



UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

UFR Arts & Médias

Département de Médiation Culturelle

L'IMPROVISATION THEATRALE ET SON ENSEIGNEMENT DANS LE
MILIEU SCOLAIRE : DE LA FRANCE AU QUEBEC, LES ENJEUX D'UNE
PRATIQUE ARTISTIQUE A PART ENTIERE

NOGALO Valentine

Mémoire de Master 2 Professionnel – Direction et conception de projets culturels

Dirigé par Monsieur Yves MORVAN

Soutenu à la session de Juin 2017

L'IMPROVISATION THEATRALE ET SON ENSEIGNEMENT DANS LE MILIEU SCOLAIRE : DE LA FRANCE AU QUEBEC, LES ENJEUX D'UNE PRATIQUE ARTISTIQUE A PART ENTIERE

Ce mémoire propose de mener une réflexion sur l'enseignement de l'improvisation théâtrale, de ses techniques et de ses enjeux dans le milieu scolaire. Cette discipline artistique, peu reconnue, dont l'apprentissage peut paraître paradoxal : « apprendre à improviser ? », offre, nous le verrons, des outils précieux au développement et à l'épanouissement de l'élève que ce soit à l'école ou dans sa vie personnelle. Nous retraçons également son histoire : depuis l'Atellane du théâtre romain, en passant par la Commedia dell'arte, Shakespeare, Molière, Stanislavski, jusqu'au « match d'impro » québécois de Robert Gravel, l'improvisation théâtrale a traversé les siècles sous des visages différents. Du Québec à la France, à partir de théories et d'expériences empiriques, nous étudions les places et les considérations confiées à cette discipline à part entière.

Une première année de Master à l'Université de Montréal durant l'année 2015-2016 a été l'opportunité d'étudier une réalité sur le terrain : l'improvisation théâtrale et plus particulièrement le format du « match d'impro » apparu en 1977 au Québec. Pratique artistique reconnue seulement que très récemment par le Ministère de la Culture et des Communications comme faisant partie intégrante du patrimoine culturel québécois. Pourtant, au Québec, l'enseignement des techniques de l'improvisation théâtrale est généralement présent dans le programme scolaire depuis de nombreuses années et sa pratique largement répandue dans la ville de Montréal.

Lors d'une seconde année de Master à l'Université Sorbonne-Nouvelle de Paris, nous explorons les rouages et techniques de son apprentissage et en soulignons les enjeux dans le milieu scolaire. Nous dressons un portrait de la situation de son enseignement en France et de ses perspectives d'avenir grâce au stage professionnel effectué au sein de la Fondation Culture & Diversité qui développe le *Trophée d'Impro Culture & Diversité* : le premier tournoi d'improvisation à échelle nationale permettant aux collégiens de France de se rencontrer.

Ce mémoire est l'aboutissement d'une recherche passionnante autour de l'improvisation théâtrale, une pratique artistique à part entière et peu connue, au potentiel pourtant si prometteur dans le milieu scolaire.

REMERCIEMENTS

Tout d'abord à mon directeur de mémoire, Monsieur Yves Morvan, pour son écoute et ses précieux conseils tout au long de l'année.

Je tiens à remercier Messieurs Pierre Fattaccini et Marc Boissonnade, responsables du Master 2 Professionnel - Conception et direction de projets culturels à la Sorbonne Nouvelle, pour leur disponibilité et leur accompagnement dans l'élaboration de ce mémoire.

Un grand merci à Eléonore Ladreit de Lacharrière, Déléguée générale de la Fondation Culture & Diversité pour son écoute et sa confiance. A Grégory Pagano, improvisateur, Délégué général du Trophée d'Impro Culture & Diversité et maître de stage, qui a su avec patience et bienveillance m'informer, me conseiller et m'accompagner dans la rédaction de cette réflexion.

A ceux qui m'ont accordé de leur temps au travers d'entretiens passionnants : les improvisateurs et professeurs québécois Myriam Fugère, Mathieu Lepage et Roberto Sierra; en France, Alain Degois dit Papy et Jean-Baptiste Chauvin, co-fondateurs de la compagnie Déclit Théâtre, Nour El Yakinn Louiz dit Nono, chargé du secteur Improvisation de la compagnie Déclit Théâtre et Grégory Pagano, délégué général du Trophée d'Impro Culture & Diversité.

Au Québec, au Relais Familial d'Auteuil de Laval et particulièrement à Céline Lefay pour sa confiance. Je remercie également les enfants pour leur générosité et leur enthousiasme durant ces cinq mois de l'année 2016 passés à leurs côtés.

J'aimerais également remercier Alain Mercieca, directeur et improvisateur au Théâtre Sainte-Catherine et les « Lundis d'impro » de Montréal qui m'ont permis de pratiquer l'improvisation théâtrale et d'aiguiser mon regard sur cette recherche.

Je tiens à remercier les professeurs de l'Université de Montréal et plus particulièrement Mesdames Suzanne Paquet et Louise Vigneault pour leur bienveillance sans égale.

Un merci également aux seize compagnies d'improvisation théâtrale professionnelles françaises rencontrées grâce au Trophée d'Improvisation Culture & Diversité : La Compagnie du Coin Tranquille à Bordeaux, Impro Infini à Brest, Les Ateliers du Toucan à Cavaillon et l'Isle-sur-la-Sorgue, la Ligue d'Impro de Savoie à Chambéry, la Compagnie Janvier & LIPSE en Drôme Ardèche, le Théâtre de Grasse et la compagnie En décalage, Impro Academy à Lille, le Théâtre de l'Union à Limoges, Kamélyon Impro à Lyon, L'Atelier Où l'On Cherche à Marseille, Crache-Texte à Nancy, la Ligue d'impro la LIFI à Paris, la Puzzle Compagnie à Rennes, le Grand Rochefort Impro Club à Rochefort, la Bulle Carrée à Toulouse et Déclat Théâtre à Trappes. Aux collégiens improvisateurs du Trophée d'Impro Culture & Diversité pour leur générosité et leur enthousiasme.

Un merci également à tous les improvisateurs québécois et français que j'ai rencontrés et qui n'ont cessé de nourrir ma réflexion et de m'encourager dans cette recherche.

Enfin, à ma famille et mes proches, qui m'ont toujours soutenu durant ces deux années de rédaction passionnantes.

TABLE DES MATIERES

NOMBRES DE CARACTERES PARTIE REDACTIONNELLE (ESPACES COMPRIS) : 225 141
NOMBRES DE CARACTERES MEMOIRE GLOBAL : 386 495

Introduction et présentation du sujet de recherche	8
L'improvisation théâtrale, histoire et évolutions.....	8
Enjeux et problématique.....	11
Revue de littérature	13
Méthodologie et démarche	19
Annonce du plan.....	20
Développement, exposé des résultats et des recherches menées	21
Chapitre I : L'improvisation théâtrale, détours historiques et évolutions	21
A) L'improvisation théâtrale, de l'Antiquité à la Commedia dell'arte	21
B) L'improvisation théâtrale au début du XXème siècle : un outil de formation pour le comédien.....	24
C) L'improvisation théâtrale s'autonomise : publications, représentations devant un public et émergence du « match d'impro »	26
Schéma : Origines de l'improvisation théâtrale selon Christophe Tournier.....	30
Repères chronologiques.....	31
Chapitre II : Approches historiques de l'enseignement théâtral à celui de l'improvisation théâtrale dans le milieu scolaire français et québécois	32
A) L'enseignement théâtral et l'école française, une relation qui s'est solidifiée dans le temps.....	32
B) L'enseignement de l'improvisation théâtrale en France : variations de ses considérations à travers le temps	37
C) Le Québec, le théâtre et l'improvisation théâtrale : histoire et premiers enseignements dans le milieu scolaire	43

Chapitre III : Théories et enjeux de l’enseignement de l’improvisation théâtrale dans le milieu scolaire	58
A) Premières réflexions sur l’enseignement de l’improvisation théâtrale et le système éducatif	58
B) L’enseignement de l’improvisation théâtrale : principes, apports et outils pour l’élève.....	61
C) L’improvisation comme objet d’étude : conceptualisation, théorisation, expérimentation	74
Chapitre IV : Du Québec à la France, considérations actuelles et observations empiriques de la pratique de l’improvisation théâtrale dans le milieu scolaire.	84
A) Montréal et sa banlieue : l’improvisation théâtrale au cœur de l’école et du paysage artistique et culturel	84
B) En France : l’improvisation théâtrale et son enseignement dans le milieu scolaire, une discipline artistique en voie de reconnaissance institutionnelle	93
Conclusion.....	104
Bibliographie	105
Annexes	110

INTRODUCTION : PRESENTATION DU SUJET DE RECHERCHE

Ce mémoire ne prétend pas aborder et explorer de manière exhaustive l'histoire, les pratiques et les théories octroyées à l'improvisation théâtrale mais, propose des repères et des pistes de réflexion autour de son statut et de son enseignement dans le milieu scolaire.

L'improvisation théâtrale : histoire et évolutions

L'improvisation théâtrale en tant que représentation artistique devant un public n'aurait émergé que récemment au Québec dès la fin des années 1970 avec l'apparition du « match d'impro », un des formats d'improvisation sûrement les plus connus aujourd'hui. Cependant, on peut évaluer les origines de l'improvisation théâtrale dès l'Antiquité avec l'Atellane du théâtre romain. Roxane Gagnon, Professeure québécoise en HEP (Haute Ecole Pédagogique) de Suisse, spécialiste de l'enseignement-apprentissage de l'oral, souligne dans son article intitulé *L'improvisation théâtrale au service de l'expression orale et écrite et de son enseignement* :

Les inspirations les plus anciennes de l'improvisation théâtrale remonteraient aux atellanes romaines, courtes pièces improvisées introduites à Rome au milieu du 3e av. J.-C. (Dupont, 1988). L'Atellane reprend les costumes et les masques de la comédie nouvelle grecque en les caricaturant. Ces farces latines inspireront les personnages de la Commedia dell'arte au XVIème siècle.¹

Au Québec, elle est une discipline largement enseignée dans les structures scolaires et professionnelles et nous le verrons, ce phénomène semble se développer en France. En 1974, Robert Gravel, Pol Pelletier et Pierre Ronfard, trois comédiens québécois fondent le Théâtre Expérimental de Montréal. En 1977, Robert Gravel et Yvon Leduc imaginent un format artistique inédit qui mêle théâtre, spontanéité et l'esprit sportif du hockey sur glace : le match d'improvisation théâtrale. A la manière du hockey, le sport national canadien, deux équipes d'improvisateurs vêtus de maillots se rencontrent au sein d'une patinoire devant des arbitres et un public. L'arbitre pointe les votes du public et peut accorder des pénalités aux joueurs. Gravel et Leduc

¹ GAGNON R., *L'improvisation théâtrale au service de l'expression orale et écrite et de son enseignement*, Fribourg, Revue suisse des sciences de l'éducation, 2011, p. 251.

marquent l'émergence de l'improvisation théâtrale comme art –en représentation devant un public- et pratique artistique : ils parviennent à « mettre à l'avant-scène une pratique qui jusque-là demeurait un outil de recherche pour l'acteur »². Le match d'improvisation annonce la création de la Ligue Nationale d'Improvisation (LNI)³ très connue et populaire au Québec. Un reportage est réalisé en 2007 pour les trente ans de la ligue, il est intitulé, *Histoire de l'improvisation 1977-2007*. Une archive vidéo montre Robert Gravel confier : « J'ai commencé à croire que c'était un véritable jeu théâtral, un véritable happening tous les soirs. Et maintenant je suis persuadé que c'est un jeu humain, qui se joue à un très haut niveau mental »⁴.

Le premier match de la LNI a lieu en 1977 et remporte un vif succès alors inespéré auprès du public. La même année, un autre format d'improvisation émerge en Angleterre : le *Theatersports* du théoricien Keith Johnstone⁵, un concept de jeu d'improvisation également inspiré de la compétition sportive.

En 1981, le match d'improvisation s'exporte en France. La compagnie du Théâtre de l'Unité, sous la direction de Jacques Livchine et Hervée de Lafond, crée une première ligue d'improvisation française : la Ligue Française d'Improvisation (LIF). Le match d'improvisation québécois va marquer les débuts de l'improvisation théâtrale en tant qu'objet artistique en représentation et non plus seulement en tant qu'exercice théâtral. On observe la large diffusion ce format à travers le monde.

Depuis, d'autres formats de spectacles d'improvisation ont vu le jour en France et par-delà les frontières. On improvise une succession de saynètes improvisées appelées dans le jargon de l'improvisateur le « shortform » - ou « cabaret d'improvisation » auxquelles on y incorpore des jeux, des contraintes. Il existe également le long format aussi appelé « longform » qui correspond à des pièces de théâtre entièrement improvisées. Ces formats sont généralement inspirés d'une ou plusieurs propositions du public. A noter que les critères d'appellation des formats sont subjectifs et varient d'un improvisateur à l'autre.

² GRAVEL R., LAVERGNE J-M., *Impro, Réflexions et analyses*, Ottawa, LEMEAC, 1987, p. 13.

³ Ligue Nationale d'Improvisation. La LNI en est à sa 32ème saison.

⁴ Documentaire en ligne, *Histoire de l'improvisation (1977-2007)*, consulté le 21/03/2016, disponible sur internet : <https://www.youtube.com/watch?v=aTAfMTTcBeo>

⁵ Keith Johnstone est un metteur en scène, dramaturge et comédien anglais et l'un des premiers théoriciens de l'improvisation théâtrale.

Le 24 mars 2015 a eu lieu à l'Olympia un match d'improvisation international qui opposait le Québec à la France : les places se sont vendues en à peine deux semaines. C'est la première fois en France que l'improvisation théâtrale investit une salle aussi grande et mythique. En 2016 et 2017, des matchs d'improvisation -proposés par la LIM (Ligue d'Improvisation Majeure)- se déroulent à la Cigale, une salle de spectacle également reconnue à Paris. L'improvisation théâtrale en France semble attirer une foule de spectateurs sans cesse grandissante, que ce soit au sein des salles de théâtres, dans les cours et nombreuses formations proposés par les professionnels.

Nous verrons que l'improvisation théâtrale détient donc ses propres codes et outils : elle mêle liberté, créativité et l'apprentissage de règles qui permettent le jeu collectif. Le milieu de l'improvisation théâtrale reste encore méconnu en France mais l'on peut constater son enseignement progressif dans le milieu scolaire et en entreprise. Comme l'évoque Roxane Gagnon intervenante et professeure de français : « Plusieurs compagnies professionnelles d'improvisation offrent des stages en entreprise pour travailler la prise de parole en public, le team building. »⁶.

Après avoir pratiqué l'improvisation théâtrale près de dix années et partagé la scène de plusieurs troupes à Paris (amatrices comme professionnelles), j'ai rapidement été fascinée par les outils que son enseignement offrait. J'ai eu l'opportunité de partir en échange universitaire à l'Université de Montréal en 2015/2016 lors d'une première année de master. Le but était d'avoir une approche plus concrète de la pratique, de la légitimité et de l'impact de l'improvisation théâtrale dans le milieu scolaire québécois. L'étude se limitait à la ville de Montréal et sa banlieue, ville-mère du match d'improvisation à la fin des années 1970.

Dans cette première partie de mémoire, je propose de définir l'improvisation théâtrale, d'étudier les outils que peut offrir son enseignement et sa portée dans le milieu scolaire. Il sera aussi question d'évaluer la place et la légitimité qu'on lui octroie au Québec et en France au travers d'écrits théoriques et d'une démarche empirique menée à Montréal (entretiens, bénévolat, pratique et enseignement de l'improvisation).

⁶ GAGNON R., *L'improvisation théâtrale au service de l'expression orale et écrite et de son enseignement*, Fribourg, Revue suisse des sciences de l'éducation, 2011, p. 258.

Enjeux et problématique

Au Québec, l'improvisation théâtrale est érigée comme un art qui, comme le théâtre, est représenté devant un public. L'improvisation théâtrale et plus particulièrement le format du match d'improvisation fait visiblement partie intégrante du patrimoine culturel québécois. Elle est enseignée dans le primaire, le secondaire, le collégial et aux études supérieures : d'innombrables ligues scolaires se rencontrent lors de tournois inter-collégiaux, interuniversitaires et même internationaux. Elle semble être une discipline artistique institutionnalisée et reconnue pour ses vertus pédagogiques. Toutefois, nous verrons que les débats autour de sa légitimité demeurent et que les soutiens financiers publics attendus ne sont pas ceux espérés par les professionnels du milieu.

Nous verrons que cette pratique artistique encourage chez le jeune improvisateur de nombreuses vertus comme l'écoute active, la prise de risque, la construction collective, la force de proposition, la spontanéité, l'oralité, le développement de l'imagination et la maîtrise de la langue française, la confiance, le respect... L'improvisation théâtrale encourage le droit à l'erreur là où le système scolaire français tend sûrement à la condamner. En France, notre histoire artistique théâtrale est évidemment différente et l'improvisation théâtrale est souvent reléguée au rang d'exercice dans le cadre d'un cours d'art dramatique. Cependant, on observe que cette tendance tend à s'inverser : depuis une quinzaine d'années, l'improvisation théâtrale est progressivement représentée dans les salles de théâtre, enseignée dans des établissements scolaires et au sein de l'entreprise, en tant qu'outil de développement personnel et professionnel.

Jamel Debbouze encourage également l'enseignement de l'improvisation théâtrale auprès du jeune public, une pratique qui lui est chère et qui l'a révélé lorsqu'il était adolescent. L'humoriste a commencé au sein de la compagnie *Déclat Théâtre* de Trappes, créée en 1993 et qui propose encore aujourd'hui des ateliers d'improvisation théâtrale à destination des collégiens. En septembre 2014, Mélissa Theuriau, journaliste et compagne de Jamel Debbouze produit un reportage consacré à cette discipline : *Liberté, égalité, improvisez !* L'improvisation théâtrale est érigée comme une pratique artistique bénéfique au développement des jeunes et agissant comme une arme contre le décrochage scolaire.

La même année, accompagné par Jamel Debbouze, le Président de la République François Hollande assiste pour la première fois à la représentation d'un match d'improvisation théâtrale inter-collèges dans le cadre du championnat national *Trophée d'Impro Culture & Diversité*, mené par la Fondation Culture & Diversité et la compagnie Déclat Théâtre. L'improvisation théâtrale semble être indéniablement au cœur d'enjeux sociétaux importants.

Nous verrons que la question de son enseignement dans le milieu scolaire français -autrement dit sa potentielle institutionnalisation- est au cœur de débats politiques. Malgré cela, nous remarquons au travers de nos recherches, l'intérêt grandissant du corps universitaire, des théoriciens -la plupart, sociologues- et des comédiens professionnels pour cette pratique artistique.

C'est à partir de ce constat et de ma pratique personnelle de l'improvisation théâtrale que je mène une réflexion sur les enjeux de son enseignement pour l'élève en milieu scolaire.

Ainsi, nous pouvons nous demander, dans quelles mesures, les principes et techniques de l'improvisation théâtrale enseignés constituent-ils des outils précieux pour le développement et l'épanouissement de l'élève en milieu scolaire ?

