à savoir répondre au téléphone. Le tour 18 ouvre une affordance d'action, information qui sera saisie par le comédien A. Cette action toute simple, n'est ici pas anodine puisque qu'elle sous-entend l'appréhension commune de milieu de comportement. Ainsi, chaque tour est

¹²⁴ Albert Ogien, *Théories sociologiques de l'action*, Institut Marcel Mauss - CEMS, Occasional Papers 14, février 2013, p. 13

¹²⁵ L. Suchman, « Plans d'action », *Les Formes de l'action*, Editions EHESS, 1990, p. 158

¹²⁶ D. Laborde, « Enquête sur l'improvisation », *La Logique des situations*, Editions de l'EHESS, 1999, p. 291

¹²⁷ E.Goffman, *Façon de parler*, p.270-271

tributaire du « jeu dont nous disposons, qui résulte de la donne que la situation nous met entre les mains et de notre propre mise »¹²⁸ : jeu qui s'insère dans un maillage socioculturel plus large.

b) Exercice de catégorisation et affordance d'actions

Dans le second chapitre nous avons dégagé le processus de catégorisation des acteurs comme activité fondamentale d'une scène improvisée. Ces catégories relationnelles qui émergent sont une illustration du concept d'affordance dans un milieu de comportements socioculturels. En effet, la détermination catégorielle que nous opérons dans nos actions quotidiennes permet de projeter des attentes sur nos propres comportements et ceux d'autrui, sans pour autant que cela signifie la projection et la réalisation d'un script prédéfini. Les catégories infèrent un certain nombre de propriétés de natures diverses (comportements, droits, devoirs, valeurs etc.) directement associées à un ensemble d'inférences stéréotypiques. Par exemple, l'attribution de la catégorie « père » à un individu suppose un certain nombre d'informations le concernant : il a des enfants, il en est responsable etc.

Dans le cadre du théâtre d'improvisation, la catégorisation devient non seulement une ressource d'interprétation pour le public et le comédien, mais aussi une ressource d'action. Il s'agit d'un ressort dramatique appréhendé et utilisé par les comédiens pour développer les situations dans lesquelles ils évoluent. C'est en endossant un rôle qu'ils peuvent dans la suite de l'improvisation développer un panel d'actions et de propositions aux autres comédiens. Incarner un rôle, c'est s'insérer dans une catégorisation du monde social ordinaire, et donc créer de la différence. En reprenant le vocabulaire gibsonien, on pourrait dire que jouer un rôle catégorisé dans une interaction, c'est nécessairement s'insérer dans des niches¹²⁹ socioculturelles représentant un « ensemble d'affordances » plus ou moins déterminées.

L'émergence de paires relationnelles standardisées se voit donc associée à un ensemble de droits et d'obligations concernant certaines activités. Cela permet aux comédiens de situer rapidement leurs personnages et de se positionner les uns par rapport aux autres. « Les catégorisations de l'énonciation permettent de concevoir les relations entre un énonciateur (manifesté de telle ou telle manière dans le langage au cours des tours de parole), un destinataire (spécifié par le langage et parfois contraint par l'action du tour de parole), le monde énoncé ainsi que ses liens avec le monde énonçant. »¹³⁰ Par conséquent, la négociation catégorielle opérée par les participants joue un rôle fondamental dans l'orientation, l'interprétation et l'activation des séquences d'actions. Appréhender une catégorie, c'est

¹²⁸ E. Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris, minuit, 1991, p. 370

¹²⁹ Concept de niches comme ensemble d'affordances donné par environnement spécifique est défini par Gibson dans son ouvrage *The ecological approach to visual perception*

¹³⁰ Jean Widmer, « Catégorisations, tours de parole et sociologie », in Michel de Fornel et al., *L'ethnométhodologie*, La Découverte « Recherches », 2001 (), p. 207-238, p.223

initier des champs de potentialité d'actions, des affordances d'actions. Remarquons que les affordances de tels ou tels objets seront ensuite déterminées par le rôle et la ou les catégorie-s que les comédiens incarnent sur scène. L'information est spécifiée par le cadre interactionnel qui « *ferme pour mieux ouvrir* ». Les dispositifs perceptifs (au sens de Gibson qui sous-entend l'habilité à capter l'information présente dans l'environnement) s'orientent en fonction des éléments indexicaux mis en jeu collectivement par les acteurs et pouvant être perçus directement comme des ouvertures d'actions. Nous entreprenons la question de l'affordance dans la perspective initiée par Louis Quéré de telle manière que « percevoir une affordance, ce n'est pas seulement saisir, dans l'actualité, une possibilité, une opportunité ou une incitation d'action ; c'est aussi percevoir des potentialités, des possibles formels, reliés à l'actualité par des relations d'intentions, donc par des règles dans un ordre institué du sens, et non pas par des causes dans l'ordre naturel des lois. »¹³¹

Ainsi, l'exercice de catégorisation est primordial pour saisir l'établissement d'un ordre interactionnel entre les comédiens sur scène. Il permet à la fois de se repérer, s'orienter, et d'entendre la signification des actions sous un certain prisme. C'est en jouant avec les représentations de ces catégories que les comédiens peuvent appréhender leur personnage comme des affordances d'actions, autrement dit comme des ouvertures de potentialités. En ce sens, la catégorisation opère comme un ressort dramatique et humoristique, devenant notamment un outil du rire. Cette remarque est tout à fait palpable sur une scène d'improvisation. On joue avec les marges d'acceptation de l'ordre interactionnel sur lequel on s'appuie. Prenons l'exemple suivant :