Revue de littérature

Cette synthèse des recherches existantes et des principaux débats scientifiques autour de l'improvisation et de son enseignement me permettent d'entrevoir des pistes de réponses à notre problématique, qui rappelons-le, est la suivante : dans quelles mesures, les principes et techniques de l'improvisation théâtrale enseignés constituent-ils des outils précieux pour le développement et l'épanouissement de l'élève en milieu scolaire ?

Ainsi, de nombreux auteurs notamment dans le champ de la sociologie des arts proposent des outils conceptuels que je mobiliserai au sein de cette recherche. Etudier en première année de master à Montréal m'a permis de consulter des ouvrages indisponibles en France et de remarquer la place non négligeable qu'a l'improvisation au Québec. On peut remarquer que l'objet de l'improvisation théâtrale reste un sujet très peu théorisé en France.

Pour introduire cette revue de littérature, j'évoquerai l'ouvrage intitulé *Impro, réflexions et analyses* paru en 1987 et co-écrit par Robert Gravel et Jan-Marc Lavergne. Robert Gravel est considéré comme le créateur du match d'improvisation au Québec dès les années 1970. Cet ouvrage a donc une importance considérable dans mes recherches car il offre les premières analyses et observations des techniques de l'improvisation. Robert Gravel en tant que professeur d'art dramatique expose sa méthode d'apprentissage, ses rouages et les vertus qu'elle apporte pour les comédiens apprentis. Ainsi, une des premières bases de sa méthode et non des moindres est celle du droit à l'erreur : « Et la voie qui mène au génie ne s'ouvre qu'à coups d'essais et d'échecs parfois lamentables, mais jamais tragiques. Durant l'apprentissage le droit à l'erreur est primordial et le rythme personnel absolument respecté. »⁷. Cette dimension propre à l'enseignement de l'improvisation est centrale dans ma réflexion et particulièrement dans le cadre scolaire. Nous y reviendrons.

L'ouvrage *Improvisation, discovery and creativity in drama* publié en 1966 par John Hodgson et Ernest Richards est un des premiers qui développe une réflexion autour du statut et des vertus de l'improvisation théâtrale, qui, à l'époque est un objet artistique nouveau. La première partie de cette étude s'intitule « Improvisation : Its

⁷ GRAVEL R., LAVERGNE J-M., *Impro, Réflexions et analyses*, Ottawa, LEMEAC, 1987, p. 23.

nature and purpose »⁸ et son premier chapitre : « Improvising in Life and Drama »⁹. Les auteurs tentent ainsi de définir en 1966 cette « nouvelle » discipline et d'en cerner le potentiel ainsi que les enjeux : au sein du système éducatif, au sein du cours dramatique et plus généralement, dans la vie.

Le mémoire de Marie Desranleau intitulé *Les échanges communicationnels dans le jeu d'improvisation théâtrale : une forme d'expression où l'interaction est de mise* est présenté en avril 1989, à l'Université du Québec à Montréal dans le cadre d'un master de communication. Bien que cet écrit puisse aujourd'hui dater, les analyses théoriques proposées sont riches et pertinentes et appuient l'importance des outils offerts par l'enseignement de l'improvisation théâtrale. En effet, l'auteure ambitionne de cerner les particularités de l'improvisation théâtrale comme processus de communication basé sur l'interaction. Elle s'appuie principalement sur le modèle d'interaction symbolique du sociologue Erving Goffman : selon lui, les représentations de la vie quotidienne sont reprises dans la représentation théâtrale. Goffman analyse comment les individus se présentent lorsqu'ils communiquent entre eux et l'on retrouve également ce phénomène au théâtre et plus particulièrement en improvisation : une définition première de la situation est toujours établie. L'interaction, la définition des rôles et de la situation est au cœur du processus scénique de l'improvisation. Marie Desranleau insiste sur l'échange improvisé qui, malgré une apparente spontanéité offre un spectacle où l'imagination est, je la cite, « organisée »¹⁰. Cette théorie est intéressante car elle évoque l'existence de « règles » propres au jeu de l'improvisation théâtrale –par exemple celle de la définition d'une situation initiale ou dans le milieu de l'improvisation, ce que l'on peut appeler la « plateforme » d'une scène (qui, quoi, quand, où). C'est bien ce point que je veux approfondir : bien que l'improvisation théâtrale paraisse innée voire pour certains irréfléchie, elle est en réalité une discipline qui s'apprend. C'est cet apprentissage qui offre des outils précieux à l'élève. Comme l'affirme l'auteure : « le spectacle improvisé présente une illusion où la réalité sociale est reconstruite sous les yeux d'un public. Cette reconstruction délicate repose sur le respect des règles du jeu et des règles

⁸ HODGSON J., RICHARDS E., *Improvisation, discovery and creativity in drama*, Londres, éditions Methuen & Co., 1967, "Foreword", [Avant-propos].

⁹ Ibid. Chapter 1 "Improvising in life and drama" [Chapter 1 "Improviser la vie et le drame"], p. 3.

¹⁰ DESRANLEAU M., *Les échanges communicationnels dans le jeu d'improvisation théâtrale une forme d'expression où l'interaction est de mise*, Québec, Université de Québec à Montréal, 1989, p. 5.

propres à l'interaction »¹¹. C'est ce caractère paradoxal de l'apprentissage de « règles » dans l'improvisation qui constitue l'intérêt de cette recherche.

Christophe Tournier est improvisateur à Genève à la Fédération d'Improvisation Genevoise (FIG) depuis 1991 et auteur du *Manuel d'improvisation théâtrale* paru en 2004 aux éditions de l'Eau Vive. Il qualifie cette discipline artistique de « formidable technique de communication »¹². Dans cet ouvrage, il donne un aperçu historique de la pratique de l'improvisation théâtrale, de la Commedia dell'arte, en passant par Molière, Marivaux et plus proche de nous, le théâtre forum d'Augusto Boal, Del Close ou encore Keith Johnstone. Il liste également ce qu'il appelle les « principes universels »¹³ de l'improvisation que nous approfondirons au sein de notre réflexion. Le manuel offre de nombreux exercices de base, d'échauffement, de construction et d'exploration pour les amateurs comme les professionnels de l'improvisation.

Impro - Improvisation and Theater de Keith Johnstone est un ouvrage publié en 1979, traduit en français en 2012. L'auteur anglais né en 1933 est considéré comme un des premiers théoriciens de l'improvisation théâtrale. Il est également enseignant, dramaturge et metteur en scène. Keith Johnstone expérimente l'improvisation théâtrale et lui confère un potentiel fort. Ses premières recherches dans les années 1950 à Londres sont fructueuses : il crée des exercices, des techniques basiques afin d'encourager la spontanéité chez le comédien. Ces exercices sont aujourd'hui reconnus et fréquemment utilisés par les enseignants et improvisateurs. Dès les années 1950, l'auteur est précurseur par ses réflexions sur l'enseignement de l'improvisation théâtrale et le système scolaire. Sa réflexion autour de l'improvisation découle d'une observation pertinente sur le système éducatif anglais alors qu'il était professeur des écoles. Il constate que l'école tend à annihiler la créativité et la spontanéité chez l'enfant. Dans les années 1960, il fonde le groupe d'improvisation anglais *Theatre Machine* et expérimente de nombreux exercices d'improvisation. Sa théorie est riche et nous permet de développer nos recherches autour des vertus de l'enseignement de l'improvisation théâtrale.

¹¹ DESRANLEAU M., *Les échanges communicationnels dans le jeu d'improvisation théâtrale une forme d'expression où l'interaction est de mise*, Québec, Université de Québec à Montréal, 1989, Introduction, p. III.

¹² TOURNIER C., *Manuel d'improvisation théâtrale*, Paris, édition de l'eau vive, 2004, quatrième de couverture.

¹³ Ibid., p. 51.

En 1970, Keith Johnstone émigre au Canada convaincu que l'improvisation théâtrale peut être présentée devant un public et devenir un art à part entière. Il fonde en 1977, le *Loose Moose Theatre Company*, une des premières compagnies d'improvisation (le groupe *The Compass Players* à Chicago propose un spectacle de cabaret improvisé sur l'actualité et est créé en 1955. Il se délite en 1958. La compagnie *Second City* implantée également à Chicago est fondée en 1959). Keith Johnstone expérimente les formats d'improvisation et en crée de nombreux : *Theatresport*, *Micetro* devenu *Maestro*, *Gorilla Theatre* et *Life Game*. La même année, le match d'improvisation initié par Robert Gravel connaît un succès exponentiel au Québec. On peut également visionner en ligne des entretiens dans lesquels Keith Johnstone approfondit des thématiques propres à l'improvisation : comme « La peur et le risque », « Spontanéité et originalité », « Status » et « L'impro et l'enseignant ».

Afin de cerner plus précisément les enjeux de l'enseignement de l'improvisation théâtrale auprès du jeune public, le manuel d'*Entraînement à l'improvisation théâtrale, à partir de huit ans* co-écrit par Alain Héril et Dominique Mégrier et publié en 2004 propose plus d'une soixantaine d'exercices d'improvisation pour les enfants. Ces exercices commentés et détaillés permettent d'argumenter nos propos. Les exercices proposés sont répartis par thèmes : le corps, l'espace, la voix et la respiration, le contact et l'écoute. Alain Héril est metteur en scène, comédien et sophrologue ; Dominique Mégrier est comédienne et enseignante de théâtre. Dans cet ouvrage, les auteurs insistent sur les apports de la pratique de l'improvisation théâtrale auprès des enfants, ils encouragent sa pratique dans le milieu scolaire.

L'ouvrage dirigé par Jean-Claude Lallias, Jacques Lassalle et Jean-Pierre Lorient intitulé *Le théâtre et l'école, Histoire et perspectives d'une relation passionnée* et publié en 2002 a permis de contextualiser mes propos. L'ouvrage constitue un marqueur historique dans ma recherche. La première partie permet de mettre en lumière les relations entre le théâtre et l'école au cours de l'histoire. La seconde partie aborde le contenu de l'enseignement théâtral dans lequel est incluse l'improvisation aux côtés de la déclamation, l'écriture dramatique, l'analyse du spectacle, le mouvement... Nous démontrerons en quoi ces compétences se retrouvent au cœur de l'apprentissage de l'improvisation théâtrale. Apprendre à improviser c'est également apprendre à écrire, construire et analyser. Cet ouvrage propose de faire le bilan de la politique de généralisation de l'éducation artistique menée depuis plusieurs décennies. Je me concentrerai plus particulièrement sur le chapitre écrit par Jean-Pierre Ryngaert,

intitulé « L'improvisation » qui développe une réflexion historique autour de sa pratique dans le milieu scolaire et décrit les outils qu'elle offre.

L'article en ligne « Improvisation : usages et transferts d'une catégorie » de 2010 co-écrit par les universitaires Talia Bachir-Loopuyt, Clément Canonne, Pierre Saint-Germier et Barbara Turquier au sein de la revue de *Sciences humaines, Tracés* a particulièrement attiré mon attention. En effet, la troisième partie de cet article collectif intitulée « Enseigner l'improvisation, les paradoxes de l'institutionnalisation » évoque cette apparente contradiction d'enseigner une discipline qui s'improvise. La question « comment peut-on apprendre à improviser » est posée par les auteurs et je la reformulerai en proposant plutôt celle-ci : « comment peut-on apprendre à bien improviser ? ». Cet article se concentre sur l'apprentissage de l'improvisation musicale mais nous verrons que de nombreux parallèles peuvent être faits avec l'improvisation théâtrale.

Enfin, l'article d'Antoine Hennion de 2012 intitulé « La mémoire et l'instant. Improvisation sur un thème de Denis Laborde » au sein de la revue de *Sciences humaines, Tracés* a attiré mon attention. Le sociologue tente de définir la pratique de l'improvisation d'un point de vue historique, social et culturel ainsi que les particularités de son enseignement. Il l'illustre dans une étude plus spécifique de Denis Laborde portant sur les *improvisations du bertsulari basque, un chant improvisé, rimé et strophé*. Ainsi il souligne : « L'improvisation a été isolée, de multiples analystes se sont intéressés à elle non plus seulement pour l'intégrer à un système général, mais comme technique spécifique [...] »¹⁴. Il aborde principalement l'improvisation musicale en se référant maintes fois au phénomène du Jazz et des Jam sessions et l'on peut aisément effectuer des parallèles avec l'improvisation théâtrale. Ses descriptions sur le processus d'apprentissage de l'improvisation aident à développer notre réflexion.

L'ouvrage *Le Théâtre québécois* de Madeleine Greffard et Jean-Guy Sabourin paru en 1997, témoigne de l'histoire particulière et de l'émergence de la pratique dramatique au Québec et de son enseignement dans le milieu scolaire. Dans le contexte colonial, la pratique amateur a longtemps caractérisé l'activité théâtrale québécoise.

¹⁴ HENNION A., « 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 06 mai 2016. URL : <http://traces.revues.org/4587> ; DOI : 10.4000/traces.4587.

Théâtres québécois et canadiens-français au XXème siècle, est un ouvrage collectif, paru en 2003 sous la direction d'Hélène Beauchamp et Gilbert David aux Presses de l'Université du Québec. Ce collectif de Professeurs universitaires et de scientifiques retrace l'histoire de ces théâtres du XXème siècle qui ont façonné le paysage théâtral québécois. Nous comprenons alors mieux l'émergence du match d'improvisation en le contextualisant dans un récit du théâtre plus global.

Dans cette même dynamique scientifique, l'ouvrage collectif paru en 1988, *Le Théâtre au Québec 1825-1980*, édité à la Bibliothèque nationale du Québec offre un panorama écrit et photographique de l'évolution théâtrale outre atlantique.

Méthodologie et démarche

Lors de la première année de master en 2015-2016, étudier empiriquement la place de l'enseignement de l'improvisation théâtrale au Québec me semblait primordial pour enrichir mes recherches théoriques. J'ai pu mener plusieurs entretiens auprès d'improvisateurs québécois, dont Myriam Fugère, comédienne, improvisatrice et professeure au sein de l'école Impro Montréal, Mathieu Lepage, improvisateur et professeur à la LNI et Roberto Sierra, improvisateur et professeur depuis une trentaine d'années, également ancien joueur à la LNI. Roberto Sierra initie de nombreux projets auprès du public adolescent comme Educ'Alcool, RTA (Rencontre Théâtre Ado) et le Mondial Junior de l'Impro créé en 2015.

Je pratique également l'improvisation théâtrale depuis une dizaine d'années et j'ai eu l'opportunité de jouer à Montréal dans des structures sociales et/ou culturelles comme l'Armée du Salut ou le Théâtre Sainte-Catherine. Durant six mois, j'ai animé bénévolement des ateliers d'improvisation théâtrale aux enfants du relais familial d'Auteuil à Laval, en banlieue de Montréal. Les enfants, âgés de dix à douze ans en difficulté scolaire et, pour certains issus de familles monoparentales ont pris confiance en eux et se sont révélés sur la scène. Cette expérience pédagogique a été enrichissante et révélatrice de l'importance de cette discipline auprès du jeune public. J'ai distribué aux enfants des questionnaires de satisfaction et leurs réponses m'ont aidé pour mesurer les effets de l'enseignement de l'improvisation théâtrale. Ma démarche est donc d'étudier dans un premier temps la place de l'improvisation théâtrale au Québec et plus spécifiquement dans la ville de Montréal.

Cette seconde année de rédaction de mémoire 2016/2017 est consacrée à l'étude de la pratique de l'improvisation théâtrale auprès du public scolaire en France. C'est grâce au stage de fin d'études effectué au sein du Trophée d'Impro Culture & Diversité que j'ai nourri mes recherches et dressé un constat de la situation en France. Le Trophée d'Impro Culture & Diversité créé en 2010 par la Fondation Culture & Diversité et la compagnie Déclat Théâtre constitue le premier tournoi de matchs d'improvisation collégiens d'envergure nationale. Il permet la diffusion et la reconnaissance de cette pratique comme la rencontre des jeunes improvisateurs à travers la France. En annexes, nous dévoilons les réponses des 659 collégiens concernés (Dépouillement 2016/2017) et leurs retours sur leur pratique de l'improvisation théâtrale.

Annonce du plan

La première partie de ce mémoire rendue en Master 1 a été indispensable pour contextualiser l'émergence et le développement de l'improvisation théâtrale, et acquérir une vision historique de la discipline. Ainsi, le chapitre I intitulé *L'improvisation théâtrale, détours historiques et évolutions* remet en perspective l'histoire de l'improvisation théâtrale. Elle apparaît sous des formes différentes depuis l'Antiquité à la Commedia dell'arte, considérée à la fois comme objet de représentation en public, outil d'écriture de plateau et de formation pour le comédien au début du XX^{ème} siècle. Dès la seconde moitié du siècle dernier, elle redevient matière à représentation grâce à l'école américaine de Viola Spolin et canadienne de Keith Johnstone. C'est avec l'apparition du « match d'impro » québécois en 1977 qu'elle se diffuse plus largement dans le monde. De ces racines et courants multiples sont nés aujourd'hui une infinie de formats, d'expériences et de créations. L'intérêt de ce premier chapitre était d'observer la variation des considérations accordées à l'improvisation théâtrale et de comparer sa place et sa légitimité au Québec et en France.

Le deuxième chapitre intitulé *Approches historiques de l'enseignement théâtral à celui de l'improvisation théâtrale dans le milieu scolaire français et québécois* retrace la relation entre le théâtre et l'école française et québécoise, jusqu'aux premiers enseignements de l'improvisation théâtrale, solides au Québec, timides en France.

Le troisième chapitre intitulé *Théories et enjeux de l'enseignement de l'improvisation théâtrale dans le milieu scolaire* que nous exposons dans cette seconde partie de mémoire est au cœur de notre réflexion. Il illustre les principes et vertus développés par le jeune improvisateur. Nous appréhendons également l'improvisation théâtrale et plus largement l'action d'improviser comme objet théorique et d'étude scientifique.

Enfin, le quatrième chapitre : *Du Québec à la France, considérations actuelles et observations empiriques de la pratique de l'improvisation théâtrale dans le milieu scolaire*, expose les situations et états actuels de l'enseignement de l'improvisation auprès du public scolaire québécois et français. Le stage que j'effectue au sein du *Trophée d'Impro Culture & Diversité* à Paris et les actions que nous menons, m'offrent

des clés précieuses pour appréhender le développement de cette pratique dans le milieu scolaire français et développer ce dernier chapitre.

DEVELOPPEMENT, EXPOSE DES RESULTATS ET DES RECHERCHES MENEES

Chapitre I - L'improvisation théâtrale : détours historiques et évolutions

Afin de mieux appréhender la pratique, le statut et la considération octroyée à l'improvisation théâtrale aujourd'hui, au Québec comme en France, nous tentons de retracer son histoire.

A) L'improvisation théâtrale, de l'Antiquité à la Commedia dell'arte

La majorité des écrits attestent l'apparition de l'improvisation théâtrale avec la Commedia dell'arte vers 1545, appelée aussi Commedia all'improviso. Pourtant, on pourrait également considérer dans le théâtre romain du III^{ème} siècle, l'Atellane comme un théâtre en partie improvisé. Des personnages masqués improvisent sur la base d'un canevas : Maccus le balourd, Pappus le vieillard, Dossenus le philosophe et Sannio le pitre. Comme le précise, Christophe Tournier dans l'ouvrage *Manuel d'improvisation théâtrale* : « 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. »¹⁵. Plusieurs troupes d'acteurs italiens vont parcourir l'Europe en tréteaux, s'adaptant à l'actualité locale des villes et initiant des dialogues improvisés pour attirer les spectateurs. On mesure leur influence au sein même du théâtre élisabéthain. Comme le précise Christophe Tournier : « Dans *Le songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, la scène de la tragédie de Pyrame et Thisbé, fomentée par une bande d'artisans gouailleurs et maladroits serait un clin d'œil à la comédie italienne. »¹⁶. Voici ce que dit Evariste Gherardi, acteur et dramaturge italien en 1694 :

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

¹⁵TOURNIER, Christophe, *Manuel d'improvisation théâtrale*, Paris, édition de l'eau vive, 2004, p. 181.

¹⁶ Ibid., p. 182.

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.¹⁷

Communément, l'improvisation est considérée comme un exercice théâtral et non comme un art. Avec Gherardi et la comédie italienne, la particularité de l'art de l'improvisation théâtrale est soulignée. Gherardi distingue dès lors les comédiens improvisateurs italiens des autres. Les comédiens italiens ont des avantages considérables : celui d'écouter pleinement, d'être spontanément créatif et de rebondir face aux imprévus.

Dès 1576, la comédie italienne trouve en France un terrain fertile notamment avec le dramaturge Molière. Il s'inspire des canevas de la Commedia dell'arte et ses personnages-types, comme le rappelle Christophe Tournier :

Pantalon ou Sganarelle sont présents en filigrane dans son œuvre. Dans *l'Etourdi*, une de ses premières pièces, on fait la connaissance du valet rusé et virevoltant : archétype d'Arlequin. [...] En bon directeur de troupe, il leur donne un canevas et fixe les grandes lignes de leur personnage. Les acteurs rechignent à jouer ainsi. On voit là s'affronter deux conceptions du théâtre.¹⁸

L'improvisation théâtrale oscille entre deux statuts : technique de travail ou art en représentation. Ces considérations dessinent une binarité entre le théâtre conventionnel et l'improvisation théâtrale.

Après la mort de Molière c'est Marivaux qui travaille en étroite collaboration avec la troupe italienne. La psychologie des personnages va alors s'affiner. Il encourage les *lazzis* issus de la Commedia dell'arte : des plaisanteries burlesques, en paroles ou des pantomimes qui vont autoriser l'acteur à improviser pour un moment. Cependant, la Commedia dell'arte va provoquer des réceptions ambivalentes, entre attraction et répulsion. Répulsion par la vulgarité parfois des personnages :

¹⁷ 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.

¹⁸ TOURNIER Christophe, *Manuel d'improvisation théâtrale*, Paris, édition de l'eau vive, 2004, p. 183.

« interrompant le roucoulement de deux amants, Arlequin va déféquer sur scène et jette son produit [...] sur le public »¹⁹. On assiste au déclin de la comédie italienne.

Carlo Goldoni, poète comique italien et grand admirateur de Molière va vouloir réformer la Commedia dell'arte : il moralise le jeu italien et tente de le rendre plus réaliste. Il soustrait les parties improvisées et y ajoute des répliques écrites, ce à quoi, Carlo Gozzi fervent défenseur de la Commedia dell'arte lui répond au XVIIIème siècle :

Que tu le veuilles ou non, à part le fait d'en avoir écrit les répliques au lieu de les laisser improviser librement aux comédiens sur le seul canevas, je n'y découvre pas l'ombre d'une réforme [...] j'ajouterai d'ailleurs que quand les acteurs sont bons, ils nous donnent un plaisir bien plus grand avec leurs saillies improvisées que toi, tu ne fais avec tes textes écrits, maladroits et ridicules.²⁰

Le critique italien Melchior Grimm écrit également en 1763 :

Quant à la comédie des masques, il faut la laisser pour ce qu'elle est ; il faut qu'elle reste un canevas dont les scènes ne sont point écrites, mais abandonnées au génie et à la verve des acteurs. C'est la chaleur avec laquelle ils improvisent qui rend ce genre amusant ; si vous les obligez à réciter par cœur, vous lui ôterez bien vite son principal agrément.²¹

Depuis 1947, Giorgio Strehler et le *Piccolo Teatro* de Milan perpétue l'image de la Commedia dell'arte bien que celle-ci se délite dès la fin du XVIIIème siècle. C'est par la suppression progressive des parties improvisées dans la comédie italienne que la Commedia dell'arte connaîtra son déclin.

¹⁹ TOURNIER Christophe, *Manuel d'improvisation théâtrale*, Paris, édition de l'eau vive, 2004, p. 184.

²⁰ Réponse de Gozzi à Goldoni dans TOURNIER Christophe, *Manuel d'improvisation théâtrale*, Paris, édition de l'eau vive, 2004, p. 185.

²¹ Ecrits de Melchior Grimm (1763) dans TOURNIER Christophe, *Manuel d'improvisation théâtrale*, Paris, édition de l'eau vive, 2004, p. 187.

B) L'improvisation théâtrale au début du XXème siècle : un outil de formation pour le comédien

C'est à la fin du XIXème siècle et au début du XXème, grâce à Stanislavski et le théâtre russe que l'improvisation théâtrale sera réanimée en tant qu'outil de formation au jeu d'acteur. De nombreux metteurs en scène comme Stanislavski, Meyerhold, Gordon Craig, Jacques Copeau, Charles Dullin ambitionnent d'inventer de nouvelles formes et exercices théâtraux. Gordon Craig souhaite enseigner les principes de l'improvisation théâtrale, du jeu spontané et ses idées sont reprises au sein de « l'Ecole de l'art théâtral » ouverte en 1913, à Florence. Ils vont s'intéresser plus particulièrement à la « comédie improvisée » qu'offrait la Commedia dell'arte. Copeau souhaite actualiser cette comédie, il 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. »²². En 1889, Stanislavski utilise l'improvisation comme un des fondements de l'apprentissage des comédiens et de l'élaboration des rôles. Il monte *La Mouette* d'Anton Tchekhov et utilise l'improvisation pour redécouvrir le texte qui en première lecture, l'inspire peu. L'improvisation lui permet de revisiter la pièce et d'explorer son potentiel encore caché. Comme le souligne Tournier : « Cette pièce transforme radicalement la manière de jouer des comédiens avant l'entrée dans le XXème siècle. Elle reste une date essentielle de la fondation du théâtre et de l'histoire de l'acteur moderne »²³. Stanislavski écrit alors : « Avant l'acteur ne jouait pas, il parlait avec le souffleur, aujourd'hui il vit, et le souffleur reste silencieux. ». Plusieurs metteurs en scène s'accordent sur l'apport de l'improvisation théâtrale dans le jeu de l'acteur et également dans l'écriture scénique. Ainsi Bertold Brecht disait à propos de Shakespeare : « Les pièces de Shakespeare sont extrêmement vivantes. Elles semblent avoir été imprimées d'après le livret des comédiens, en y incluant les improvisations de ceux-ci et les corrections intervenues au cours des répétitions. »²⁴. Michael Tchekhov, disciple de Stanislavski défend également l'apport de l'improvisation :

²² Ecrits de Jacques Copeau (1916) dans TOURNIER Christophe, *Manuel d'improvisation théâtrale*, Paris, édition de l'eau vive, 2004, p. 188.

²³ TOURNIER Christophe, *Manuel d'improvisation théâtrale*, Paris, édition de l'eau vive, 2004, p. 189.

²⁴ Ecrits de Bertold Brecht dans DORT Bernard, *Théâtres : Essais*, Paris, Editions du Seuil, 1986, p. 95.

« Chaque rôle offre pourtant à l'acteur l'occasion d'une improvisation, d'une collaboration, d'une véritable collaboration créatrice avec l'auteur et le metteur en scène... »²⁵.

En 1947, Elia Kazan metteur en scène et réalisateur américain fonde *l'Actors Studio*. Lee Strasberg est nommé directeur de l'école dramatique. Très imprégné des travaux de Stanislavski et de l'idéal de Gordon Craig, il en partage les aspirations.

Pour les Nord-Américains, Viola Spolin est également considérée comme une pionnière de l'improvisation théâtrale. Elle est auteure, professeure de théâtre et développe de nouvelles techniques de jeu, fondées sur la spontanéité, la créativité, l'adaptation et l'expression personnelle. En 1929, Viola Spolin applique ces jeux/techniques auprès d'enfants dans le cadre de cours de théâtre à Chicago. Pour la première fois, en 1939, elle présente un spectacle dont les scènes sont inspirées des suggestions du public. Elle fonde *The Young Actors Company* à Hollywood en 1946. Elle est l'auteur d'*Improvisation for the Theater*²⁶, publié en 1963.

En France, Louis Jouvet et Charles Dullin initient également des jeux improvisés au sein de leurs ateliers. Charles Dullin convaincu de l'apport de l'improvisation écrit en 1923 :

Mes compagnons ne tardèrent pas à devenir des compagnons extraordinaires [...] Ce qui m'a frappé dans leurs improvisations, commedia dell'arte retrouvée un instant, c'est que cette franchise débridée était du théâtre pur, du 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, [...] j'avais alors la certitude que l'improvisation était la méthode la plus logique, la plus sûre et la plus rapide pour former des acteurs au jeu souple, varié et intelligent. [...] Malheureusement, le manque de temps, l'obligation de monter de nombreux spectacles nous ont arrêtés dans cette évolution si passionnante. ²⁷

Ainsi, au début du XXème siècle, l'improvisation théâtrale initiée par la Commedia dell'arte est appréhendée par de nombreux metteurs en scène comme un outil de formation du jeu de l'acteur et d'exploration théâtrale incontournable.

²⁵ Ecrits de Michael Tchekhov dans TOURNIER Christophe, *Manuel d'improvisation théâtrale*, Paris, édition de l'eau vive, 2004, p. 190.

²⁶ Traduction : [Improvisation pour le théâtre]

²⁷ 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.

C) L'improvisation théâtrale s'autonomise : publications, représentations devant un public et émergence du « match d'impro »

C'est durant la seconde moitié du XXème siècle que les rouages et les principes de l'improvisation théâtrale vont être formalisés. Après avoir expérimenté des jeux théâtraux basés sur la spontanéité, Jacob Lévy Moreno (1889-1974), Viola Spolin (1906-1994), Del Close (1934-1999) et Keith Johnstone (1933 -) vont être les premiers à proposer des théories sur le jeu improvisé et à écrire exclusivement dessus : *Théâtre de la spontanéité* est publié par le médecin américain Jacob Lévy Moreno en 1924, en 1963, Viola Spolin écrit *Improvisation for the Theater* et propose ainsi plus de deux cents jeux (beaucoup le surnomme « la Bible de l'improvisation ») ; l'ouvrage *Truth in Comedy* co-rédigé en 1994 par Del Close, Charna Halpern et Kim Howard Johnson explore en partie le format très connu du *Harold* (créé par Del Close) qui consiste en des scènes initialement déliées qui s'articulent entre elles pour former une narration inattendue. Keith Johnstone écrit en 1979 *Impro - Improvisation and Theater* et *Impro for Storytellers* en 1999, ouvrages au sein desquels il discute et témoigne d'expériences d'enseignement de l'improvisation.

La première troupe d'improvisation théâtrale qui marque l'autonomie de cette pratique à part entière est créée par le fils de Viola Spolin, Paul Sills, à partir des années 1950 à Chicago. La troupe se nomme les *Compass Players* et se produit devant un public. Le premier spectacle d'improvisation a lieu en 1955 à Chicago et connaît un franc succès. La troupe se délite et en forme une nouvelle, *Second City*, en décembre 1959. Elle fonde son propre théâtre et son école, *The Second City*, qui dessinera la comédie à sketches américaine des années 1960-1970. Depuis, la troupe existe encore et a ouvert d'autres salles de spectacle d'improvisation à travers les Etats-Unis : Toronto, Las Vegas, Los Angeles, New York et Détroit. Cet héritage se perpétue : des organismes de formation dédiés à l'improvisation théâtrale émergent et connaissent un vif succès. Ils sont dispensés par des improvisateurs américains issus de cette tradition initiée par Spolin et les *Compass Players*. Del Close, acteur dramaturge et professeur d'art dramatique américain participe au premier phénomène initié par la troupe *Compass Players* et développe son propre format de spectacle improvisé devant un public : Le Harold. Le Harold se base sur de longues scènes improvisées inspirées à

partir d'un thème donné par le public : il constitue un des premiers *longforms*²⁸ ; long format improvisé. Del Close est considéré comme un maître important de l'improvisation des années 1970 et le format Harold est très connu dans le milieu de l'improvisation. Comme le souligne Christophe Tournier : « Pour lui, l'improvisation n'est pas un outil d'écriture mais un art. Il n'apprécie guère les impros courtes, peu propices à la construction. Utopiste et perfectionniste, il a une vision hautement altruiste ». ²⁹ Peu avant sa mort, comme nous l'avons évoqué ci-dessus, il co-écrit en 1994, *Truth in Comedy : the manual of improvisation*.³⁰

A partir de 1957, l'homme de théâtre brésilien Augusto Boal élabore les techniques du Théâtre de l'Opprimé et en 1977, il s'exile en France. Sa technique du Théâtre Forum parle de la vie, elle reprend ainsi la notion baroque du *Teatrum Mundi* : le monde est un théâtre et nous en sommes les acteurs. Augusto Boal insiste sur la dimension thérapeutique du théâtre : le spectateur est confronté à des scènes conflictuelles et propose des alternatives, des solutions aux acteurs. Leurs interventions changent donc le cours de la scène et appellent les comédiens à improviser, l'improvisation est en représentation et constitue le cœur du spectacle. Le Théâtre de l'Opprimé se définit comme un théâtre social et politique qui a pour ambition de transformer les rapports entre les individus. Des formes similaires de sensibilisation ont lieu aujourd'hui dans le milieu de l'entreprise, c'est la mission de nombreux organismes qui agissent par le biais de l'improvisation théâtrale. Comme le souligne Christophe Tournier : « Le théâtre d'Augusto Boal est à la lisière de l'improvisation, celle-ci n'est pas une fin en soi mais un outil fondamental pour préparer l'action. »³¹.

C'est à Londres que Keith Johnstone expérimente également dès les années 1950 l'improvisation théâtrale avec ses élèves de la troupe *TheatreMachine*. Il est metteur en scène et professeur de théâtre au *Royal Court Theatre* de Londres, qu'il juge « très conventionnel ». En 1971, il émigre à Calgary en Alberta (Canada) pour enseigner à l'université. Très souvent confronté à sa hiérarchie qui discute les

²⁸ Le *longform* est l'appellation que donnent certains improvisateurs aux spectacles d'improvisation qui s'apparentent à des pièces de théâtre dans la durée. On peut le traduire par « long format ». Ce sont des scènes improvisées qui se succèdent pour créer une fiction narrative globale.

²⁹ TOURNIER Christophe, *Manuel d'improvisation théâtrale*, Paris, édition de l'eau vive, 2004, p. 197.

³⁰ Traduction : [La vérité dans la comédie : le manuel d'improvisation]

³¹ TOURNIER Christophe, *Manuel d'improvisation théâtrale*, Paris, édition de l'eau vive, 2004, p. 195.

exercices proposés et cherche à contrôler sa pédagogie, il persiste et fonde le *Loose Moose Theatre*, un théâtre uniquement dédié à l'art de l'improvisation. Il y invente en 1977 un premier format de spectacle d'improvisation, le *Theatresports*. Johnstone est lassé du public qu'il juge pompeux et est fasciné par les matchs de catch et leur ambiance populaire. Il tente de recréer cet univers festif au sein de son spectacle *Theatresport*. Les improvisateurs répartis en deux équipes prendraient ainsi la place des catcheurs et le public assisterait à une compétition de créativité et de spontanéité. Dès lors, ce format nous rappelle celui du match d'improvisation québécois, nous y reviendrons.

Il crée par la suite différents formats connus aujourd'hui à l'international : *Gorilla Theatre*, *Micetro* puis renommé *Maestro*, *Life Game*. En 1979, il publie *Impro : Improvisation and the Theatre* et expose ses réflexions autour des techniques de jeu. En 1999, *Impro for Storytellers*³² est publié et constitue encore aujourd'hui un livre de référence dans le milieu de l'improvisation théâtrale. Il crée des exercices qui encouragent la spontanéité et la créativité de l'acteur. Sa technique d'enseignement de l'improvisation théâtrale est nouvelle et dénonce le système éducatif anglais. Comme le souligne en 2010, Anne-Sophie Desmonts dans son mémoire : « Aujourd'hui, il existe des centaines d' "Improv group" à travers le monde, et des dizaines de ligues se sont créées (les "Theatresports center"). Les formes se sont plus ou moins modifiées, s'adaptant aux pays et aux différents publics. Et chaque été, le Loose Moose Theatre organise un séminaire durant lequel les pratiquants du monde entier peuvent confronter leurs pratiques ("International Improv Summer School"). »³³.

C'est avec l'émergence du match d'improvisation québécois en 1977 que l'improvisation acquiert un rayonnement à l'international. Désormais, l'improvisation théâtrale n'est plus seulement appréhendée comme un outil ou un exercice de formation de l'acteur, elle s'affirme en tant qu'art à part entière qui donne lieu à des représentations devant un public. Yvon Leduc et Robert Gravel fondent avec l'émergence du match d'improvisation, la Ligue Nationale d'Improvisation (LNI), ligue subventionnée par l'Etat. Depuis 40 ans, la LNI est considérée comme une structure bien ancrée au Québec, nous verrons toutefois que sa reconnaissance

³² Traduction : [Improvisation pour narrateurs]

³³ DESMONTS, Anne-Sophie, *Le théâtre d'improvisation, une pratique artistique autonome en voie d'institutionnalisation qui dépasse le cadre du spectacle*, Mémoire de Master « Politique et gestion de la culture », Université de Strasbourg, Septembre 2010, p. 22.

institutionnelle n'est que très récente. Les comédiens Leduc et Gravel avaient pour ambition de lier l'improvisation théâtrale au sport national du hockey sur glace et de créer ainsi un format inédit et accessible à tous. Interactivité, participation du public, liberté de jeu et spontanéité sont les clés de ce succès : « 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. »³⁴. Dès lors, en 1980, la LNI devient une compagnie autonome vouée à la production de spectacles de théâtre improvisés. Le succès permis en partie par la diffusion télévisée est tel, que des ligues émergent au Québec et bientôt dans le monde entier : « 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. »³⁵. Le succès du match d'impro est international, il est joué dans plus de trente pays et dans plus de sept langues : « 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. »³⁶. Robert Gravel et Jan-Marc Lavergne publient en 1987, *Impro : réflexions et analyses*, en 1989 paraît le second volume, *Impro II : Exercices et analyses* aux éditions Léméac.