- | | | |
|-----|---------------------|--|
| 57. | Comédien B (parole) | heu :: bon tu verras ça plus tard (.) ça dépend de l'âge de ton copain il a quel âge ? |
| 58. | Comédien A (parole) | c'est pas un copain papa (.) |
| 59. | Comédien B (parole) | ah c'est quoi ? |
| 60. | Comédien A (parole) | c'est un c'est heu (.) c'est ^un vieux monsieur
heu c'est un genre de pygmalion |
| 61. | Comédien A (geste) | ^mime une longue barbe |
| 62. | Public | rires du public |

Rappelons que dans cette improvisation, la comédienne A joue une petite fille de huit ans. Or, en exprimant que son copain est un vieux monsieur, elle implique la transgression d'une norme sociale présente dans nos sociétés contemporaines. En ce sens,, les catégories « vieux monsieur » et « fille de huit ans » sont difficilement compatibles avec l'idée d'un couple amoureux. En jouant avec ces

¹³¹ Ibid, p.330

marges, on recherche nécessairement la réaction du public qui prend appui sur un cadre primaire communément partagé. Le rire est d'ailleurs au rendez-vous, et sera par la suite réaffirmé par l'entrée sur scène du comédien D jouant le vieux monsieur amoureux de la comédienne A :

- | | | |
|------|---------------------|-------------------------------------|
| 118. | Comédien D (parole) | salut choupinette (à A) |
| 119. | Comédien D (geste) | prend dans les bras A |
| 120. | Public | rires et applaudissements du public |
| 121. | Comédien D (parole) | t'es belle t'es tellement ^belle |

En ce sens, l'usage des catégorisations représente un ressort dramatique et humoristique qui s'agence indéniablement à des milieux de comportements appréhendés selon ses institutions, ses routines et ses habitudes. Cependant, cet exercice de catégorisation n'est pas nécessairement formel, fixe ou défini, il peut même être extrêmement diffus et informel dans l'interaction.

- | | | |
|-----|---------------------|--|
| 1. | Comédien A et B | se placent sur scène accroupies côte à côte |
| 2. | Comédien B (geste) | ^comme si elle regardait quelque chose |
| 3. | Comédien A (parole) | ^c'est profond quand même hein ? |
| 4. | Comédien B (parole) | Ouais:: |
| 5. | Comédien B (parole) | ^c'est normal ça bouge ? (1.0) cercle |
| 6. | Comédien B (geste) | ^pointe du doigt la chose qu'ils regardent |
| 7. | Comédien A (parole) | je sais pas moi tu as déjà sauté là-dedans toi ? |
| 8. | Comédien B (parole) | hum::: non ! |
| 9. | Comédien A (parole) | parce que l'autre jour il a plu samedi j'ai sauté
comme ça dans l'arrosoir j'ai sauté puis après
j'suis revenue et j'suis même pas morte |
| 10. | Comédien B (parole) | ah::: mais c'est pour ça que l'autre jour il y a
eu de la pluie () |
| 11. | Comédien A (parole) | elle est morte en fait ? |

Cet extrait offre un exemple intéressant. Ni l'usage du langage, ni l'usage corporel ne peuvent permettre de spécifier explicitement le rôle des deux comédiennes. Pour autant, des éléments de contextualisation sont tout de même émis et permettent de spécifier les personnages qu'elles incarnent. La posture du corps, puis la remarque « j'ai sauté comme ça dans l'arrosoir » (T.9), permettent de saisir que les personnages en jeu sont des créatures de petite taille. Cette catégorisation

(finalement très large et peu définie) implicite suppose la possibilité d’appréhension de l’arrosoir sous certaines affordances d’actions.

3. L’improvisation théâtrale : une perspective écologique

Finalement, la construction d’une improvisation doit être conçue dans une perspective écologique. Nous nous rapporterons ici à Gregory Bateson. Ce dernier parle de système écologique comme un processus de couplage entre éléments de nature hétérogène. Chaque élément se caractérise par une certaine souplesse relative à des variables de fonctionnement se déplaçant d’un seuil minimum à un seuil maximum qui définit un équilibre de couplage. En s’appuyant sur cette vision, Bateson s’applique à inscrire les interactions humaines dans ces processus de couplage de telle manière que « Les moyens par lesquels un homme en influence un autre font partie, eux aussi, de l’écologie des idées contenues dans leur relation, ainsi que du système écologique plus large qui englobe cette même relation. »¹³². La notion d’affordance, définie précédemment, s’inscrit spécifiquement dans cette question de couplage du comédien à son environnement et inversement. Le jeu métapragmatique, qui sous-entend une négociation implicite de la construction indexicale, n’est autre qu’un processus d’ajustement à un cadre d’interactions qui se définit dans le cours d’action. L’environnement scénique est dès lors relatif à la mise en jeu d’affordances selon les éléments du cadre engagés. En ce sens, le cadre interactionnel compose progressivement une écologie dramatique globale qui se tisse en rhizome.

Par rhizome, nous entendons le concept défini par Gilles Deleuze et Félix Guattari. La notion de rhizome renvoie à un modèle descriptif où chaque élément, de nature variée, est connecté aux autres, formant un réseau de lignes entrecroisées. Le rhizome est avant tout une affaire de cartographie, de multiplicité et de mouvement. « Il n’y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n’y a que des lignes. »¹³³ Les éléments engagés ne sont pas des points mais des nœuds. « Le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point, et chacun de ces traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, (...) il n’est pas fait d’unité mais de dimensions ou plutôt de directions mouvantes. Il n’a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel pousse et déborde. Il constitue des multiplicités. »¹³⁴

En ce sens, l’écologie dramatique émerge d’une scène d’improvisation de manière rhizomatique. Le cadre se déploie et se construit collectivement par des jeux de rebonds. L’environnement scénique se définit comme un lieu de la création d’affordances, d’ouverture de potentialités d’actions et de

¹³² Gregory Bateson, *Vers une écologie de l’esprit*, p. 263

¹³³ Deleuze Gilles et Guattari Felix, *Mille plateaux*, Editions de Minuit, 1980, p.15

¹³⁴ Deleuze Gilles et Guattari Felix, *Mille plateaux*, Editions de Minuit, 1980, p 31

brèches. L'instant devient une occasion qui s'incarne dans la capacité de l'improvisateur à repérer un ensemble nouveau et à faire ressurgir le savoir-faire accumulé en faisant usage de l'environnement comme ressource d'actions. « L'occasion est un nœud. (...) A s'inscrire dans une suite d'éléments, elle en distord les rapports. Elle s'y traduit en torsions générées dans une situation par le rapprochement de dimensions qualitativement hétérogènes qui ne sont plus seulement des oppositions de contrariété ou de contradiction. »¹³⁵ Chaque tour, autrement dit chaque instant activé par l'un des comédiens, est une occasion de développer l'intrigue et de prendre spontanément telle ou telle direction. L'instant devient un jeu de l'occasion où l'improvisateur s'épanouit dans « l'inventivité incessante d'un goût dans l'expérience pratique »¹³⁶.

Cependant, en adoptant une perspective écologique, il s'agit aussi, comme le fait remarquer Jocelyn Bonnerave, de montrer que « les modifications des règles du jeu n'ont pas forcément à venir de l'un des interactants, musicien ou artiste en général. Elles peuvent être produites par toutes sortes d'évènements environnants, même accidentels, tant qu'il est possible de créer un équilibre. »¹³⁷ L'improvisateur active une compétence à rebondir sur ces « accidents » pour les réintégrer immédiatement dans l'écologie dramatique de la scène en cours. La scène devient un espace ouvert à la situation dans laquelle elle émerge.

¹³⁵ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Trebaseleghe, Editions Gallimard, 2015 (1990), p.127

¹³⁶ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Trebaseleghe, Editions Gallimard, 2015 (1990), p. 114

¹³⁷ Jocelyn BONNERAVE, « Improviser ensemble. De l'interaction à l'écologie sonore », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2012

CONCLUSION

Dans ce voyage au cœur de la création scénique spontanée, nous avons pris le parti d'aller au-delà des dichotomies traditionnelles pour analyser l'improvisation théâtrale comme un fait social à part entière. D'une scène indéterminée, les comédiens font émerger ensemble, un univers qui se dévoile dans le cours d'action. Sortant l'art scénique de son aspect dramatique, nous avons souhaité ramener la pratique à sa dynamique proprement théâtrale, autrement dit, à la construction d'une représentation en tant que performance. En ce sens, toute improvisation théâtrale, pour prendre corps, nécessite l'émergence d'un cadre dramatique qui soutient la compréhension allocentrique de ce qui est en train de se jouer. En prenant appui à la fois sur la pensée goffmanienne du cadre, l'ethnométhodologie et l'analyse conversationnelle, nous nous sommes attachés à analyser la construction du cadre dramatique dans l'interaction discursive.

Partant du principe que le jeu dramatique se cristallise progressivement autour du plateau – qui, quoi, quand et où - nous avons défini l'exercice d'improvisation sous le prisme de la création indexicale. Afin de « *donner vie à tout ce qu'il y a sur scène* », les comédiens construisent un contexte sur lequel le langage et les actions vont venir s'indexer. Cet exercice de contextualisation implique un ensemble d'indices de cadrage qui émane des propositions réalisées sur scène. En ce sens, toute improvisation théâtrale relève d'un phénomène de création indexicale. Le cadre dramatique est alors un objet dynamique qui émerge et se transforme par l'enchaînement des énoncés et des actions. Nous avons proposé d'analyser les indices de contextualisation selon trois logiques : l'environnement spatial ; l'incarnation scénique et la mise en relation des personnages ; les enjeux et l'ambiance dramatique. Les indices relatifs à l'environnement spatial nous ont permis de dégager trois ressources fondamentales utilisées par les comédiens pour donner corps à un univers imaginaire : la parole et l'usage sonore en général, la deixis à l'imaginaire (spécifiquement les gestes de pointage) et enfin le corps et la pantomime. Concernant l'incarnation scénique, nous avons entrepris une réflexion selon le triptyque conceptuel : personnage – figure du comédien – comédien. Un travail de définition et de catégorisation des personnages s'opère et soutient la mise en place d'un tissu relationnel. Enfin, la question des enjeux nous a permis de mettre en avant la nécessité d'une orientation mutuelle des participants vers une direction partagée de l'intrigue, et ce, dès les premiers instants de l'interaction. Après avoir proposé une analyse du processus de création indexicale propre à l'improvisation théâtrale, nous nous sommes attachés à saisir l'émergence de la construction d'un tel cadre dramatique. En nous appuyant particulièrement sur l'analyse conversationnelle, nous avons souligné le caractère séquentiel d'une scène improvisée. Phénomène collectif et collaboratif, l'improvisation se construit ensemble dans le cours d'action, « *en fait, l'impro c'est comme si on construisait une*

marche pour construire le même escalier, (...) je pose le pied sur ma propre marche et je te mets une marche pour que tu montes. » De cette dynamique séquentielle, le cadre connaît une complexification progressive de ses propriétés relative aux éléments indexicaux mis en jeu dans l'interaction. Dans cette optique, la pratique de l'improvisation théâtrale s'agence autour d'une activité métapragmatique entreprise par les comédiens sur scène qui négocient implicitement le cadre d'interaction pendant le temps de l'intrigue. Pris dans une logique d'offres et de réponses, le jeu métapragmatique implique le caractère négocié et allocentrique de la construction scénique.