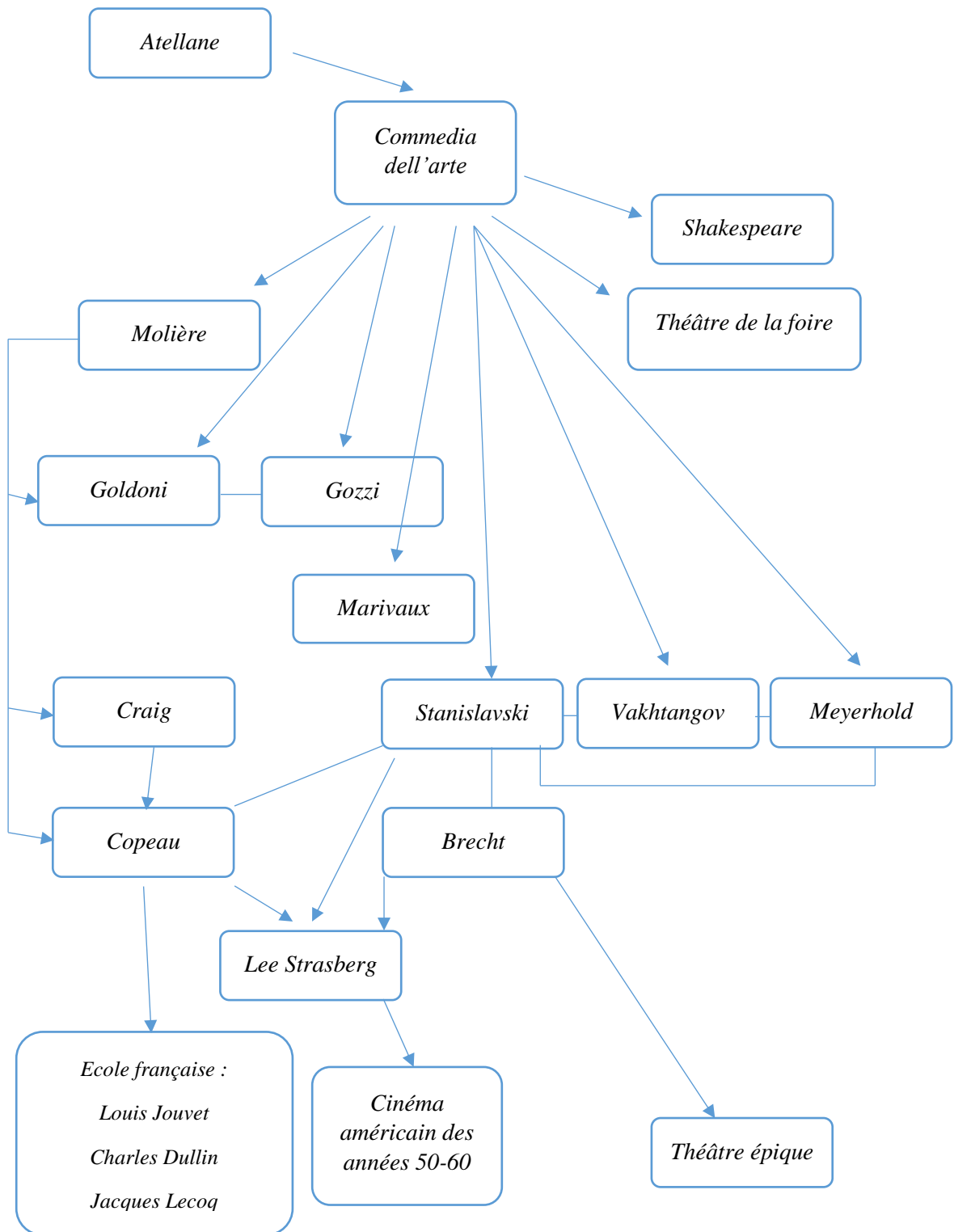
Pour mieux comprendre son essor et l'engouement autour de l'improvisation théâtrale, nous verrons dans un troisième chapitre, les spécificités et les outils qu'offre son apprentissage.

³⁴ 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>.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

Origines de l'improvisation théâtrale, d'après le schéma de Christophe Tournier « Figure 1 : L'improvisation comme outil d'exploration »³⁷



³⁷ Schéma repris dans TOURNIER Christophe, *Manuel d'improvisation théâtrale*, Paris, édition de l'eau vive, 2004, p. 192.

Antiquité

XVIII^e siècle av. J.-C.

III^e siècle av. J.-C.

XVI^e siècle

Commedia dell'arte

Improvisation italienne masquée

A partir de canevas
et de personnages types

Fin XIX^e et début XX^e siècle

Stanislavski, Craig, Copeau, Dullin...

Tradition orale : épopées et contes improvisés (comme Homère le fameux aède grec !)

Atellane Romaine
Comédies masquées
Improvisées

(1^{ère} trace écrite de leur existence !)

X^e au XVI^e siècle

Théâtre médiéval

Théâtre itinérant et tradition orale
Farces populaires comme scènes religieuses

XVII^e, XVIII^e siècles

Shakespeare, Molière, Marivaux...

Canevas et improvisation,
outil d'écriture de plateau

L'improvisation **outil de formation du comédien**
et de création d'un personnage

XX^e siècle

1924
Jacob Lévy Moreno
Tournée de spectacles
improvisés en Allemagne
sur l'actualité du jour

1929
Travaux de Viola Spolin
Les « Theater Games »

1947
Actors Studio (NY)
Lee Strasberg

1955
Compass Players
(Chicago)

Décembre 1956
Ecole Jacques Lecoq
Improvisation corporelle

Dès 1960
Del Close
Harold, début du format long

Keith Johnstone
Theatre machine
(Londres)

Décembre 1959
Second City
(Chicago)

1964
Augusto Boal
Théâtre de l'Opprimé

Années 1970
Mnouchkine, Brook, Lecoq
Création collective et improvisations

1974
Théâtre Expérimental
de Montréal

2010
Trophée d'Impro Culture & Diversité
1^{er} tournoi national inter-collèges

1968
Théâtre-Création
Alain Knapp

1977
Robert Gravel, Yvon Leduc
LNI et Match d'improvisation
québécois

1977
Keith Johnstone
Loose Moose Theater
Theatersport
(Canada)

2014
Création de l'Improvidence
Premier théâtre dédié à
l'improvisation théâtrale (Lyon)

1983
Improv Olympic (IO)
(Chicago)

1981
Création de la LIF par
le Théâtre de l'Unité

4 décembre 1983
Télédiffusion du match
LNI vs LIF

Avril 2017
Ministère de l'Education nationale : Parution d'un
document pédagogique sur la pratique de
l'improvisation théâtrale en milieu scolaire

1987
Mick Napier
Annoyance Theater

1987
Création de la LIDY
Une des premières ligues amateurs
(Yvelines)

2015
Mondial d'Impro Junior
(France, Belgique, Suisse, Québec)

Plus proche de nous...

1989
Trappes Impro
1^{er} tournoi inter-collèges
de match d'impro

1993
Déclat
Théâtre

1999
Création sur la chaîne ABC de
Who's line is it anyway? (émission
dédiée à l'impro)

Le Président de la
République assiste à deux
finale : 2014 et 2015

A suivre ...

Repères chronologiques : L'improvisation théâtrale

Chapitre II : France et Québec, approches historiques de l'enseignement théâtral à celui de l'improvisation théâtrale dans le milieu scolaire

A) L'enseignement théâtral et l'école française : une relation qui s'est solidifiée dans le temps

Dans un premier temps, il semble important d'esquisser un portrait historique des relations entre l'école et la pratique théâtrale en France comme au Québec. Ces deux approches nous permettront, par la suite, de mieux comprendre la nature et la légitimité octroyée à l'improvisation théâtrale dans le système scolaire français et québécois.

L'école et le théâtre dans notre société occidentale n'ont pas toujours été appréhendés de manière dialogique comme nous le constatons aujourd'hui notamment par la valorisation chez l'élève d'une éducation artistique. En effet, comme l'évoque Philippe Meirieu, écrivain, chercheur et spécialiste en pédagogie et des sciences de l'éducation dans l'ouvrage *Le théâtre et l'école, histoires et perspectives d'une relation passionnée*, ces deux approches ont pendant longtemps été opposées et ce, depuis l'Antiquité : la tradition, de Platon à Rousseau était de défendre par l'approche éducative, une formation essentiellement intellectuelle et raisonnée. L'approche artistique était exclue car elle participait au développement d'une dimension affective, d'une sensibilité chez l'élève, nuisible à son raisonnement. Ainsi, Philippe Meirieu souligne à propos de Platon :

Il considérait que le théâtre –qui est toujours plus ou moins, à ses yeux, un théâtre d'ombres comme dans le mythe de la caverne- était le lieu de la séduction, alors que l'école [...] le lieu de l'apprentissage *de la résistance à la séduction*. Il faut, en effet, se méfier des apparences et de toutes les formes de spectacles qui cherchent comme les sophistes, à nous manipuler.»³⁸.

Cette dualité restera forte durant plusieurs siècles et particulièrement à l'époque des Lumières : il convient de « protéger » les enfants tant qu'ils ne savent pas discerner l'illusion de la véritable connaissance. La Révolution Française sera l'occasion de débattre de cette scission et deux conceptions de l'éducation vont

³⁸ LALLIAS, Jean-Claude, LASSALLE, Jacques, LORIOL, Jean-Pierre, *Le théâtre et l'école : histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Arles, ACTES SUD - Papiers (ANRAT), 2002, p. 30.

s'opposer : celle de Condorcet est centrée sur l'instruction, et celle défendue par Le Peletier de Saint-Fargeau soutient le développement de formes d'expression artistique et collective. Comme le précise Philippe Meirieu : « Les tenants de 'l'expression artistique' voient alors en elle un moyen de souder les hommes entre eux sur un registre essentiellement affectif pour construire une nation dont ils pensent qu'elle ne peut pas être édiflée sur les seuls principes rationnels. »³⁹.

Il est intéressant de constater que ce débat est, dans une moindre mesure encore actuel, à une période où notre société occidentale, rationalisée par le capitalisme tend à s'individualiser. On note également l'émergence dès les années 1990 de formations universitaires telles que la Médiation Culturelle qui ambitionne de fédérer les hommes dans leur diversité et défend l'égal accès aux arts. L'auteur souligne que : « Il y a ceux qui, comme Le Peletier de Saint-Fargeau, proposent de réunir les citoyens dans de grandes fêtes et d'utiliser le chant, la danse, le théâtre pour stimuler la solidarité. »⁴⁰. C'est donc le sentiment d'appartenance collective permis par l'art et la culture qui est défendu et qui, dans un premier temps, constitue une force face à l'Eglise qui souhaite affaiblir la Révolution.

La République est ambiguë et son rejet du théâtre dans le cadre scolaire subsiste. Toutefois, on se rendra compte que l'exaltation de la raison et l'apprentissage intellectuel ne peuvent paradoxalement se faire qu'au travers de formes ritualisées et théâtralisées. Comme l'affirme l'auteur : « La République instruit une mise en scène systématique de la rationalité, dans une scénographie qui triomphe dans l'amphithéâtre de l'université, dans le prétoire du tribunal, à l'Assemblée nationale... mais aussi dans la classe. »⁴¹. Il ajoute : « l'enseignant lui-même dans cette école, est, en réalité, un homme de théâtre qui ne s'avoue pas comme tel ! C'est souvent un extraordinaire diseur, un formidable acteur qui sait occuper l'espace et le mettre en scène. »⁴².

Les relations entre le théâtre et l'école de la République restent donc imprécises. Parallèlement, une autre école venue des Jésuites reconnaît le théâtre comme « champ d'exercices à la fois corporels et intellectuels »⁴³, elle est reprise au XXème siècle par des pédagogues issus de l'éducation populaire en marge de

³⁹ LALLIAS, Jean-Claude, LASSALLE, Jacques, LORIOL, Jean-Pierre, *Le théâtre et l'école : histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Arles, ACTES SUD - Papiers (ANRAT), 2002, p. 31.

⁴⁰ Ibid., p. 31.

⁴¹ Ibid., p. 32.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid., p. 34.

l'éducation officielle, comme Maria Montessori, Anton Makarenko ou Fernand Deligny qui vont l'exercer sur des enfants handicapés ou en situation de difficulté (hyperactivité...). Ils définissent la pratique théâtrale comme un « véritable outil de formation de l'intériorité »⁴⁴. Selon Philippe Meirieu : « Dans cette perspective, le théâtre s'inscrit délibérément au sein de la mouvance de 'l'éducation populaire' comme un moyen pédagogique de construction de la personne dans une collectivité, de retour sur soi et d'ouverture aux autres, de développement individuel et solidaire »⁴⁵. On constate alors une hausse de la pratique théâtrale liée à la démocratisation de l'enseignement public.

Au milieu du XX^{ème} siècle, l'enseignement du théâtre à l'école semble avoir convaincu le milieu politique français :

Le théâtre a depuis longtemps conquis sa place dans notre enseignement. Des origines de la comédie à nos jours, chaque siècle a vu se dérouler, à l'intérieur de nos écoles, des manifestations dramatiques. L'histoire, qui les a consignées, nous rappelle aussi en quelle part des initiatives prises dans nos établissements d'éducation ont enrichi notre répertoire. [...] Je ne doute pas, pour ma part, des bénéfices de tous ordres que l'enfant peut retirer d'un jeu dramatique dont le professeur ou l'instituteur ont surveillé la préparation et la réalisation. [...] Les initiatives de l'enfant et ses qualités d'invention s'affirment et se développent pour son profit personnel et sa joie. Je me propose d'inciter nos maîtres [...] à s'informer de cette technique et à en généraliser l'emploi. ⁴⁶

Cette circulaire du 2 février 1953 est celle du Ministre de l'Education Nationale, André Mari. Ce texte officiel fixe les objectifs et les enjeux d'une pratique théâtrale en voie de reconnaissance. Cependant, elle ne représente pas la réalité de 1953. En effet, au sortir de la guerre, il n'existe en France aucun théâtre ni pratique qui s'adresse spécifiquement au jeune public. Pourtant, Léon Chancerel, ancien élève de Jacques Copeau est persuadé que le « jeu dramatique spontané » offre une pédagogie nouvelle : « L'expression dramatique spontanée, gratuite, fonctionnelle, le 'jeu dramatique' est d'une part, l'un des meilleurs instruments de formation et d'éducation de l'enfance,

⁴⁴LALLIAS, Jean-Claude, LASSALLE, Jacques, LORIOL, Jean-Pierre, *Le théâtre et l'école : histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Arles, ACTES SUD - Papiers (ANRAT), 2002, p. 34.

⁴⁵ Ibid., p. 35.

⁴⁶ Cité dans *Education et théâtre, secrétariat d'Etat à la Jeunesse et aux Sports*, n°18, 1953 dans LALLIAS J.-C., LASSALLE J., LORIOL J.-P., *Le théâtre et l'école : histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Arles, ACTES SUD - Papiers (ANRAT), 2002, p. 49.

et, d'autre part, le seul chemin de rénovation profonde de l'enfant. »⁴⁷. Ce ne sont pas des hommes de théâtre mais majoritairement des pédagogues qui vont initier cette démarche dans des organisations d'éducation scolaires que l'on nomme « périscolaires ».

Dès lors, à partir de 1947, se met en place la décentralisation dramatique et l'on assiste à l'apparition et au développement des théâtres populaires. Comme l'affirme Pierre-Etienne Heymann, comédien, metteur en scène et pédagogue dans le chapitre « Théâtre et école : les fruits de la passion » : « La IV^{ème} puis la V^{ème} République choisissent de fier de l'argent public (en quantité d'abord modeste, puis en expansion constante jusqu'à aujourd'hui [...] afin de démocratiser la culture en la diffusant auprès d'un public géographiquement et socialement nouveau) »⁴⁸. Le but est de solliciter les publics dans les salles de théâtres qui peinent à se remplir. L'enseignement de la pratique théâtrale apparaît alors comme une initiative non négligeable pour « éduquer » un public potentiel. Une enquête a été effectuée en 1965 à la Comédie de l'Est et prouve que le corps scolaire (enseignants, scolaires et étudiants) représente 58,6% du public⁴⁹.

Ainsi, les théâtres publics commencent également à nouer des relations avec le corps enseignant, conscients de son apport commercial. Certains théâtres créent des spectacles à destination du jeune public comme le théâtre de la Commune d'Aubervilliers ou encore le Théâtre de l'Est Parisien (TEP) qui, en 1961, a accueilli plus de six mille enfants à l'occasion de la Quinzaine de l'école publique. Pierre-Etienne Heymann remarque que ce sont essentiellement des enseignants qui s'interrogent sur les méthodes du théâtre à l'école et non les artistes. Certains analystes marxistes de l'époque, comme André Gisselbrecht définissent l'école comme « le seul instrument qui permette, en l'absence même d'une révolution sociale, de corriger les inégalités culturelles »⁵⁰. L'école et le théâtre sont désormais appréhendés de manière dialogique : on reconnaît la portée pédagogique de l'enseignement théâtral et les apports considérables au développement de l'enfant. C'est donc dans une volonté de

⁴⁷ CHANCEREL L., *Jeux dramatiques dans l'éducation*, Paris, Librairie théâtrale, 1936, p.10.

⁴⁸ Propos de Jean-Pierre Heymann dans LALLIAS J-C., LASSALLE J., LORIOL J-P., *Le théâtre et l'école : histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Arles, ACTES SUD - Papiers (ANRAT), 2002, p. 52.

⁴⁹ TEMKINE R., *L'Entreprise théâtre*, Paris, Cujas, 1967, p. 449.

⁵⁰ André Gisselbrecht, « Réflexions sur la conception gaulliste de la culture », *La Nouvelle Critique*, n°170, 1965, dans LALLIAS, J-C., LASSALLE, J., LORIOL, J-P., *Le théâtre et l'école : histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Arles, ACTES SUD - Papiers (ANRAT), 2002.

démocratisation culturelle et avec le souci de remplir les salles de théâtres que la conquête des publics s'initie en France.

La décennie des années 1970 (1970-1981) marque l'ère de l'action culturelle en France. Pour l'auteur, deux écoles s'opposent : l'école du spectateur qui ambitionne de rendre accessible les œuvres par leur vulgarisation et leur médiation, face à l'autogestion de l'art qui se définit comme l'« art populaire vrai »⁵¹ et la « prise en charge par le peuple lui-même de la création de ses œuvres »⁵². Les pédagogues voient au travers de cette démocratisation de l'art une : « pseudo démocratisation de l'art qui consiste à donner au public, non sans condescendance, l'accès à des œuvres qu'on met à sa portée. »⁵³. Ils encouragent donc la pratique artistique et plus particulièrement du jeu dramatique par le public lui-même.

Pour d'autres, l'action culturelle est une action politique. Ainsi, l'école du spectateur n'est autre qu'une école de la lutte des classes et c'est ce que défend Augusto Boal avec son théâtre improvisé de sensibilisation : le Théâtre de l'Opprimé. D'après Pierre-Etienne Heymann : « Ces pratiques à finalité politique affichée auront une existence brève : l'institution scolaire, bien sûr, les rejettera assez rapidement. »⁵⁴.

De 1982 à 2000, on assiste à l'institutionnalisation des pratiques culturelles au sein de l'école et pour la première fois des budgets sont octroyés par les ministères de l'Education et de la Culture : « En 1983 est créée une ligne budgétaire qui permet de financer des actions jusque-là volontaristes [...] L'Education nationale, simultanément, dégage des cadres horaires, [...] 'ateliers de pratique artistiques'. »⁵⁵. L'action culturelle est valorisée même si elle est encore peu considérée par les théâtres publics.

En 2002, au moment de la publication de l'ouvrage *Le théâtre et l'école : histoire et perspectives d'une relation passionnée*, l'action culturelle et la pratique artistique sont bien présentes au sein des institutions scolaires, primaires, secondaires et aux études supérieures. Pierre-Etienne Heymann relève la présence d'artistes intervenants, d'enseignants en art dramatique, d'animateurs culturels au sein des

⁵¹ Terme employé par Mikel Dufrenne, in « Pour un art populaire autogéré », entretien avec Lucien Malson, *Le Monde*, 31 mai 1978, dans LALLIAS, J.-C., LASSALLE, J., LORIOL, J.-P., *Le théâtre et l'école : histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Arles, ACTES SUD - Papiers (ANRAT), 2002, p. 65.

⁵² Ibid., p. 65.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ LALLIAS, J.-C., LASSALLE, J., LORIOL, J.-P., *Le théâtre et l'école : histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Arles, ACTES SUD - Papiers (ANRAT), 2002, p. 67.

⁵⁵ Ibid., p. 71.

établissements scolaires. Comme en 1960, c'est l'opportunité pour les théâtres publics de renouveler et de pérenniser leurs publics et c'est ce que l'auteur souligne : « Si les théâtres publics, après s'être détachés de l'animation scolaire, ont commencé à réviser leur politique au début des années quatre-vingt-dix, c'est sans doute parce qu'un phénomène préoccupant de vieillissement de leur public, [a été] constaté dans les salles »⁵⁶. Outre la volonté d'élargir les publics ou du moins de pérenniser leur « non-rétrécissement »⁵⁷, l'auteur insiste sur l'importance de la dimension éducative de la pratique artistique en milieu scolaire : « Pour les pouvoirs publics, les arts, et en particulier le théâtre, sont les vecteurs unanimement reconnus d'une rénovation pédagogique ; approfondir leur ancrage au sein de l'école [...] ». Enfin, Pierre-Etienne Heymann nous invite à reconsidérer la place de l'enseignement dramatique auprès du jeune public (écoles maternelle et élémentaire) et également les spectacles qui leur sont proposés au sein des théâtres. Selon lui : « le travail reste immense »⁵⁸.

B) L'enseignement de l'improvisation théâtrale en France : variations de ses considérations à travers le temps

Jean Pierre Ryngaert est Professeur émérite d'études théâtrales à l'Université Paris III, Sorbonne Nouvelle. Il est spécialiste des questions de dramaturgie et des écritures dramatiques contemporaines. Il s'intéresse à l'enseignement du jeu dramatique et traite particulièrement des relations entre l'éducation, les savoirs et le théâtre. Il est l'auteur de nombreux articles et ouvrages et a participé auprès du Ministère de l'Éducation nationale au lancement des classes "Théâtre" dans le secondaire. Ainsi, il ouvre et dirige le Théâtre Universitaire de Nantes à vocation étudiante et professionnelle. Il est également conseiller en dramaturgie et metteur en scène. En 1977, il publie l'ouvrage *Le jeu dramatique en milieu scolaire* : il tisse les liens entre les différentes pratiques théâtrales et leur émergence dans les milieux d'éducation populaires. Parmi celles-ci, y est inscrite l'improvisation théâtrale.

⁵⁶ LALLIAS, Jean-Claude, LASSALLE, Jacques, LORIOL, Jean-Pierre, *Le théâtre et l'école : histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Arles, ACTES SUD - Papiers (ANRAT), 2002, p. 78-79.

⁵⁷ Terme employé par Pierre-Etienne Heymann dans LALLIAS, J-C., LASSALLE, J., LORIOL, J-P., *Le théâtre et l'école : histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Arles, ACTES SUD - Papiers (ANRAT), 2002, p. 79.

⁵⁸ Propos de Jean-Pierre Ryngaert, Chapitre « L'improvisation », dans LALLIAS J-C., LASSALLE J., LORIOL J-P., *Le théâtre et l'école : histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Arles, ACTES SUD - Papiers (ANRAT), 2002, p. 80.

Dans le chapitre intitulé « L'improvisation » écrit par Jean-Pierre Ryngaert au sein de l'ouvrage collectif *Le théâtre et l'école, Histoire et perspectives d'une relation passionnée* (2002) ; l'auteur raconte l'appréhension dès les années 1980 de cette pratique nouvelle et de son enseignement en tant que discipline autonome, c'est-à-dire, sortant du cadre du cours dramatique. Sa considération est ambivalente. Il décrit la place de l'improvisation dans le paysage scolaire français et constate que son intégration en tant que pratique artistique est difficilement conciliable car elle introduit un risque. Un risque que l'institution scolaire craint de ne pouvoir contrôler. Ce qu'appréhendent les professeurs c'est l'irruption de l'inconscient, un danger d'extériorisation publique non prévu : « L'étonnement croît si l'on songe que dans un lieu dont la mission est de transmettre des valeurs culturelles et morales établies, l'improvisation introduit le risque de la contre-culture, d'un « théâtre du bas » qui met en cause à la fois les formes reconnues et les sujets traditionnellement tolérés. »⁵⁹.

Jean-Pierre Ryngaert reconnaît sa grande liberté tout comme ses limites : « Elle ouvre les portes d'une liberté dont les limites ne sont pas susceptibles d'être contrôlées. »⁶⁰. Bien sûr, l'improvisation consiste à composer sans préparation et sur le champ et cette démarche comporte donc une dimension que le professeur ne contrôle pas. Toutefois, nous verrons dans notre prochain chapitre consacré à l'apprentissage de l'improvisation, que c'est ce risque qui constitue l'intérêt de la pratique improvisée. Plus encore, ce « risque » peut être géré : improviser est un apprentissage et c'est ce paradoxe qui en fait tout l'intérêt et l'originalité. Cette appréhension de l'enseignement de l'improvisation dans le milieu scolaire est nuancée voire repoussée chez d'autres auteurs. Certains enseignants et pédagogues encouragent cette prise de risque et la voient comme un outil formateur pour l'élève.

Toutefois, le constat de sa pratique est mitigé en France. Jean-Pierre Ryngaert écrit en 2002 :

Son sort au début du XXIème siècle est curieux, puisqu'elle est passée en un quart de siècle du statut de pratique indispensable à tout et pour tous, à celui de curiosité vieillotte ou d'amusement spectaculaire. Ceux qui pratiquent toujours l'improvisation n'en parlent guère ou ne la théorisent plus, et, pour une

⁵⁹ LALLIAS, Jean-Claude, LASSALLE, Jacques, LORIOL, Jean-Pierre, *Le théâtre et l'école : histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Arles, ACTES SUD - Papiers (ANRAT), 2002, p. 112.

⁶⁰ Ibid.

nouvelle génération, elle est devenue synonyme de joutes publiques et divertissantes où il s'agit de vaincre l'adversaire. Cette méthode est révélatrice d'attentes disparues avec les idéologies.⁶¹

Selon lui, le retour de l'attention portée aux 'auteurs' a également contribué à éclipser l'improvisation. Malgré cette considération assez sombre au début des années 2000 en France, la tendance actuelle, nous le verrons, s'inverse. C'est la traduction récente de réflexions en 2012, comme l'ouvrage *Impro : Improvisation et Théâtre* de Keith Johnstone ou la production de reportages comme celui de 2014, *Liberté, égalité, improvisez*, sur les bienfaits de l'enseignement de l'improvisation à l'école, qui réhabilitent l'improvisation comme pratique précieuse auprès du public scolaire. Aussi, certains projets culturels récents participent à ce travail de reconnaissance : on compte notamment les actions du *Trophée d'Impro Culture & Diversité*, tournoi national inter-collèges de matchs d'improvisation théâtrale créé en 2010 par la *Fondation Culture & Diversité* et la *Compagnie Déclat Théâtre* qui promeut la reconnaissance de cette pratique dans le milieu scolaire.

Aussi, Jean-Pierre Ryngaert reconnaît la liberté d'expression permise par l'improvisation, liberté qui participe à son originalité dès les années 1970 :

Elle facilite également une appropriation de la parole et du discours sur le monde par les individus et le collectif auquel il appartient [...] Faire improviser [...] revient à reconnaître aux élèves le droit de prononcer des paroles qui leur sont propres, dans des formes qui leur conviennent, et d'engager leurs corps sous le signe de cette même liberté.⁶²

L'auteur rappelle les origines littéraires attribuées à la pratique de l'improvisation théâtrale, notamment celles du jeu masqué de la *Commedia dell'arte*. La formation au jeu masqué est toujours présente au sein de nombreuses institutions, comme les créations collectives (nombreuses surtout dans les années 1970). On peut citer celles du Théâtre du Soleil et du Théâtre de l'Aquarium. Selon l'auteur, durant les années soixante et soixante-dix, le théâtre à textes avait vécu et ceux en rupture avec le théâtre bourgeois recherchaient de nouvelles formes de création. Ryngaert

⁶¹ Propos de Jean-Pierre Ryngaert, Chapitre « L'improvisation », dans LALLIAS J-C., LASSALLE J., LORIOU J-P., *Le théâtre et l'école : histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Arles, ACTES SUD - Papiers (ANRAT), 2002, p. 112.

⁶² Ibid.

insiste également sur la liberté de parole permise par l'improvisation théâtrale, dimension inédite à l'époque :

Si le théâtre est figé dans des formes esthétiques désuètes, l'improvisation devient une solution pour restituer un corps et un langage aux petites gens bannis de la scène. Elle ouvre le théâtre à des sujets nouveaux ou oubliés, voire à l'actualité immédiate, travaillée lors des répétitions par les acteurs.⁶³

Ce succès dès les années 1970 s'explique en partie par son contexte : celui de mai 1968 où l'on désire inventer de nouvelles formes artistiques et culturelles, de nouveaux exercices qui encouragent la créativité notamment dans les lieux de formation et dans le cadre scolaire. Cependant, comme le rappelle Ryngaert, l'improvisation et son expérimentation est un « travail souterrain, plus ancien et indépendant des effets de mode qui avaient été entrepris dans les milieux de l'éducation populaire »⁶⁴. Il cite ainsi les travaux de Jacques Copeau sur les techniques d'improvisation qui ambitionnent de faire désapprendre aux élèves leur tics intériorisés du « théâtre commercial » au début du XX^{ème} siècle et durant les années trente.

Deux périodes marquent le succès de la pratique improvisée, au début du XX^{ème} siècle et des années 1970, elle s'inscrit en rupture du théâtre conventionnel. Le courant de l'improvisation dans l'éducation populaire a été initié par les artistes et pédagogues, comme Célestin Freinet, mais également par les instructeurs de la Jeunesse et des Sports dès les années trente : c'est le cas au sein des centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active (les CEMEA) : « L'improvisation leur apparaît comme un outil malléable, débarrassé des oripeaux du vieux théâtre, utile pour donner la parole aux enfants et à tous ceux qui ne parlent pas ou pas encore. »⁶⁵. Quarante ans plus tard, sa pratique est de nouveau défendue par les pédagogues des années 1970.

Toutefois, Jean-Pierre Ryngaert insiste sur la nécessité de temps pour créer de « bonnes » improvisations : « Des valeurs comme l'écoute, la relation au partenaire,

⁶³ Propos de Jean-Pierre Ryngaert, Chapitre « L'improvisation », dans LALLIAS J-C., LASSALLE J., LORIOU J-P., *Le théâtre et l'école : histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Arles, ACTES SUD - Papiers (ANRAT), 2002, p. 114.

⁶⁴ Ibid., p. 115.

⁶⁵ Ibid., p. 116.

l'amélioration de la capacité de jeu, réclament des efforts spécifiques et du temps »⁶⁶. Cela est vrai, nous verrons qu'improviser est un apprentissage qui demande de l'implication et de la patience, mais que les bonnes scènes ne sont cependant pas si rares une fois les techniques intégrées.

En France, l'improvisation théâtrale a été reconnue pour ses apports dans la formation du jeu d'acteur et de la mise en scène comme outil d'écriture de plateau. Nous verrons qu'elle est aujourd'hui progressivement reconnue comme une pratique artistique et pédagogique précieuse dans le cadre scolaire.

Les années 1980 dans la ville de Trappes : l'improvisation et Papy, un « déclic »

L'enseignement de l'improvisation auprès du jeune public en France est particulièrement porté dès les années 1980 par Alain Degois, dit Papy, dans la ville de Trappes. Dans le cadre de cette recherche universitaire et du stage effectué au sein du *Trophée d'Impro Culture & Diversité*, j'ai eu l'opportunité de m'entretenir avec Papy (retranscription de l'entretien en annexes).

Papy est un acteur important de l'éducation populaire, artistique et culturelle dans la ville de Trappes : pendant près de trente ans, il accompagne et révèle les jeunes talents de sa ville. Ainsi, des artistes comme Jamel Debbouze, Sophia Aram, ou encore Arnaud Tsamère ont fait leurs débuts sur scène à ses côtés. Adolescents, ils ont participé aux ateliers d'improvisation théâtrale dispensés par la *Compagnie Déclic Théâtre* dans les Yvelines. En 2013, Papy est décoré de l'insigne de Chevalier des Arts et des Lettres par la Ministre de la Culture et de la Communication, Aurélie Filippetti.

A ses débuts professionnels, Papy travaille en tant qu'éducateur à la protection judiciaire de la jeunesse auprès de jeunes placés en centre de réinsertion. Dans ce contexte, il commence à y enseigner des ateliers d'improvisation théâtrale et plus particulièrement, le format du match d'improvisation théâtrale. Il l'utilise comme outil professionnel qui développe l'empathie, la confiance et le respect entre les jeunes. L'éducateur a été séduit par le format créé en 1977 au Québec puis diffusé à la télévision : « Dans un décor de patinoire de hockey, deux équipes s'affrontaient à coups d'histoires imaginaires et le public votait pour la meilleure. La discipline

⁶⁶ Propos de Jean-Pierre Ryngaert, Chapitre « L'improvisation », dans LALLIAS J-C., LASSALLE J., LORIOL J-P., *Le théâtre et l'école : histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Arles, ACTES SUD - Papiers (ANRAT), 2002, p. 119.

m'avait séduit : le contexte sportif m'était familier, j'aimais le théâtre mais pas apprendre des textes, il fallait oser, faire ses preuves dans l'instant, aimer la rencontre. »⁶⁷. En parallèle, Papy était également éducateur sportif à Trappes.

En 1989, il monte le projet de tournois de matchs inter-collèges, *Trappes Impro*, sur les conseils de Jean Jourdan, professeur d'éducation physique et sportive. Convaincu, il contacte les établissements scolaires et les associations de la ville. En 1990, plus de 600 jeunes de Trappes pratiquent l'improvisation. Cependant, en 1992 la municipalité de Trappes se désengage. Cette initiative locale de tournois inter-collèges constitue un événement fédérateur inédit. Elle lutte contre la délinquance et le décrochage scolaire et promeut le respect, le partage, l'écoute et le vivre ensemble. Son succès est indéniable.

Pour poursuivre ces actions, Papy et Jean-Baptiste Chauvin créent en 1993 la compagnie *Déclis Théâtre*. Les jeunes équipes participent à des tournois mondiaux d'improvisation, le *Mondial d'Impro Junior* : ils jouent au Québec, en Belgique et en Suisse. En 2000, le tournoi inter-collégiens *Trappes Impro* devient le *CICMIT* (Championnat Inter-Collèges de Match d'Improvisation Théâtrale). La compagnie connaît des difficultés financières et malgré les nombreuses demandes de subventions, les politiques publiques répondent absentes. Là encore, cette absence de soutien est révélatrice de la faible voire inexistante considération à cette époque des politiques culturelles pour l'improvisation théâtrale.

A la fin de l'année 2013, Papy quitte la direction artistique de la compagnie *Déclis Théâtre* et crée une société de production pour soutenir et accompagner les jeunes artistes : AD2 Production. Papy reste convaincu : « Je fais le postulat que nous pouvons apporter des réponses culturelles aux enjeux sociaux. »⁶⁸.

Nour El Yakinn Louiz dit Nono, autrefois élève de Papy, pratique le match d'improvisation depuis près de vingt ans et a repris la coordination des ateliers d'improvisation théâtrale et plus largement la direction du secteur « Impro » de la compagnie *Déclis Théâtre* (Re transcription de l'entretien en annexes).

Plus de vingt ans après sa création, la compagnie *Déclis Théâtre* est une référence nationale dans le domaine du match d'improvisation théâtrale, notamment

⁶⁷ Degois Alain, « Le surprenant rayonnement du bouffon de Trappes », *Le journal de l'école de Paris du management*, 2015/5 (N° 115), p. 24-29. DOI : 10.3917/jepam.115.0024. URL :

<http://www.cairn.info/revue-le-journal-de-l-ecole-de-paris-du-management-2015-5-page-24.htm>

⁶⁸ Ibid.

auprès du jeune public. Accueillant une rencontre internationale, *Le Mondial Junior de l'impro 2017* (Belgique, France, Québec, Suisse), la ville de Trappes a été titrée « Reine de l'improvisation théâtrale » par le quotidien *Le Parisien*⁶⁹. Grâce au travail et à l'engagement de Papy et de ses successeurs, la ville de Trappes se définit comme un territoire culturel et artistique dynamique, imprégné par la pratique de l'improvisation théâtrale. En 2010, par l'intermédiaire de Jamel Debbouze et Marc Ladreit de Lacharrière, la compagnie *Déclat Théâtre* et la *Fondation Culture & Diversité* se rencontrent et cofondent le *Trophée d'Impro Culture & Diversité* : le premier tournoi national de match d'improvisation théâtrale inter-collèges.

C) Le Québec, le théâtre et l'improvisation théâtrale : histoire et premiers enseignements dans le milieu scolaire

L'histoire théâtrale québécoise est quant à elle bien plus récente car liée à son histoire coloniale et à la fondation de la Ville de Québec en 1608 par Samuel de Champlain, navigateur, cartographe et commandant français.

Madeleine Greffard et Jean Guy Sabourin sont enseignants en art dramatique à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). En 1997, ils publient *Le Théâtre québécois* aux éditions Boréal Express. L'ouvrage retrace l'histoire du théâtre québécois, intimement liée à son passé colonial, aux influences américaines et également européennes. Ils écrivent en introduction : « En 1606, un équipage français mouillant dans la baie de Port-Royal donne la première représentation de théâtre amateur en français en Amérique du Nord, *Le Théâtre de Neptune en la Nouvelle-France*. Il faut pourtant attendre jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle pour voir sur les scènes du Québec des comédiens professionnels canadiens-français et ce n'est qu'en 1930 qu'une troupe québécoise dirige et administre son propre théâtre. »⁷⁰.

En effet, le développement d'un théâtre québécois est lent et l'on se pose la question de la nature de l'activité théâtrale sur le territoire québécois pendant près de trois siècles.

⁶⁹ Article consultable sur : <http://www.leparisien.fr/trappes-78190/trappes-la-reine-de-l-impro-23-03-2017-6790083.php>

⁷⁰ GREFFARD Madeleine, SABOURIN Jean-Guy, *Le Théâtre québécois*, Collection Boréal Express, 1997, p. 15.

Pourtant, aujourd'hui, l'existence d'un théâtre québécois n'est plus à prouver. Depuis le milieu du XX^{ème} siècle, les troupes se sont multipliées et les pratiques se sont diversifiées. Des auteurs québécois contemporains ont marqué l'art dramatique et voient leur pièce traduites dans le monde entier comme la dramaturge Carole Fréchette ou encore l'auteur, metteur en scène et comédien libano-québécois, Wajdi Mouawad.