Enfin, lors du dernier nœud, nous avons engagé une réflexion sur les dynamiques du cadre dramatique, en envisageant celles-ci sous la dialectique de la contrainte et de la ressource. Tout d'abord, le cadre dramatique opère, selon un principe de cohérence, une projection contraignante sur le jeu dramatique - les règles, les fautes et l'arbitre étant présents pour garantir cette logique. Pour autant, nous avons souligné que la mise en jeu d'éléments du cadre était aussi relative à la fabrication d'affordances. Le cadre dramatique négocié ouvre, dans cette optique, des champs de possibilité d'actions. Au travers de ce concept, nous avons aussi mis en avant la nécessité d'entreprendre la scène théâtrale en résonance avec des enjeux socioculturels élargis. L'habilité à improviser sur une scène répond à une certaine compétence ordinaire permettant de percevoir directement des possibilités grâce à l'incorporation de routines, d'habitudes, de représentations qui permettent de se repérer et d'orienter mutuellement notre compréhension d'une situation en train de se construire.

A la clôture de ce mémoire, les nœuds entrepris dans cette réflexion ne demandent qu'à s'épancher dans des perspectives autres. Deux tangentes attisent notre curiosité aujourd'hui.

Nous avons effleuré, dans le premier nœud, la question de l'incorporation de valeurs nécessaires à la pratique de l'improvisation théâtrale. En souhaitant démythifier celle-ci, nous nous sommes attachés à affirmer que l'improvisation théâtrale était relative à un apprentissage de principes qui relevait d'une pratique spécifique de l'instant comme enjeu artistique, celui-ci devenant alors un nœud synthétique où se conjuguent, mémoire, intuition et attente. Ainsi, une approche plus précise du travail d'ateliers, de la performance avant la performance, semble une ouverture pertinente pour entendre ce travail d'incorporation qui traverse la construction collective, que nous avons décrit tout au long de ce mémoire.

Enfin, la question de la catégorisation comme moteur du sens et de l'action a aussi enrichi notre réflexion. Cependant, cette pensée mériterait d'être approfondie. L'incarnation scénique, l'émergence d'un personnage, sont des phénomènes absolument fascinants qui recourent une réflexion sur la gestion du sens, le rebond de la signification et la construction d'un ordre interactionnel. De plus, nous avons évoqué à demi-mot que le travail de catégorisation relevait d'une dynamique

prototypique. Cette perspective nous ouvre d'autres horizons envisageables pour de futurs travaux de recherche.

Afin de conclure sur une note plus légère, oublions un instant la pensée complexe pour apprécier, dans nos souvenirs, la réussite d'une belle improvisation. Un sourire se dessine, alors tout est là.

« Ce qui a vraiment un sens dans l'art, c'est la joie. Vous n'avez pas besoin de comprendre. Ce que vous voyez, vous rend heureux ? Tout est là. »¹³⁸

¹³⁸ Constantin Brancusi (catalogue de l'exposition de New York 1925).

BIBLIOGRAPHIE

1. Articles

- Antoine HENNION, « La mémoire et l'instant. Improvisation sur un thème de Denis Laborde », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2012, URL : <http://journals.openedition.org/traces/4587> ; DOI : 10.4000/traces.4587
- Albert Ogien, « Emergence et contrainte » In : *La logique des situations*, Paris, Editions de l'EHESS, 1999
- Bruno Couderc. *L'improvisation en danse : une présence à l'instant. Sciences de l'Homme et Société. Université Rennes 2; Université européenne de Bretagne*, 2009
- Christian Béthune, « Le jazz comme oralité seconde », *L'Homme*, 171-172 | 2004, 443-457.
- Denis Laborde, *Enquête sur l'improvisation*, in *La Logique des situations*, Editions de l'EHESS, 1999
- Louis Quéré, *Action située et perception des sens*, In : *La logique des situations*, Paris, Editions de l'EHESS, 1999
- Jean Widmer, « Catégorisations, tours de parole et sociologie », in Michel de Fornel et al, *L'ethnométhodologie, La Découverte « Recherches »*, 2001 (), p. 207-238
- Jean Widmer, « Goffman et Garfinkel : cadres et organisation de l'expérience ». In: *Langage et société*, n°59, 1992. *Sociologie, langage et interprétation. Les enjeux de l'ethnométhodologie*. pp. 13-46.
- Jocelyn BONNERAVE, « Improviser ensemble. De l'interaction à l'écologie sonore », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2012, URL : <http://journals.openedition.org/traces/4627> ; DOI : 10.4000/traces.4627
- Herbert Paul Grice, *Logique et conversation*, *Communications*, 30, 1979, p.57-72. Traduit de l'américain par Frédéric Berthet et Michel Bozon
- Marc MONJOU, *Écologie et Sémiotique (à propos des affordances de J.J. Gibson)*, Séminaire du CeReS (Limoges, 6 juin 2005)
- Maud Verdier, « La constitution de l'idéologie linguistique des chateurs malgachophones dans les cybercafés de Tananarive », *Langage et société* 2013/1 (n° 143), p. 87-107
- Maud Verdier, « Deixis ad oculos et deixis à l'imaginaire dans les interactions médiatisées par ordinateur en malgache », *Verbum*, ss. la dir. de J. Friedrich, Vol. XXXI, n° 1-2, Presses Universitaires de Nancy, 2009, p. 153-175
- Matthieu Saladin, « Processus de création dans l'improvisation », *Volume !* [En ligne], 1 : 1 | 2002, mis en ligne le 15 mai 2004, URL : <http://journals.openedition.org/volume/2486> ; DOI : 10.4000/volume.2486

Michel De Fornel, Intention, plans et action située, in Les formes de l'action, dir. par Pharo et Quéré, CNRS Editions, Paris, 1993

Miche De Fornel I, Léon Jacqueline. L'analyse de conversation, de l'ethnomethodologie à la linguistique interactionnelle. In: Histoire Épistémologie Langage, tome 22, fascicule 1, 2000. Horizons de la grammaire alexandrine (1) pp. 131-155

Richard Bauman and Charles L. Briggs, Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life Author(s) :, Annual Review of Anthropology, Vol. 19 (1990), pp. 59-88

Sawyer (R. K.) « La conversation comme phénomène d'émergence collaborative », in Tracés. Revue de Sciences humaines, 18 (Improviser. De l'art à l'action), 2010, p. 45-67

Sawyer (R. K.) Improvisation and the creative process: Dewey, Collingwood, and the aesthetics of spontaneity. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 58 (2), 149-161

Michael Silverstein, Metapragmatic Discourse and Metapragmatic Function, in John A. Lucy, Ed., Reflexive language. Reported Speech and Metapragmatics, Cambridge, CUP, 1993, pp. 33-58.