L'activité théâtrale a été comme en France longtemps interdite et combattue avant d'être tolérée et reconnue. L'Eglise s'inquiète de ce pur divertissement. Comme le précisent les deux professeurs : « En 1694, le projet de Frontenac de monter *Le Tartuffe*, interdit à sa création à Paris mais autorisé depuis 1669, provoque l'affrontement des pouvoirs civil et religieux sur la question du théâtre et cristallisera pour longtemps l'opposition de l'Eglise. Non seulement, *Le Tartuffe* ne sera pas joué, mais, frappé d'interdit, le théâtre ne se pratiquera désormais qu'occasionnellement, dans le cadre de fêtes privées. »⁷¹. Le théâtre n'aura sa place dans aucun lieu public et sera donc absent de la vie civile et collective. Ce phénomène s'explique en partie par la taille réduite de la colonie à cette époque, l'absence de comédiens ayant émigrés en Nouvelle France, les difficultés économiques et militaires et comme nous l'avons évoqué, l'opposition acharnée de l'Eglise. Madeleine Greffard précise : « [...] l'opposition au théâtre n'est pas particulière à l'Eglise catholique. Les puritains de la Nouvelle-Angleterre, comme l'Eglise de la Nouvelle-France, rêvent de créer au Nouveau Monde la société idéale que les réformes protestantes et le mouvement janséniste n'ont pas réussi à imposer à l'Europe. Dans le modèle de vie austère qu'ils privilégient, les divertissements sont vus comme une menace de dissolution des mœurs. »⁷². Dans les archives judiciaires de l'Etat de Virginie, y est même inscrite la mention d'une représentation dramatique, pour laquelle les acteurs ont été traduits devant les tribunaux en 1656.

Jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, le théâtre au Québec sera surtout anglophone. Au sein de la colonie britannique, le théâtre amateur est public et pris en charge par les officiers de la garnison. Ce théâtre anglophone réunit l'élite anglaise et française et tente de se dédouaner : « les représentations ne sont pas qu'un divertissement puisque les recettes sont partagées entre les œuvres de bienfaisance des deux communautés »⁷³.

⁷¹ GREFFARD Madeleine, SABOURIN Jean-Guy, *Le Théâtre québécois*, Collection Boréal Express, 1997, p. 16.

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid., p. 17.

Au XIX^{ème} siècle, la ville de Québec est le cœur politique, militaire et administratif et le centre de la vie culturelle ; toutefois, Montréal voit ses salles de théâtre s'aménager et son activité théâtrale française éclore : « pour l'année 1824, à Montréal et à Québec, 154 représentations en anglais contre 5 en français. »⁷⁴. Dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, un arrangement est initié entre l'Eglise et les troupes théâtrales canadiennes francophones. Face au développement considérable des cercles d'amateurs, le nouvel évêque de Montréal, Monseigneur Bourget propose son appui contre la soumission des troupes à certaines restrictions : « moralité du répertoire, éviction non seulement des comédiennes, mais des rôles féminins, et parfois même exclusion des femmes du public. »⁷⁵. Le théâtre est façonné selon un idéal religieux, les femmes sont occultées, les relations amoureuses bannies. D'après les auteurs, la rareté de l'activité est telle que l'on compte « entre 1765 et 1858, 225 soirées de théâtre amateur francophone contre 1450 soirées de théâtre anglophone, surtout professionnel. [...] Les amateurs et le public francophones, formés au théâtre américain, en ont donc adopté le code spectaculaire »⁷⁶. Un lien que l'on peut aisément faire avec le match d'improvisation théâtrale (1977) qui par sa nature folklorique, populaire et sportive, fabrique sa propre spectacularité et de fait, trouve son public. Dès 1858, les québécois francophones assistent aux tournées de compagnies françaises professionnelles et ils sont déroutés par le répertoire classique et le jeu déclamatoire français. En effet, les québécois francophones ont été habitués aux pièces et au style de jeu anglo-américain.

A la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème}, comme l'évoque Jean Guy Sabourin : « les Anglo-Montréalais perdent leurs grandes salles aux mains des Américains, et le dynamisme de la scène locale se déplace du côté français. [...] Sous la poussée du développement industriel, Montréal, dont la population a décuplé, est, devenue une ville à majorité française. Les comédiens francophones peuvent enfin compter sur un public. »⁷⁷. En 1900, l'ouverture de la salle *Le National* est par son nom, révélatrice de la volonté de promouvoir les talents locaux canadiens. Le National reste jusqu'à la première Guerre mondiale l'un des théâtres les plus fréquentés de Montréal. Le Théâtre des Nouveautés (1902-1908) est fondé en opposition aux

⁷⁴ GREFFARD Madeleine, SABOURIN Jean-Guy, *Le Théâtre québécois*, Collection Boréal Express, 1997, p. 17.

⁷⁵ Ibid., p. 19.

⁷⁶ Ibid., p. 20.

⁷⁷ Ibid., p. 21.

nombreux théâtres commerciaux qui produisent des boulevards, mélodrames ou encore comédies légères. Il se veut être la Comédie-Française de Montréal, mais son développement sera très difficile : « on fait venir de Paris des comédiens qui, habitués à jouer du mélodrame, ne parviennent pas à imposer Molière. [...] Les tentatives de hausser la qualité du répertoire et de susciter des dramaturges locaux échouent, faute d'un public pour les soutenir. »⁷⁸. Cependant, vers 1920, on assiste au déclin du théâtre commercial et à l'émergence d'une dramaturgie nationale, d'un mouvement en faveur d'un théâtre d'art et de recherche.

L'ouvrage intitulé *Théâtres québécois et canadiens français au XXème siècle* paru en 2003 aux éditions des Presses de l'Université du Québec, sous la direction d'Hélène Beauchamp et Gilbert David, retrace l'histoire de ces théâtres et pratiques dramatiques québécoises au XXème siècle. Hélène Beauchamp est professeure associée à l'École supérieure de théâtre à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Gilbert David est professeur au Département d'études françaises de l'Université de Montréal (UdeM).

Les auteurs évoquent également les problèmes de publics dans les théâtres qui s'expliquent en partie par la concurrence avec les salles de cinéma : « la concurrence du cinéma est très forte, Montréal étant un centre de diffusion de toute première importance, les théâtres doivent composer avec soin leur affiche s'ils veulent attirer les spectateurs. [...] En 1932, Montréal compte cinquante-sept cinémas avec 59 044 sièges et trois théâtres avec 2 675 sièges, en plus de cinq autres salles utilisables comme la Palestre et l'auditorium Le Plateau, pour une population de 1 127 949 personnes. »⁷⁹.

Trente ans plus tard, les salles de théâtres se multiplient dans la ville. Le problème du registre et de la langue persiste toutefois, comme l'observe Madeleine Greffard : « Depuis les tous premiers textes, la question de la langue se pose de façon directe ou incidente, que ce soit celle du public ou celle des personnages : canadienne ou anglaise ? Française ou canadienne ? Urbaine ou paysanne ? Correcte ou populaire ? Littéraire ou orale ? »⁸⁰. Un point qui reflète la difficulté de la société

⁷⁸ GREFFARD Madeleine, SABOURIN Jean-Guy, *Le Théâtre québécois*, Collection Boréal Express, 1997, p. 24.

⁷⁹ BEAUCHAMP Hélène, DAVID Gilbert, *Théâtres Québécois et canadiens-français au XXème siècle*, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 52.

⁸⁰ GREFFARD Madeleine, SABOURIN Jean-Guy, *Le Théâtre québécois*, Collection Boréal Express, 1997, p. 28.

canadienne-française à se définir, un questionnement identitaire que l'on imagine intimement lié à son histoire coloniale. Le théâtre opère alors comme une sorte de sismographe sociétal révélateur de ces problématiques.

Dès les années 1930, le théâtre québécois trouve sa formule dans les pratiques locales, amateurs, collégiales et par l'appui des comédiens professionnels. C'est sans aide gouvernementale ni étrangère qu'il se développe et s'implante dans la société québécoise. Dès les années 1950, émerge un théâtre canadien français québécois professionnel, progressivement reconnu et soutenu par l'Etat :

De 1951 à 1968, une douzaine de compagnies assurent une activité continue et diversifiée soutenue par un public au goût encore très conservateur. La référence du théâtre français est présente dans le répertoire, classique, léger ou d'avant-garde, et dans la façon de jouer. Seul Gratien Gélinas⁸¹, avec la fondation de la Comédie-Canadienne en 1958, fait de la création une dramaturgie canadienne-française la condition d'existence d'un théâtre national. Par ailleurs, les pouvoirs publics qui jusque-là n'ont pas cru bon de s'intéresser au développement du théâtre, vont se doter d'organismes de soutien et d'intervention.⁸²

D'après Jean-Guy Sabourin, les auteurs canadiens apparaissent en 1954 avec les pièces *La Fontaine de Paris*, d'Eloi de Grandmont et *Une nuit d'amour*, d'André Langevin : deux auteurs qui, par leur style d'écriture ont contribué à établir l'identité d'un théâtre québécois. En 1956, par l'intervention des autorités publiques, est fondé le Conseil des Arts de la Ville de Montréal. A l'initiative de son maire, Jean Drapeau, la ville souhaite soutenir et promouvoir les arts et le développement culturel sur son territoire. Un système de subventions aux théâtres se met en place : cependant, les créations d'empreintes françaises sont privilégiées, les créations canadiennes sont quant à elles peu subventionnées. On compte de 1958 à 1970, 688 000 dollars octroyés pour la Comédie-Canadienne contre 2 246 000 dollars pour le Théâtre du Nouveau Monde, théâtre inspiré du modèle et du répertoire français. Ces financements soulèvent des questionnements sur la considération du théâtre canadien par les pouvoirs publics. Une partie du milieu professionnel théâtral revendique son identité nationale à travers

⁸¹ Gratien Gélinas est considéré comme l'un des représentants du théâtre québécois avec le succès national de sa pièce *Tit-Coq* en 1946. Il est un auteur, dramaturge, directeur, producteur et administrateur québécois.

⁸² GREFFARD Madeleine, SABOURIN Jean-Guy, *Le Théâtre québécois*, Collection Boréal Express, 1997, p. 45.

la production d'œuvres locales, une autre, éprouve de la difficulté à se définir et à être légitime en tant qu'artiste québécois.

En 1957, le Conseil des Arts du Canada (organisme fédéral) est créé pour « construire une identité nationale canadienne » par des subventions à l'enseignement post-secondaire, [...] aux organismes artistiques et aux artistes et ce, en dépit de la juridiction provinciale. »⁸³. Ottawa et Québec sont conscients de l'importance de la promotion de la culture et des arts dans l'élaboration d'une identité nationale. Le théâtre en est un outil précieux.

Le Théâtre moderne, contemporain et d'avant-garde pénètre les théâtres québécois institutionnels bien qu'une forte place soit toujours réservée au répertoire classique français et anglais (Molière, Shakespeare, Racine, Marivaux, Beaumarchais, Musset, Rostand, Feydeau etc.). Des troupes québécoises interprètent les pièces d'auteurs comme Brecht, Ionesco ou encore Samuel Beckett, auteurs qui étonnent le Paris d'après-guerre par leur style absurde et déroutant.

Les années 1970 marquent l'âge d'or du théâtre québécois : à Montréal comme ailleurs au Québec, le nombre de troupes décuple, les lieux de théâtre se diversifient et se multiplient, les dramaturges québécois sont bien présents tout comme leurs publics. Aussi, le théâtre devient un lieu de remises en question : sous la poussée de l'affirmation nationale, il devient le lieu privilégié des contestations sociales et idéologiques. En 1965, une nouvelle génération d'auteurs naît : « de jeunes dramaturges, Jean Morin, Robert Gurik, Robert Gauthier, Jacques Duchesne et Denys Saint-Denis se regroupent pour fonder le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD) dont Jean-Claude Germain devient le premier secrétaire. »⁸⁴. Ils promeuvent un théâtre plus novateur et engagé et rejettent le réalisme conventionnel. En 1968, avec la pièce *Hamlet, prince du Québec*, Robert Gurik propose une lecture parodique de l'actualité politique du Québec : c'est un succès. En 1969, est créé le Théâtre du Même Nom, une référence ironique au Théâtre du Nouveau Monde. Jean-Claude Germain en est le directeur et les créations artistiques parodiques dénoncent la soumission du théâtre québécois aux cultures étrangères et au culte des chefs-d'œuvre. Dès les années 1970, l'intérêt des théâtres institutionnels pour la dramaturgie et la mise en scène québécoises se développe, on assiste à l'éclatement des formes dramatiques et à

⁸³ GREFFARD Madeleine, SABOURIN Jean-Guy, *Le Théâtre québécois*, Collection Boréal Express, 1997, p. 52.

⁸⁴ Ibid., p. 72.

l'apparition de nouvelles écritures. C'est l'œuvre de Michel Tremblay qui marque cette période et met en avant le milieu ouvrier québécois, sa langue, ses accents et ses particularités sociales. Son œuvre trouve des échos dans le contexte politique et social du Québec. La contestation étudiante grandit et l'on milite pour un théâtre où s'exprime et se reconnaisse la société québécoise : « [...] la direction du Conservatoire et celle de l'École nationale sont pour la première fois, confiées à des praticiens québécois. L'École nationale sous la direction d'André Pagé (1971-1980) puis de Michelle Rossignol (1980-1986), se souciera de confronter les comédiens au répertoire québécois. »⁸⁵.

Parallèlement à ces contestations, un théâtre de recherche se développe : pluridisciplinarité, jeu corporel et espace sont explorés. On assiste dès les années 1970, dans l'esprit parisien de Mai 68 et des *sits-in* américains, à la remise en cause des anciens modèles de production et de formation théâtrale au Québec. Ce théâtre de recherche et ces nouvelles formations d'art dramatique sont permis par la souplesse et la relative jeunesse des structures scolaires et théâtrales au Québec décrites comme « à peine ancrées dans la tradition »⁸⁶ (l'École nationale de théâtre du Canada a été fondée en 1960, les Conservatoires d'art dramatique de Montréal et de Québec, ont ouvert respectivement en 1954 et en 1958). Ainsi, le théâtre de recherche et d'expérimentation trouve un terreau fertile au Québec.

1. Théâtre de recherche et nouvelles formes d'écritures québécoises, premières voies vers l'improvisation théâtrale

Dans l'ouvrage collectif *Le Théâtre au Québec (1825-1980)* paru en 1988 aux collections de la Bibliothèque nationale du Québec, Gilbert David évoque un « nouveau territoire théâtral » qui sculpte le Québec des années 1965 à 1980. Ce nouveau territoire théâtral est dessiné par le théâtre de recherche :

Cette option expérimentale s'attaque à un programme qui vise implicitement à combler les trous laissés par une première phase d'assimilation de la modernité scénique qui avait pris appui sur des réformateurs français de l'Entre-deux-guerres comme Copeau, le Cartel des Dullin, Pitoëff, Baty et Jouvet,

⁸⁵ GREFFARD Madeleine, SABOURIN Jean-Guy, *Le Théâtre québécois*, Collection Boréal Express, 1997, p. 82.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 310.

puis sur des principes de jeu et d'animation culturelle inspiré du travail théâtral d'un Jean Vilar [...]. Pour les représentations du théâtre de recherche de cette époque, tout se passe comme si la restitution de l'imaginaire scénique à lui-même ne pouvait se faire sans incorporer à la pratique théâtrale des apports qui avaient été ignorés ou négligés par leurs prédécesseurs.⁸⁷

En effet, c'est en réaction des emprunts quasi constants du théâtre québécois au répertoire français classique et moderne que le théâtre de recherche et expérimental a trouvé son essor au Québec. Des praticiens et théoriciens comme Artaud, Meyerhold, Brecht ou Craig vont être l'objet d'une attention particulière et vont inspirer des *expériences*. Le théâtre de recherche et d'avant-garde tente la pluridisciplinarité, brise les limites de l'espace scénique et explore le jeu corporel. Ainsi l'on peut relever les spectacles d'environnement du sculpteur québécois Maurice Demers et surtout, en ce qui concerne notre recherche, le Théâtre Expérimental de Montréal créé en 1974 et renommé le Nouveau Théâtre Expérimental en 1979. Il est le lieu où l'improvisation théâtrale devient objet de représentation et non uniquement outil de formation ou d'écriture. Comme l'observe Gilbert David : « Il résulte de ce bouillonnement un public fervent qui soutient des essais théâtraux qui ne peuvent être qu'inégaux, mais dont l'invention et la richesse expressive commande le respect. »⁸⁸. Bouillonnement qui s'explique également par « le lot du jeune théâtre d'après-68 un peu partout en Occident »⁸⁹. Gilbert David insiste sur le succès dès les années 1980, de ces nouvelles créations et écritures théâtrales.

2. Le Théâtre Expérimental de Montréal : laboratoire de créations théâtrales

Le Théâtre Expérimental de Montréal est fondé par trois comédiens, Pol Pelletier, Robert Gravel et Jean-Pierre Ronfard en 1974, alors « réunis dans un obscur appartement de la rue Craig, au cœur de l'hiver montréalais [...] autour d'un repas de lentilles-saucisses »⁹⁰. Dans leur réflexion, Robert Gravel imagine le match d'improvisation théâtrale et son décorum de hockey sur glace. En 1977, après quelques essais triomphants pourtant inespérés, la Ligue Nationale d'Improvisation (LNI) voit

⁸⁷ BOURASSA André-G, DAVID Gilbert, LARRUE Jean Marc, LEGRIS Renée, *Le Théâtre au Québec 1825-1980*, Bibliothèque Nationale du Québec, 1988, p. 158.

⁸⁸ Ibid., p. 159.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Consultable à la rubrique historique du NTEM, site Internet sur : <http://www.nte.qc.ca/historique/>

le jour. Elle devient une compagnie autonome vouée à la production de spectacles de théâtre improvisé en 1980. Comme le souligne Madeleine Greffard en 1997 : « La longévité de la ligue, sa pénétration de tous les publics par la télédiffusion, son internationalisation, la qualité et le nombre de comédiens qui y ont participé, ont donné à la pratique de l'improvisation un intérêt et un rayonnement imprévus. »⁹¹. Toutefois, on peut relever la place peu signifiante concédée à l'improvisation théâtrale dans cet ouvrage qui retrace l'histoire du théâtre québécois : seulement un paragraphe de huit lignes aborde cette discipline, un paragraphe intitulé « Divertissements populaires ». Un titre qui donne des indices sur la considération de l'improvisation théâtrale il y a vingt ans au Québec : pratique appréhendée comme un divertissement populaire, et aujourd'hui défendue dans ce mémoire, comme un outil pédagogique, une pratique artistique aux enjeux et vertus multiples, notamment auprès du jeune public.

3. L'influence de Jacques Lecoq et l'improvisation corporelle

La plupart des ouvrages consultés évoquent l'influence de Jacques Lecoq et de sa pédagogie dans le développement de l'improvisation théâtrale au Québec. En 1957, Marc Doré, comédien et dramaturge québécois, -qui deviendra vingt ans plus tard directeur du Conservatoire d'art dramatique de Québec-, parle d'apport d'« armes nouvelles »⁹² après un stage auprès du célèbre pédagogue français, professeur de théâtre, metteur en scène et chorégraphe. Comme le souligne l'auteur Roger Parent : « Pour Marc Doré, ces armes nouvelles provenaient d'une pédagogie à base d'improvisation, particulièrement l'improvisation corporelle. Et cette improvisation menait à la découverte de l'écriture ! [...] pareille découverte à l'époque où l'interprétation du texte de répertoire dominait la formation classique de l'acteur. »⁹³. Jacques Lecoq venait d'ouvrir les portes de l'École Internationale de théâtre et de mime, en 1956 à Paris. Marcel Sabourin, un comédien québécois connu, conseillé par Marc Doré déclarera après son expérience du jeu corporel : « Jacques Lecoq m'a donné le goût de l'improvisation corporelle et, de façon détournée, le goût de l'improvisation parlée. Ensuite, Lecoq m'a aidé énormément, sans le savoir encore, à

⁹¹ GREFFARD Madeleine, SABOURIN Jean-Guy, *Le Théâtre québécois*, Collection Boréal Express, 1997, p. 99.

⁹² BEAUCHAMP Hélène, DAVID Gilbert, *Théâtres Québécois et canadiens-français au XXème siècle*, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 291.

⁹³ Op. cit.

écrire. Et cette idée d'écrire, dans une certaine mesure, s'est précisée en moi à cause de Jacques Lecoq. »⁹⁴. Comme nous l'avons vu, l'improvisation en Europe a été un formidable outil d'écriture de plateau et le reste toujours aujourd'hui. Elle se diffuse outre atlantique.

Marcel Sabourin et Marc Doré vont devenir adeptes de la création d'*expériences théâtrales*. Entre 1969 et 1976, Marc Doré ne cesse de créer avec le *Théâtre Euh!* et encourage d'autres à poursuivre dans la même voie : celle de l'expérimentation par l'improvisation. Après la ville de Québec, la pédagogie de Jacques Lecoq va s'implanter à Montréal et influencer les auteurs et artistes des générations futures.

L'auteur Roger Parent cite Marcel Sabourin : « Et parmi ces jeunes comédiens, il y a eu Robert Gravel qui faisait pour la première fois, des improvisations parlées. A un moment donné, il me dit 'Viens donc au Théâtre Expérimental de Montréal. J'ai une idée de spectacle '. Ce spectacle c'était la Ligue Nationale d'Improvisation »⁹⁵.

Si le théâtre de création et conséquemment l'improvisation théâtrale a trouvé une place signifiante au Québec, pourrait-on lier son essor à ces siècles de recherches identitaires et culturelles dans l'histoire du théâtre québécois ? Après avoir (trop ?) emprunté les répertoires anglais et français classiques et modernes, le théâtre québécois ne serait-il pas parvenu à créer son propre répertoire grâce à la recherche, la création et à l'improvisation ? De nombreux diplômés du Conservatoire de Québec travaillent l'improvisation comme processus d'écriture et promeuvent un théâtre de création, comme Marie-Josée Bastien, Robert Bellefeuille, Lise Castonguay, Vincent Champoux, Jean-Marc Dalpé, Jean Ricard et Reynald Robinson.

Robert Parent conclue ainsi sa réflexion :

Les générations subséquentes d'artistes québécois s'approprient des pratiques de création issues de l'héritage Lecoq sans trop en connaître l'origine. [...] Selon Marc Doré, la profondeur avec laquelle cet enseignement a pénétré les codes théâtraux au Québec ainsi que sur la scène internationale relève du fait que le projet de Lecoq touchait à quelque chose de beaucoup plus fondamental [...] l'improvisation ne représente pas non plus un but mais un outil qui sert à la

⁹⁴ BEAUCHAMP Hélène, DAVID Gilbert, *Théâtres Québécois et canadiens-français au XXème siècle*, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 291.

⁹⁵ Ibid., p. 292.

découverte du 'langage théâtral' par l'entremise d'un apprentissage expérientiel axé sur la découverte personnelle de l'artiste.⁹⁶

4. Alain Knapp, Robert Lepage et la création théâtrale

Alain Knapp est metteur en scène, comédien et professeur de théâtre. Il se penche plus particulièrement sur le thème de la création théâtrale et de ses techniques. Il accorde une place considérable à l'enseignement théâtral dans son parcours. En 1968, il fonde le Théâtre-Création à Lausanne afin de se consacrer à la recherche et à la création. En 1977, il crée l'Institut pour la Personnalité Créatrice. Il érige l'improvisation théâtrale comme un outil d'exploration de la créativité du comédien, d'écriture de plateau et de création de personnages. Il affirme l'importance de la figure de l'acteur-créateur dans un entretien de 1992 : « Vous parlez ici d'un acteur-interprète qui a affaire à un texte, et moi je vous entretiens d'acteur-créateur qui invente une parole, des actions et dont la création peut s'étendre jusqu'à l'écrit. »⁹⁷.

Le metteur en scène et joueur étoilé de la LNI (en 1984 et 1986), Robert Lepage alors seulement âgé d'une vingtaine d'années à ses débuts dans la ligue nationale, évoque quelques dizaines d'années plus tard sa relation à l'improvisation et le souvenir de sa formation auprès d'Alain Knapp. Il est aujourd'hui un comédien et metteur en scène reconnu dans le monde, dont les créations ont été et sont représentées au sein d'événements et de salles prestigieuses : le Festival d'Aix-en-Provence, le Festival d'Opéra de Québec et celui d'Automne à Paris ; le Compagnie Nationale d'Opéra du Canada à Toronto, le Grand Théâtre de Québec ou encore l'Opéra de Lyon.

A dix-sept ans, Robert Lepage suit une première formation au Conservatoire d'art dramatique de Québec auprès de Marc Doré :

Le metteur en scène note qu'au Conservatoire d'art dramatique de Québec une place très importante était faite à l'improvisation. Lepage a d'ailleurs reconnu à plusieurs reprises l'importance du professeur Marc Doré à cet égard. [...] À Québec, les professeurs avaient été très influencés par Jacques Lecoq, par exemple, qui donnait toute la place au corps au point où, dit Lepage, après deux ans d'école, les élèves ne savaient même pas parler ! [...] Les professeurs enseignaient que

⁹⁶ BEAUCHAMP Hélène, DAVID Gilbert, *Théâtres Québécois et canadiens-français au XXème siècle*, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 293.

⁹⁷ Josette Féral "Pour une autre pédagogie du théâtre : Entretien avec Alain Knapp." *Jeu* 63 (1992): 55–64.

l'improvisation n'était pas simplement un outil de réchauffement de l'acteur, mais une forme d'écriture permettant de trouver sa propre façon de raconter une histoire.⁹⁸

A l'été 1978, au sortir du Conservatoire, Robert Lepage effectue un stage de trois semaines auprès d'Alain Knapp à Paris. Les autres étudiants participants souhaitent améliorer leur technique d'écriture théâtrale par l'improvisation, mais Robert Lepage ambitionnait de créer des représentations publiques improvisées. A cette époque, plusieurs groupes s'essayaient à l'improvisation. : « C'étaient les belles années du Théâtre Parminou, du Théâtre à l'Ouvrage, du Théâtre Euh !, qui étaient tous des compagnies d'intervention se produisant hors des salles conventionnelles, dans des usines, des centres commerciaux ou dans la rue. »⁹⁹.

Pour Robert Lepage, son expérience auprès d'Alain Knapp lui ouvre des portes de créativité sans mesure :

Les trois semaines chez Knapp, extrêmement formatrices, lui ont donné la « permission » de créer un théâtre qui ne soit pas basé sur un texte établi, mais sur un canevas d'idées, de ressources. Cela l'a conduit à se trouver un vocabulaire et à fonder une troupe où existerait une telle connivence entre les membres que les explications seraient réduites au minimum. Bien avant de se joindre à la LNI, il trouvait cette façon de faire à la fois sportive et théâtrale. Quand la LNI est apparue, on l'a perçue, de Québec, comme un phénomène montréalais, que l'on allait voir en touriste. Lepage a donc atterri à la LNI un peu par hasard, mais en y trouvant tout de même une parenté avec ses préoccupations du moment.¹⁰⁰

C'est en 1984 que Robert Lepage intègre la Ligue Nationale d'Improvisation à Montréal et qu'au cours de cette même année il est élu étoile de la saison. L'improvisation théâtrale fait encore aujourd'hui partie du quotidien artistique de Robert Lepage notamment dans le processus d'écriture de ses pièces.

5. De l'enseignement de l'art dramatique à l'improvisation théâtrale au Québec

Les pouvoirs publics comme nous l'avons dit plus haut, vont dès les années 1950 contribuer financièrement au développement de l'art dramatique et plus

⁹⁸ Michel Vaïs "Robert Lepage et l'impro." Jeu 137 (2010): 65–71, p. 67.

⁹⁹Ibid., p. 66.

¹⁰⁰Ibid.

particulièrement à son enseignement. En 1950, il n'existe pas d'école publique de formation pour les comédiens hormis le Conservatoire Lassalle qui dispense des cours du soir en art dramatique et en éloquence. Le Québec a institué un Conservatoire de Musique et d'Art dramatique en 1942 mais seule la section musique, sous la direction de Wilfried Pelletier, donne des cours. Dans les années 1940 et 1950, faute d'école dramatique créée, des comédiens professionnels vont proposer des cours d'art dramatique privés : « La plus célèbre de ces écoles privées est celle de Mme Jean-Louis Audet, une ancienne élève du Conservatoire Lassalle, qui formera plusieurs générations [...]. »¹⁰¹.

En 1955, la section d'art dramatique du Conservatoire du Québec (lors de sa création en 1943 seule la section musique est proposée) est enfin ouverte par le gouvernement du Québec. Les cours sont gratuits mais sur audition. La diction française et l'interprétation du répertoire classique français sont au centre de cette formation. Toutefois, un professeur, Jan Doat va laisser une place importante à l'expression corporelle. L'année suivante, Jean Valcourt, sociétaire de la Comédie Française, en prend la direction. A la fin des années soixante, on distingue donc la volonté d'encourager l'accès à la formation dramatique. Un point que soulignent André Courchesne, chef du Service du théâtre du Conseil des Arts du Canada et Pierre Lapointe, chercheur autonome : « L'apparition d'un deuxième groupe de nouvelles compagnies, identifiées au Jeune Théâtre, s'explique entre autres par l'arrivée en masse de jeunes professionnels issus des institutions de formation théâtrale. Rappelons que les finissants du Conservatoire d'art dramatique de Montréal fondé en 1955, de celui de Québec (1958) et de l'Ecole nationale de théâtre du Canada (1960) étaient surtout engagés par les grandes compagnies. A la fin des années 1960, ces organismes de formation s'ouvrent à de nouvelles voies théâtrales et trois nouvelles institutions voient le jour : l'Option du théâtre du cégep de Ste-Thérèse (1968), l'option théâtre du Cégep de Saint Hyacinthe (1969) et le module d'art dramatique de l'UQAM (1969). »¹⁰² Le lien entre l'école et l'enseignement théâtral est bien plus tardif qu'en France mais se fait néanmoins.

Les Cégep accueillent aujourd'hui de nombreuses ligues d'improvisation qui se rencontrent lors de tournois. Ce sont des Collèges d'Enseignement Général et

¹⁰¹ BEAUCHAMP Hélène, DAVID Gilbert, *Théâtres Québécois et canadiens-français au XXème siècle*, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 50.

¹⁰² Ibid. p. 71.

Professionnel, propres au système éducatif québécois. Ils sont comparables aux *Colleges* américains. Ces établissements d'enseignement collégial public proposent des formations préuniversitaires et techniques. Nous développerons au Chapitre IV, la situation actuelle de l'enseignement de l'improvisation théâtrale dans le milieu scolaire québécois : au niveau secondaire (collèges) et collégial (cégeps, pré-universitaire), dans la ville de Montréal.

L'option d'art dramatique proposée par les Cégeps à la fin des années 1960 marque une première institutionnalisation de la pratique théâtrale. Dès lors, l'improvisation théâtrale s'y enseignera : Marcel Sabourin, marqué par son passage chez Lecoq, entend transmettre aux étudiants une « formation à la créativité » basée sur l'improvisation corporelle et parlée. C'est à l'École nationale du Canada qu'il donne ces cours destinés à « développer des acteurs-créateurs capables d'assumer leur propre écriture. [...] et de débloquent la parole. »¹⁰³.

Robert Gravel est né le 14 septembre 1944 à Montréal et mort le 12 août 1996 à l'âge de cinquante-deux ans. Le célèbre créateur du match d'improvisation est Bachelier es Arts du Collège Sainte-Croix et diplômé du Conservatoire d'Art Dramatique de Montréal. Dès le début des années 1970, il est un comédien remarqué et fait partie de l'équipe des Jeunes Comédiens du Théâtre du Nouveau Monde, Théâtre National et institution culturelle des plus importantes d'Amérique du Nord. Il enseigne l'improvisation théâtrale à l'École Nationale de Théâtre du Canada de 1977 à 1982, puis l'Option-Théâtre renommée du Cégep de Saint-Hyacinthe à Montréal.

Un facteur important de la démocratisation de l'enseignement de l'improvisation théâtrale au Québec est la diffusion télévisuelle de matchs d'improvisation dès les années 1980. Sous l'impulsion de Robert Gravel, l'émission *la Soirée de l'Impro* sur la chaîne Radio-Québec diffuse le premier match improvisé, le 20 décembre 1982¹⁰⁴. Les nouvelles générations québécoises sont rapidement

¹⁰³ BEAUCHAMP Hélène, DAVID Gilbert, *Théâtres Québécois et canadiens-français au XXème siècle*, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 294.

¹⁰⁴ « La LNI au petit écran », 20 mars 2013, VoirMontréal.ca sur : <https://voir.ca/lni/2013/03/20/la-lni-au-petit-ecran/>

*Présence du match d'impro de la LNI à la télé : automne 1979 : Rouges et Bleus, un documentaire portant sur le premier match d'impro de la LNI, est diffusé à Radio-Québec. Ce documentaire est réalisé par Yvon Leduc et Jean-Pierre St-Louis et produit par Coop Vidéo de Montréal et la LNI. 20 décembre 1982 : Première retransmission en direct d'un match de la LNI par Radio-Québec lors de la finale Jaunes vs Noirs. Les matchs des saisons régulières de la LNI seront diffusés à Radio-Québec durant l'émission *La Soirée de l'impro* jusqu'en 1988. 4 décembre 1983 : Retransmission par satellite du match LNI vs LIF (Ligue d'improvisation française) par Radio-Québec, en direct de la ville d'Aubervilliers, en France. 1998 à 2000 : Diffusion à Télé-Québec de l'émission *Improvissimo* qui met en scène des*

sensibilisées à cet ovni artistique, ludique et inédit. De nombreuses ligues étudiantes, amateurs, nationales comme internationales voient le jour et les cours d'improvisation privés et publics se multiplient. Aujourd'hui, on peut lire dans l'historique de la LNI : « On dénombre une centaine de ligues amateurs et semi-professionnelles d'improvisation qui sont très actives sur l'ensemble du territoire du Québec. »¹⁰⁵.

joutes d'impro deux contre deux. L'émission est animée par Luc Senay qui fait office d'arbitre et maître de jeu. 2000 à 2006 : Le Festival Juste pour rire diffuse une adaptation du match d'impro de la LNI lors des différentes éditions du National et du Mondial d'impro. 2007 à 2011 : Télé-Québec diffuse Les Grands Duels de la LNI, une adaptation un contre un du match d'impro, arbitrés par l'illustre Yvan Ponton et animés par François-Étienne Paré, comédien et directeur artistique de la LNI. 2007 à 2012 : Le Grand Rire, en collaboration avec la LNI, produit la Classique LNI, un match annuel réunissant les joueurs étoiles de la LNI. Cet événement est filmé durant un spectacle et diffusé sur les ondes de TV5.

¹⁰⁵ Consultable sur : <http://www.lni.ca/theatre-de-la-lni/mission-et-historique>

Chapitre III : Théories et enjeux de l'enseignement de l'improvisation théâtrale dans le milieu scolaire

Les écrits sur l'enseignement dramatique en milieu scolaire portent presque essentiellement sur la pratique théâtrale conventionnelle, l'étude des textes et de la mise en scène, desquelles sont inclus des exercices d'improvisation théâtrale. Il est intéressant d'observer que de nombreux praticiens et publications ont contribué à l'autonomie de l'improvisation théâtrale et au développement de ses techniques d'apprentissage dès les années 1950. Nombreux sont ceux qui défendent ses apports et ses vertus pédagogiques auprès du public scolaire. Nous détaillerons les techniques de l'improvisation théâtrale et verrons en quoi son apprentissage offre des outils précieux à ses participants. Nous appréhenderons ainsi les enjeux de son enseignement dans le milieu scolaire.

A) Premières réflexions sur l'enseignement de l'improvisation théâtrale et le système éducatif

En 1924, Jacob Levy Moreno est le premier médecin et philosophe à écrire un ouvrage (alors publié en allemand) sur l'improvisation théâtrale, qu'il nomme *Le théâtre de la spontanéité*, édité seulement en France en 1986. Il propose un théâtre basé sur la spontanéité et la participation du public. Il entreprend une recherche sur la spontanéité et la créativité et élabore des jeux dans les jardins d'enfants. Il est également le pionnier américain de la psychothérapie de groupe. Avec cet ouvrage, il réintroduit la notion de catharsis comme le souligne Bernard Robinson dans son ouvrage *Psychodrame et psychanalyse, jeux et théâtres de l'âme* : « Moreno précise immédiatement que sa catharsis n'est pas la catharsis d'abréaction d'Aristote et de Freud mais une catharsis d'intégration, qu'il appelle ailleurs catharsis intégrale ou d'action, elle résulte de l'interaction (coopérante) entre les membres du groupe. »¹⁰⁶. L'auteur ajoute : « il s'oppose bien entendu à Aristote en parlant de la catharsis de l'acteur, du protagoniste plutôt que de la catharsis du public »¹⁰⁷. Improviser permettrait également une « catharsis » du comédien, une catharsis en acte, -tout comme dans un cours d'art dramatique-, or, avec l'improvisation cette catharsis est multipliée puisque le participant agit et crée des personnages, des répliques

¹⁰⁶ ROBINSON Bernard, *Psychodrame et psychanalyse, jeux et théâtres de l'âme*, Bruxelles, éditions De Boeck, 1998, p. 38.

¹⁰⁷ Ibid.

improvisées à partir de lui-même, de ce qu'il est. Pour Jacob Lévy Moreno : « Le théâtre spontané à cent pour cent rencontrera la plus grande résistance de la part du public et de la presse, accoutumés qu'ils étaient à dépendre des 'conserves culturelles' de l'art dramatique et non pas se fier à la création spontanée. »¹⁰⁸. En 1923, il organise une tournée avec sa troupe en Allemagne, son spectacle est improvisé et s'appuie sur l'actualité et les nouvelles du jour. Cependant, il va progressivement s'écarter du théâtre d'improvisation pour se consacrer au théâtre thérapeutique. Selon lui, les acteurs n'envisagent les techniques de l'improvisation que pour se former à l'art théâtral de « conserve ». Il y lie les travaux de Stanislavski sur le jeu improvisé, qui, pour lui, n'a pas la spontanéité comme principe essentiel. Il est un des premiers à considérer l'improvisation comme un art en soi et une discipline pertinente dans le cadre scolaire.