Talia Bachir-Loopuyt, Clément Canonne, Pierre Saint-Germier et Barbara Turkiquer, « Improvisation : usages et transferts d'une catégorie », Tracés. Revue de Sciences humaines [En ligne], 18 | 2010

2. **Ouvrages**

Bateson, Gregory. Vers une écologie de l'esprit, tome 1 et tome 2. Paris : Le Seuil, 2008 [1972]

Biet, Christian et Triau, Christophe. Qu'est-ce que le théâtre? Paris : Gallimard, 2006

Bülher, Karl. Théorie du langage. Marseille : Agone, 2009

Certeau Michel de. L'invention du Quotidien. Trebaseleghe : Editions Gallimard, 2015 (1990)

Deleuze Gilles et Guattari Félix. Mille plateaux. Editions de Minuit, 1980

De Raymond, J.-Fr. L'improvisation. Paris : Vrin, 1980

Dewey, J. L'art comme expérience. Paris : Gallimard, 2010

Dewey, J. Logique. La théorie de l'enquête. Paris : Presses Universitaires de France [1938], 1993

Fornel Michel de et Quéré Louis. éd., 1999. La logique des situations. Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales, Paris : EHESS

Fornel Michel de, Ogien Ruwen, Quéré Louis. L'ethnométhodologie. Une sociologie radicale. La Découverte, « Recherches », 2001

Gibson, J.J. The Ecological Approach to Visual Perception, Houghton Mifflin, Boston, 1979

Goffman, E. Les cadres de l'expérience. Paris : éditions de Minuit, 1991.

Goffman, E. La mise en scène de la vie quotidienne, tome 1 et tome 2. Editions de Minuit, coll. « Le Sens Commun », 1973

Garfinkel Harold. Recherches en ethnométhodologie. Paris : PUF, 2000

Keith Johnstone. Impro, improvisation & théâtre. Les éditions Ipanema, 2013

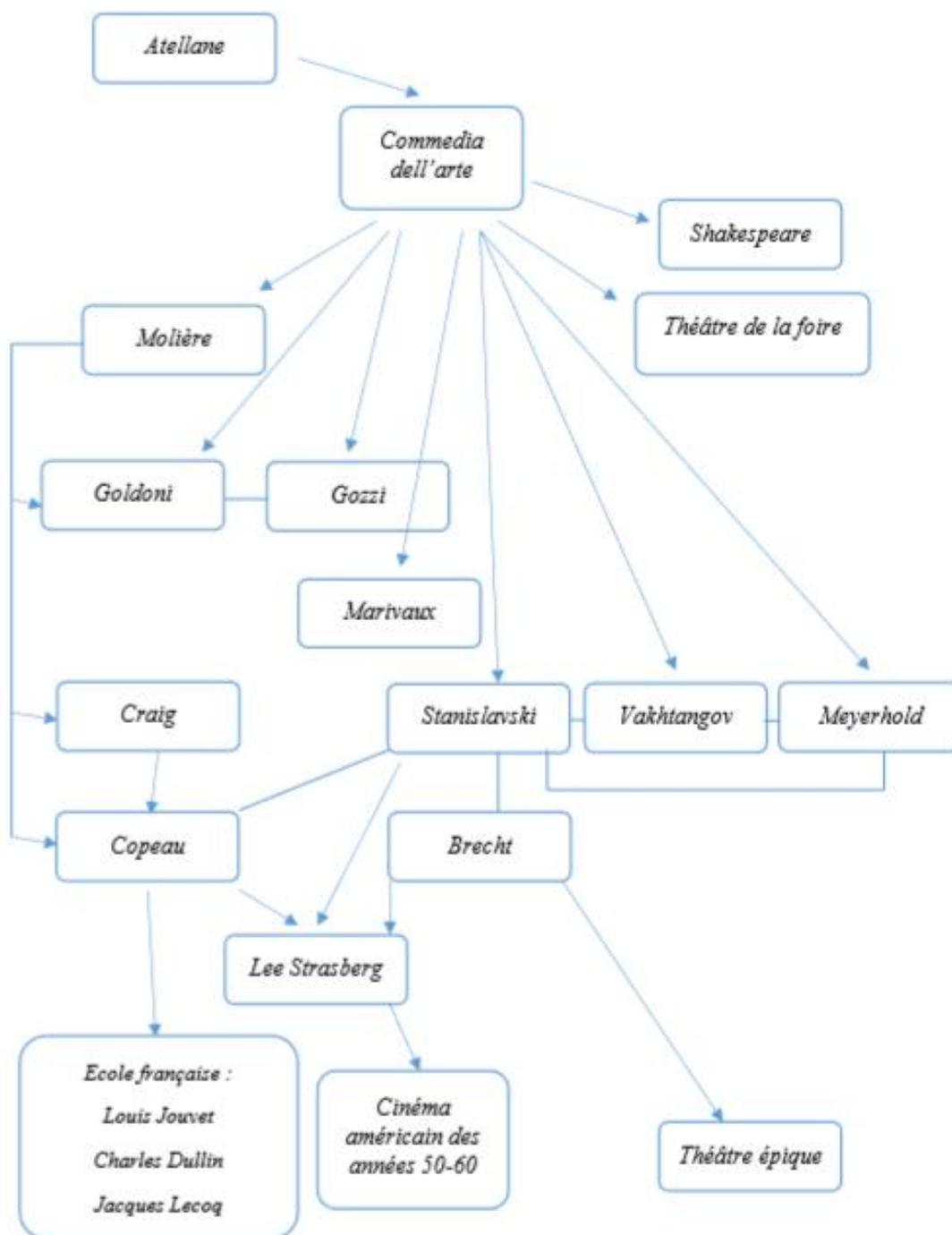
Harvey, Sacks (1995). *Lectures on Conversation*. (1er volume, 1964-1968; 2e volume, 1968-1972)
Gail, Jefferson (ed.), Emanuel A. Schegloff (introduction). Blackwell.

Tournier, Christophe. *Manuel d'improvisation théâtrale*, Paris : éditions de l'eau vive, 2004

Tufnell, Miranda et Crickmay, Chris. *Corps espace image*. Contredanse, 2014

Bauman, Richard. *Verbal Art as Performance* [1977], nouvelle édition. Prospect Heights, Illinois:
Waveland Press, 1984.

**ANNEXE 1: ORIGINES DU THÉÂTRE
D'IMPROVISATION D'APRÈS LE SCHÉMA DE
CHRISTOPHE TOURNIER : “**



139

¹³⁹ Schéma repris dans TOURNIER Christophe, Manuel d'improvisation théâtrale, Paris, édition de l'eau vive, 2004, p. 192.

ANNEXE 2 : CONVENTIONS DE TRANSCRIPTION

[Énoncés en chevauchement (début)

] Énoncés en chevauchement (fin)

^ Actions ou paroles se réalisant dans le même temps

(italique) Indications autres qu'orales

(.) Micro-pause/intervalle entre les énoncés et à l'intérieur des énoncés, non aisément mesurable

(0.5) Pause/intervalle entre les énoncés et à l'intérieur des énoncés d'une durée inférieure à la seconde

(1.0) Pause/intervalle entre les énoncés et à l'intérieur des énoncés d'une durée d'une seconde

- Interruption du mot ou d'un énoncé

° Prononcé avec un volume plus bas que la conversation en cours

:: Extension du son ou de la syllabe qui précède ; des points peuvent être ajoutés selon l'importance de l'extension

(texte) Segment peu audible, il reste une incertitude quant à ce qui a été effectivement prononcé

() Segment non audible

ANNEXE 3 : EXEMPLE DE TRANSCRIPTION

Scène : Improvisation Mixte, Catégorie Libre, Thème : Changements de vie, pour une durée de 6 minutes (Match HeroCorp Vs Lily janvier 2015)¹⁴⁰

Sifflet de l'arbitre et début de l'improvisation, les deux comédiens sont sur scène lors du coup de sifflet.

- | | |
|---|---|
| 1. Comédien A (geste) | tête enfoncée dans épaules et regarde le comédien A |
| 2. Comédien B (geste) | Bras sur les hanches et s'étire |
| 3. Comédien B (parole) | ^Salut ! |
| 4. Comédien B (geste) | ^Gigote |
| 5. Comédien B (parole) | Oh putain^ |
| 6. Comédien B (geste) | ^se frotte la tête |
| 7. Comédien A (geste) | se rapproche du comédien B |
| 8. Comédien B (parole) | ^OH nom de dieu |
| 9. Comédien B (geste) | ^regarde la comédienne B |
| 10. Comédien B (parole) | ah putain, je suis content (.) ^HAHAHA |
| 11. Comédien B (geste) | ^se tourne vers le public |
| 12. Public | rire du public |
| 13. Comédien B (parole) | C'est aujourd'hui quoi (.) quelle heure il est ? |
| 14. Comédien A (geste) | montre une ^horloge |
| 15. Comédien A (parole) | ^Il est 18h28 (voix de petite fille) |
| 16. Comédien B (parole)
j'en ai plein le cul | et ben voilà 18h28 deux minutes dans deux minutes^ HAHHAHAHA (.) Ah |
| 17. Comédien B (geste) | ^claque des mains |
| 18. Comédien A (geste) | se tient les mains comme une petite fille |
| 19. Comédien A (parole) | papa t'as remarqué que je me suis maquillée ? |
| 20. Comédien B (parole) | écoute vas-y tu peux m'en parler pendant deux minutes après franchement (.)
°rien à foutre |
| 21. Public | rires du public |
| 22. Comédien B (geste) | se prend la tête dans ses mains, se met en position d'aparté |
| 23. Comédien B (parole) | Olala à 18h30 je me casse |
| 24. Public | rire du public |
| 25. Comédien A (parole) | papa^ (1.0) je me suis maquillée parce que j'ai décidé d'être prébubère |
| 26. Comédien B (parole) | ^ouais |

¹⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=iNkpp603S58&t=7s>

27. Public rire du public
28. Comédien B (geste) regarde la comédienne A
29. Comédien B (parole) Heu alors là donc là j'ai moins de deux minutes pour t'expliquer un truc (.) donc
alors attends heu::
30. Comédien A (parole) où tu vas dans deux minutes papa ?
31. Comédien B (parole) hein ?
32. Comédien A (parole) où tu vas dans deux minutes papa ?
33. Comédien B (parole) je vais ^heu :: il va y avoir deux trois petites choses qui vont changer dans la vie(.)
heu ::

je t'expliquerai plus tard ou pas d'ailleurs parce qu'à partir d'aujourd'hui ()
34. Comédien B (geste) ^gigote gêné
35. Public rire du public
36. Comédien A (parole) ^est-ce que tu m'as trouvé une ma:man ?
37. Comédien A (geste) ^sourit émerveillée
38. Comédien B (parole) (2.0) hum non !
39. Public rire du public
40. Comédien A (parole) est ce que tu m'as trouvé un un chien (.) on va avoir un chien ! hein papa c'est ça ?
41. Comédien B (parole) ^NON non non on aura pas un chien on aura pas un chien (.) donc non écoute non
mais heu (.) dans

deux minutes il va y avoir des
42. Comédien A (geste) ^en train de réfléchir
43. Comédien A (parole) UN HAMSTER !
44. Comédien B (parole) Y aura pas de hamster y aura pas d'animaux y aura plus grand chose y aura
vraiment (.) enfin pour moi ^il va y avoir plein de choses pour toi je sais pas moi
vraiment heu je sais pas (.) heu enfin bref (.) tu m'as parlé de préuberté (.) qu'est
ce que tu entends par là Vite dépêche toi !
45. Comédien B (geste) ^geste d'ouverture avec ses mains
46. Public rires du public
47. Comédien A (parole) ah bah parce que je suis une femme maintenant
48. Comédien B (parole) ok très bien : qu'est ce que tu comptes faire en tant que femme ?
49. Comédien A (parole) je compte avoir heu :: heu des relations et aussi
50. Comédien B (parole) ouais alors attends t'as huit ans Attends tends tends^ t'as huit ans (.) les relations
qu'est ce que tu

veux dire relations heu amicales heu sexuelles ?
51. Public ^Rire du public
52. Comédien A (parole) ^heu non moi je compte me trouver un partenaire pour la vie

53. Comédien B (geste) ^regarde l'horloge
54. Comédien B (parole) heu sexuel ?
55. Comédien A (parole) heu: je sais (.) un quoi ?
56. Public rire du public
57. Comédien B (parole) ? heu :: bon tu verras ça plus tard (.) ça dépend de l'âge de ton copain il a quel âge ?
58. Comédien A (parole) c'est pas un copain papa (.)
59. Comédien B (parole) ah c'est quoi ?
60. Comédien A (parole) c'est un c'est heu (.) c'est ^un vieux monsieur heu c'est un genre de pygmalion
61. Comédien A (geste) ^mime une longue barbe
62. Public rire du public
63. Comédien B (parole) ben très bien il s'occupera toi
64. Comédien A (parole) il est professeur de philosophie à l'université c'est pour ça que je pensais que tu le prendrais bien
65. Comédien B (parole) eh bien je le prendrai (.) enfin là j'ai un peu de mal parce que c'est heu ^dans un minute c'est pas tout de suite (.) dans une minute je dois (.) mais non écoute ça me fait un peu chier quand même il est vieux comment ?
66. Comédienne C (geste) ^toque à la porte
67. Comédienne C (parole) ^HEY !
68. Comédien A (parole) ça a frappé (.) papa
69. Comédien B (parole) ouais
70. Comédienne C (parole) Hey Patrick:: ben t'ouvres ou pas:: ?
71. Comédien B (parole) ouais
72. Comédienne C (parole) j'suis un peu en avance
73. Comédien A (geste) ouvre la porte
74. Comédien A (parole) bonjour heu::
75. Comédienne C (parole) heu :: bonjour (.)^ SALUT patrick ça VA?
76. Comédienne C (geste) ^ écarte la comédienne A pour parler à B
77. Comédien B (parole) ouais ça va
78. Comédienne C (parole) je suis un peu en avance on est prêt ?
79. Comédienne C (geste) vient se coller à son amant (B)
80. Comédien A (geste) regarde son père (B) avec incompréhension
81. Comédien B (parole) ^ouais écoute on est prêt (.) on a fait les bagages
82. Comédien B (geste) ^regarde l'horloge
83. Comédienne C (parole) on a fait ses bagages ?
84. Comédien B (parole) ^je t'accorde encore heu un petit trente secondes ma petit' chérie et après ^je t'explique moi

- mon petit projet
85. Comédien B (geste) ^en se tournant vers sa fille
86. Comédien A (geste) ^geste comme pour prendre la parole
87. Comédienne C (parole) ma petite hein hein ? (s'adressant à Patrick)
88. Comédien A (parole) est ce qu'elle est (2.0) est ce qu'elle est prépubère la dame ?
89. Comédienne C (geste) exprime facialement son choc devant les propos de A
90. Comédien B (parole) c'est ma fille (à C) (.) mais t'inquiète pas (répondant à C)
91. Public rire du public
92. Comédien B (parole) ^elle est postpubère
93. Comédien B (geste) ^met ses mains sur les oreilles de C
94. Public rire du public
95. Comédienne C (parole) Ah parce qu'elle vient avec nous la gamine ? (s'adressant à B)
96. Comédien B (parole) non pas du heu elle a un copain qui va venir à la maison heu ::: c'est pour faire des devoirs (.) non mais ça va bien se passer
97. Public rire du public
98. Comédien B (geste) enlace C pour étouffer son énervement
99. Comédienne C (parole) () dans le cabriolet y a deux places y a deux places c'est tout (.) la gamine on l'a met dans la boîte à gants à la limite mais qu'est ce tu veux qu'on en fasse ?
100. Comédien B (parole) je sais bien je sais bien (dans l'oreille de C) ()
101. Comédien A (parole) c'est ça une relation sexuelle ?
102. Comédien B (parole) NON alors non alors sssss écoute ton prof de philo t'expliquera ça
103. Public rire du public
104. Comédienne C (parole) () dans une minute trente
105. Comédien B (parole) voilà
106. Comédien A (parole) nous offre ^on parle plutôt beaucoup de la mort du sens de la vie ainsi que des options que l'univers le temps qui passe heu
107. Comédienne C (geste) ^geste d'agacement
108. Comédien B (parole) Ouais ouais
109. Comédienne C (parole) mais elle est de toi cette gamine ? (à B)
110. Comédien B (parole) °elle est ::° ^de moi mais on avait dit qu'à 18h30 tu passais à la maison et qu'après
111. Comédien D (geste) ^toque à la porte
112. Comédien A (parole) ^ça a frappé (vers B) (1.0) ça a frappé
113. Comédien A (geste) ^geste pour obtenir l'attention de B et montre la porte
114. Comédien B (parole) c'est pas possible (pour lui même)
115. Comédien A (geste) ouvre la porte et accueille D bras ouverts

116. Comédien D (geste)	bras ouverts
117. Comédienne C (parole)	NON mais patrick heu:: (à B)
118. Comédien D (parole)	salut choupinette (à A)
119. Comédien D (geste)	prend dans les bras A
120. Public	rire et applaudissements du public
121. Comédien D (parole)	t'es belle t'es tellement ^belle
122. Comédien D (geste)	^caresse le visage de A
123. Comédien A (geste)	très content et grand sourire
124. Comédienne C (parole)	bon ben (à B)
125. Comédien A (parole)	merci chéri (à D)
126. Comédien D (parole)	bonsoir heu: (s'adressant à C et B)
127. Comédienne C (parole)	salut heu
128. Public	rire du public
129. Comédien D (parole)	bonsoir heu:: (.)
130. Comédienne C (parole)	salut heu
131. Public	Rire du public
132. Comédien D (parole)	ça va :: ?
133. Comédienne C (parole)	ouais
134. Comédien A (parole)	^je te présente heu Jean Hugues hum
135. Comédien A (geste)	^air embarrassé mais contente
136. Comédien D (parole)	je suis professeur de philosophie heu:]
137. Comédien A (parole)	[en cours du soir évidemment (<i>complétant la phrase de D</i>)
138. Comédien D (parole)	en cours du soir évidemment ah HAHAAhaha
139. Comédienne C (geste) et B	se déplacent dos aux autres comédiens et se mettent en aparté
140. Public	rire du public
141. Comédienne C (parole) heu qu'est-ce que	on avait dit pas d'attaches pas de famille heu le cabriolet les cheveux au vent
142. Comédien B (parole)	ah non mais attends ça ^c'était avant avant (.) c'était y a deux minutes ^ <u>maintenant</u> c'est fini tout ça heu: regarde maintenant ils vont se marier °ils vont se marier°
143. Comédien B (geste)	^ mouvement bras vers gauche ^mouvement bras vers la droite
144. Comédien D (geste)	enlace A
145. Comédien A (parole)	tu sens Fort: t'es tellement bon !
146. Comédien D (parole)	^c'est la pipe
147. Comédien D (geste)	^mime une pipe dans sa main
148. Comédien B (parole)	ON va y aller (.) on va charger les bagages dans le cabriolet (à C)

149. Comédienne C (parole)	^tu m'as promis l'escapade que je pourrais enfin de sortir du HLM tu m'as promis tu m'as promis la belle vie tu m'as promis la humm
150. Comédienne C (geste)	^se tourne vers le public
151. Comédien B (geste)	Prend la tête de C dans ses mains
152. Comédien B (parole)	() on va prendre le cabriolet on va () juste que^ je règle un petit truc d'abord
153. Comédien B (geste)	^en montrant le couple A et D
154. Comédien A (parole)	Papa ?
155. Comédien D (parole)	Oui ? (.) Pardon pardon j'ai dit oui mais je ne suis pas ton papa^ (2.0) Excuse moi heinhein
156. Public	^ rire du public
157. Comédien B (geste)	se rapproche et se colle à A
158. Comédien A (parole)	Jean Hugues et moi on voudrait savoir si on peut garder l'appartement ?
159. Comédien B (parole)	ah oui vous pouvez garder l'appartement parce que nous on va aller faire un petit tour en décapotable (.) ^ça va un peu vite quand même hein !
160. Comédien B (geste)	^ désigne le couple et place l'index devant sa bouche en guise de reproche
161. Comédien D (geste)	joue avec sa pipe en arrière-plan
162. Comédien A (parole)	c'est pas sexy la pipe ? (à B)
163. Comédien D (parole)	la vie est une rapidité (.) la vie (.) la vie est un rail le rail est la vie (.)^ Novo no papa (<i>comme une expression latine</i>)
164. Comédien D (geste)	des guillemets ^ fait
165. Public	rire du public
166. Comédien A (parole)	c'est trop:: sexy
167. Comédienne C (parole)	() si tu pouvais t'arracher avec ta gamine nous on a d'autres trucs à faire
168. Comédien D (parole)	mais on va y aller ma chouipnette
169. Comédienne C (parole)	c'est la liberté :: !
170. Comédien B (parole)	voilà
171. Comédien B (geste)	tend le bras comme pour signifier qu'il va prendre la parole
172. Comédien D (parole)	on va aller faire un flipper
173. Comédien B (parole)	on se tutoie] hein parce que je suis le père quand même] (.) ouais je suis super (vers D)
174. Comédien D (parole)	[oui (.) avec plaisir (.) [super super
175. Comédien D (geste)	tape sur l'épaule amicalement
176. Comédien B (parole)	alors moi je dois m'absenter quelque:: heu^
177. Comédien B (geste)	^se tourne vers C
178. Comédienne C (parole)	pour la vie !
179. Comédien B (geste)	se retourne vers D

180. Comédien B (parole) pour la vie quelque pour la vie et heu et donc on on souhaitait enfin je souhaitais parce que t'es pas hyper concerné par ce que je vais dire^ je souhaitais que ma fille soit prise en charge heu est ce que vous comptez l'épouser ?
181. Comédien B (geste) la comédienne C ^désigne
182. Comédien D (parole) Bien sur ! hahah
183. Comédien B (parole) c'est réglé c'est super !
184. Comédien A (parole) Tu peux y aller papa
185. Comédien A (geste) geste de la main pour signifier qu'il peut partir

Sifflet de l'arbitre et fin de l'improvisation