Viola Spolin marque profondément l'improvisation théâtrale comme outil pédagogique pour le développement du jeune public. D'origine russe, elle débute dans les années 1920 des travaux sociologiques pour le gouvernement américain autour de la question de l'apprentissage chez l'enfant. Comme nous l'avons évoqué, elle fonde le Young Actors Company en 1946 à Hollywood : une école réservée aux enfants de plus de six ans, avec qui elle joue et développe les *Theater Games* : des jeux appelant les participants à improviser et à créer ensemble par ce biais.

Elle défend l'idée du plaisir de jouer comme vecteur d'apprentissage et de concentration. Plus spécifiquement, ce qu'elle nomme le « focus », la capacité à être dans l'instant présent -terme que l'on retrouve assez fréquemment dans ses écrits et conduites d'ateliers-. Comme Jacob Lévy Moreno, elle intervient dans des jardins d'enfants et auprès d'adultes. Par ces ateliers, elle expérimente les exercices ou plutôt ce qu'elle nomme les « games » (jeux) qu'elle crée et en observe les effets positifs. Elle appréhende l'improvisation comme un outil communicationnel qui permettrait au participant de se détourner de lui-même, pour découvrir son environnement et rencontrer l'Autre. Un exercice par exemple qu'elle imagine afin de créer plus de proximité entre les joueurs et de confiance consiste à ne pouvoir parler qu'en touchant son partenaire. Viola Spolin est considérée comme la mère de l'improvisation américaine : d'autant plus qu'une véritable filiation s'établit entre son fils Paul Sills,

¹⁰⁸ Ecrits de Jacob Lévy Moreno dans TOURNIER Christophe, *Manuel d'improvisation théâtrale*, Paris, édition de l'eau vive, 2004, p. 195.

cofondateur de la très connue troupe et école *Second City* de Chicago dans les années 1960, ce dernier utilisant les techniques et jeux développés par Viola, certes mère... et surtout pionnière en la matière.

Keith Johnstone, professeur des écoles, enseignant au *Royal Court Theatre*, metteur en scène et dramaturge anglais a été un des pionniers et théoriciens de l'improvisation théâtrale. Il critique fortement le système éducatif anglais qui annihile la créativité et la spontanéité de l'enfant. Ainsi, dans l'introduction de l'ouvrage *Impro : improvisation et théâtre*, Irving Wargle écrivain et critique de théâtre anglais écrit : « Né en février 1933 dans le Devon en Angleterre, Keith Johnstone a grandi en détestant l'école, qui avait émoussé son imagination et l'avait rendu timide et complexé. »¹⁰⁹. Il devient lui-même enseignant à Bettersea, une zone ouvrière que les enseignants craignent :

J'appréciais mes collègues, mais ils avaient une attitude colonialiste vis-à-vis des enfants ; ils en parlaient comme étant de 'basse extraction', et ils critiquaient les enfants que je trouvais les plus imaginatifs. Si un enfant est créatif, il y a toutes les chances qu'il soit plus difficile à contrôler, mais ce n'est pas une raison pour le mépriser. Mes collègues avaient une vision dévalorisante d'eux-mêmes.¹¹⁰

Il remarque dès lors un problème de relation entre les élèves et les professeurs. Il ajoute à propos de sa classe d'élève : « la mienne était constituée d'un mélange de vingt-six élèves de huit ans 'moyens' et vingt élèves de dix ans 'en retard' que l'école disait irrécupérables, inéducables. [...] Il était plus probable qu'ils opposaient une résistance. »¹¹¹. Dès lors, il choisit de contrer l'ennui des enfants, en leur proposant ce qu'ils savent faire le mieux : créer, imaginer, jouer : improviser. Le respect, l'apprentissage et la discipline sont nés de ce plaisir : « Quand j'entends que les enfants ont une capacité d'attention de dix minutes, ou quelque chose comme ça, je suis choqué. Dix minutes est la capacité d'attention d'un enfant qui s'ennuie, ce qui est généralement ce qui se passe à l'école- d'où les problèmes de comportement. »¹¹². Il témoigne de sa surprise face aux travaux des enfants qui se sont avérés excellents et leurs progrès dans la lecture et l'écriture, exceptionnels :

¹⁰⁹ Introduction d'Irving Wargle, dans JOHNSTONE Keith, *Impro : improvisation et théâtre*, Paris, édition Ipanema, 2012, p. 15.

¹¹⁰ JOHNSTONE Keith, *Impro : improvisation et théâtre*, Paris, édition Ipanema, 2012, p. 29.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid., p. 31.

A la fin de la première année, l'inspecteur du rectorat a refusé de me titulariser. Il avait vu ma classe faire des mathématiques avec des masques sur le visage –ils les avaient fait en cours d'art et je ne voyais pas pourquoi ils ne pourraient pas les porter. Il y avait un tunnel en papier dans lequel il était supposé ramper, et un trou imaginaire dans le sol qu'il a refusé d'éviter. J'avais accroché sur le mur du fond tous les papiers de couleurs, et lorsqu'un enfant s'ennuyait, il pouvait arrêter de faire ce qu'il faisait et accrocher plus de papiers sur cette forêt en feu.¹¹³

Au cours d'une seconde inspection, l'évaluateur est ravi et Johnstone garde son poste. Le théoricien conclue : « J'ai commencé à penser aux enfants non comme à des adultes immatures, mais aux adultes comme à des enfants atrophiés. Mais quand je dis cela à des éducateurs, ils se fâchent ». ¹¹⁴ Keith Johnstone devient professeur d'art dramatique en 1956 et peu après codirecteur au Royal Court Theatre de Londres. C'est l'occasion de créer des exercices qui encouragent la créativité et la spontanéité chez ses étudiants et de les porter en représentation devant un public.

Aujourd'hui, il est mondialement reconnu dans le milieu de l'improvisation théâtrale et nombreux sont les improvisateurs qui jouent ses formats, appliquent ses exercices et transmettent au mieux sa pédagogie du droit à l'erreur : « Nous avons fait une erreur ? C'est bien. Nous venons d'apprendre quelque chose. » répète-t-il.

B) L'enseignement de l'improvisation théâtrale : principes, apports et outils pour l'élève en milieu scolaire

Il est certain que l'enseignement du théâtre et celui de l'improvisation théâtrale dans le milieu scolaire offrent des outils similaires à leurs participants. Cependant, l'apprentissage de l'improvisation théâtrale comporte des techniques et des principes plus particuliers qui ont attiré mon attention. Les théories et articles scientifiques autour de l'enseignement de l'improvisation théâtrale en milieu scolaire sont peu nombreux en France en comparaison à l'enseignement théâtral conventionnel : c'est l'intérêt de cette recherche qui tente de réhabiliter l'improvisation théâtrale en tant que discipline et pratique artistique autonome.

¹¹³ JOHNSTONE Keith, *Impro : improvisation et théâtre*, Paris, édition Ipanema, 2012, p. 32.

¹¹⁴ Ibid., p. 36.

Depuis une dizaine d'années, on observe le développement de l'enseignement de l'improvisation théâtrale dans le milieu scolaire et de manière prononcée en entreprise. Petites comme grandes entreprises prennent conscience de l'apport de la discipline spontanée : gestion des imprévus et des conflits, *teambuilding*¹¹⁵, mises en situation professionnelle, etc. En ce qui concerne le milieu scolaire, les politiques publiques ont quant à elles plus de difficultés à s'en emparer et les débats restent nombreux. Nous en reparlerons plus en profondeur dans le dernier Chapitre IV intitulé : « Du Québec à la France, considérations actuelles et observations empiriques de la pratique de l'improvisation théâtrale dans le milieu scolaire ».

Le milieu scolaire étant notre objet de recherche, nous verrons dans quelles mesures les techniques de l'improvisation théâtrale enseignées constituent des outils précieux pour le développement et l'épanouissement de l'élève en milieu scolaire.

L'improvisation théâtrale par sa dimension collective encourage l'écoute active et mutuelle, les improvisateurs « travaillant à la création et à la production spontanées d'une histoire commune »¹¹⁶. Affirmation et confiance en soi, écoute collective, prise de risque, respect des autres et confiance en ses partenaires de jeu, développement de l'imaginaire... nombreuses sont les vertus de l'enseignement de l'improvisation théâtrale. Aussi, l'improvisation célèbre l'erreur là où l'école semble le condamner.

1. Les principes de l'improvisation théâtrale, des principes du quotidien ?

Une autre définition du Larousse souligne : « Action d'improviser quelque chose : Orateur qui a le talent de l'improvisation. »¹¹⁷. Le talent ? On sous-entend donc que bien improviser serait un art avec ses propres techniques. En effet, dans la sphère artistique, il existe des principes pour réussir ses improvisations, principes que l'on peut appliquer au quotidien. Ces principes renvoient à des valeurs transmises en improvisation : le partage, le plaisir, le respect et la solidarité.

Dans son ouvrage paru en 2004 intitulé *Manuel d'improvisation théâtrale*, Christophe Tournier liste dix grands principes pour improviser une scène réussie. L'auteur

¹¹⁵ Traduction : [Renforcement/construction d'équipe]

¹¹⁶ Grégory Pagano, entretien en Annexes

¹¹⁷ Le Larousse en ligne, consulté le 10 février 2017, définition sur URL : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/improvisation/42043#kACvjY8OdT6ib06T.99>

pratique l'improvisation théâtrale depuis presque trente ans à travers la Suisse et la France. Il est l'un des rares improvisateurs à écrire sur l'improvisation théâtrale, à creuser et rétablir son histoire depuis l'Atellane romaine et enfin à mettre en lumière ses rouages et ses principes. Il affirme qu'élargir les principes de l'improvisation théâtrale à notre quotidien contribuerait à garantir une société plus paisible, affirmation qui serait sûrement partagée par le plus grand nombre.

Les dix grands principes de l'improvisation théâtrale selon Christophe Tournier¹¹⁸ :

L'acceptation. C'est le premier principe au sein de n'importe quel type d'improvisation, musicale (ex. jazz, jam sessions) comme théâtrale. Le « Oui, et... »¹¹⁹ est un dicton très connu dans le milieu de l'improvisation : accepter en improvisation c'est savoir recevoir, faire confiance, accepter l'imprévu et valoriser la proposition de son partenaire de scène. Il est question ici d'être capable de s'adapter à la situation et de valoriser la parole de l'autre, de la respecter. Comme l'écrit Julien Gigault¹²⁰ dans son ouvrage *Improconcept* paru en 2015 :

La première convention que nous comprenons en commençant à jouer est que sans approbation des propositions, aucun développement n'est possible. La situation tourne sur elle-même, effrayant, encore plus l'auteur. Refuser les initiatives est un symptôme à prendre au sérieux, c'est signe que le joueur ne joue pas avec confiance. Or, nous alternons sans cesse deux modes de jeux dans notre discipline : la voltige ou la chute. L'improvisateur débutant doit croire à sa capacité d'abstraction pour dire oui plus facilement, il doit se sentir libre de chuter généreusement devant le groupe pour évoluer.¹²¹

Faire confiance, accepter et coopérer sont des axes d'apprentissage importants à transmettre auprès du jeune public dans un travail de groupe, comme dans leur vie personnelle.

¹¹⁸ TOURNIER C., *Manuel d'improvisation théâtrale*, Paris, édition de l'eau vive, 2004, p. 50.

¹¹⁹ De l'anglais « Yes and ».

¹²⁰ Julien Gigault est comédien, clown et improvisateur depuis plus de vingt ans. Il est l'auteur de l'ouvrage *Improconcept* paru en 2015. Il participe également à la rédaction du site internet sur l'improvisation, impro-bretagne.com.

¹²¹ GIGAUT J., *Improconcept*, Paris, éditions BoD, 2015, p. 28.

L'écoute active constitue également un principe central dans l'improvisation. Improviser demande une écoute irréprochable si l'on veut éviter la cacophonie et les confusions (c'est également le cas pour les improvisations musicales). Il faut organiser et répartir la parole entre les joueurs, savoir quand écouter et quand proposer. Certains improvisateurs appellent cela le *Give and Take*¹²². Savoir écouter, c'est également adopter une vision globale et périphérique de l'espace scénique (un improvisateur a installé une table, une fenêtre, attention à ne pas les omettre) et de la narration qui s'y déploie. L'écoute active appliquée à l'improvisation théâtrale constitue également une qualité incontestable dans notre quotidien : comme le joueur qui s'entraîne à se détacher de son égo et de ses pensées intérieures pendant l'improvisation, l'adolescent apprend à être attentif à l'autre dans sa vie de tous les jours. Comme le témoigne Sarah, collégienne et improvisatrice au sein du *Trophée Impro Culture & Diversité* : « On a appris à jouer les uns avec les autres et non contre les autres. On a appris à s'écouter, à lire entre les lignes pour savoir quoi faire et qui on est par rapport à l'autre. »¹²³(3^{ème}B, Collège Echange, Rennes).

Le lâcher prise est un principe également important. Il consiste à ne pas anticiper l'improvisation et à réussir à être totalement dans l'instant présent, avoir l'esprit libre pour réagir opportunément. Le lâcher prise, c'est rebondir et être disponible à tout moment. La prise de risque de l'improvisateur électrise le jeu et crée une relation de complicité et de bienveillance entre les spectateurs et les joueurs. Apprendre aux jeunes joueurs à lâcher prise, c'est leur apprendre à ne pas être dans un contrôle (causé par la peur), et à faire confiance : aux autres et à eux-mêmes.

Animer en improvisation c'est donner vie à. Ce principe privilégie le langage physique à la parole. L'improvisateur adopte alors un jeu corporel et pas seulement verbal, il propose des personnages, des actions fortes et engagées. Animer pourrait être également le synonyme d'agir. Le principe est celui de ne pas temporiser ses actions et d'être dans la spontanéité. Un principe qui peut également s'appliquer à notre quotidien.

La solidarité est primordiale pour écrire une histoire commune et improvisée. La construction narrative de l'improvisation est collective. Les joueurs sont

¹²² Traduction : [donner et prendre]

¹²³ Témoignage relevé lors de la saison 2015/2016 du Trophée Impro Culture & Diversité.

responsables équitement de l'évolution d'une scène ou d'une narration, ils doivent s'assurer de sa solidité et de sa cohérence. L'improvisateur apprend à faire progresser l'histoire en l'alimentant : une intrigue, des péripéties etc. Ainsi, la solidarité est importante : lorsqu'une scène s'essouffle, l'improvisateur en jeu doit pouvoir compter sur l'intervention des joueurs de son équipe. Camille, collégienne et improvisatrice écrit : « On a appris à s'écouter, à travailler en groupes. Mais surtout qu'ensemble, on est une équipe ! Qu'on est plus fort ! » (6^{ème} 1, Collège la Prairie, Toulouse). Des ateliers et entraînements sont bien sûr nécessaires pour travailler la structure d'une narration et d'une scène et renvoie communément au schéma narratif enseigné en cours de français au collège.

Un principe qui compte est celui du professionnalisme, du « Jouer le jeu ». Avec cette règle, nous apprenons aux jeunes joueurs à se prendre au sérieux, à se responsabiliser et à se faire confiance. Soyons professionnels et crédibles, l'improvisateur croit en ce qu'il fait, sinon, par effet miroir le public s'en détournera et s'ennuiera. Comme le témoigne Grace, collégienne et improvisatrice dans le cadre du *Trophée d'Impro* : « J'ai appris à être sérieuse et à prendre au sérieux ce que je fais. » (4^{ème} 4, Collège Bellevue de Toulouse)¹²⁴. Jouer le jeu c'est également jouer le jeu de l'autre, appuyer les propositions de l'autre et les enrichir : jouer en équipe, être solidaire, avoir une confiance mutuelle et considérer le groupe qui joue comme un soutien permanent. Si la scène s'essouffle, il faut relancer l'action et monter sur scène. Viola Spolin écrivait : « L'acteur amateur : a peur de la scène, ne sait pas quoi faire avec ses mains, a une mauvaise élocution, n'a pas le sens de la synchronisation, porte mal ses costumes, est exhibitionniste, décroche sur scène, a peur de toucher les autres, devient son propre public, n'écoute jamais les autres, baisse les yeux et ne regarde pas les autres. »¹²⁵.

La pratique et l'entraînement constituent un principe incontournable : ils sont nécessaires à l'improvisateur pour progresser et présenter un spectacle de qualité. L'improvisation renvoie à une certaine qualité dans l'organisation de la pensée et à l'apprentissage de techniques de jeu, d'écoute et de construction. Les exercices

¹²⁴ Témoignage relevé lors de la saison 2015/2016 du Trophée Impro Culture & Diversité.

¹²⁵ SPOLIN V., *Improvisation for the Theatre, Third edition*, Editeur Paul Sills, Paperback, 1st ed. 1963, édition 1999. Traduction de Christophe Tournier : « The Amateur Actor, has intense stage fright. Does not know what to do with his hands, has poor enunciation, rushes the speeches, wears his costumes awkwardly; make-up has a stuck-on look. Is exhibitionistic. Breaks on stage. Becomes his own audience. Never listens to other actors. Cast eyes downward (does not look at fellow players) ».

permettent de transformer ces techniques en réflexes. Cela peut paraître paradoxal, mais bien improviser ça ne s'improvise pas. Louis Jouvét disait : 'L'improvisation ne s'improvise pas. Elle est un résultat [...]'. »¹²⁶. Avec l'entraînement, l'élève apprend la patience et la persévérance. Il progresse.

La créativité et l'imagination : avoir recours et développer son imaginaire est un principe fondamental en improvisation théâtrale. Comme dans toute pratique artistique, il faut faire appel à sa créativité et à son agilité intellectuelle. Jacob Lévy Moreno écrivait : « L'agent impromptu, qu'il soit poète, acteur, musicien ou peintre ne trouve pas son point de départ hors de lui mais en lui-même, dans l'état spontané. Ce n'est pas quelque chose de permanent, de fixe, de rigide comme le sont les mots écrits ou les mélodies, mais c'est une chose fluide, d'une fluidité rythmique, cela monte et descend... C'est l'état de production, le principe essentiel de toute expérience créatrice... »¹²⁷.

L'avant dernier principe et non des moindres est le plaisir dans le jeu improvisé. Keith Johnstone écrit : « Ne persistez jamais s'il n'y a aucun plaisir ! Vous êtes comme ces joueurs de Theatersport qui prolongent les scènes sans fin pour décrocher un rire... Si quelqu'un estime qu'une histoire tourne en rond, arrêtez-là et commencez-en une autre ! »¹²⁸. Il est inconcevable de jouer sans avoir du plaisir. Le plaisir alimente l'imaginaire et la virtuosité de l'improvisateur. Sans plaisir la scène ne peut être réussie : figé par la peur, l'improvisateur enchaîne les maladresses, les fautes d'écoute, il ne prend aucun risque et se censure. Le principe se vérifie constamment en improvisation, si les acteurs s'amuse alors le public adore. Et pour s'amuser, il faut s'impliquer dans la scène. C'est ce qu'évoque Grégory Pagano dans l'entretien mené le 15 mai 2017 : « La question du jeu est aussi intéressante [...] L'improvisation théâtrale est un jeu et il se trouve que les enfants ont envie de jouer. S'ils ne comprennent pas un mot, peut-être qu'en classe ils s'en fichent, par contre, en atelier d'improvisation ce sera différent. Ils se diront : j'ai besoin de comprendre ce mot parce-que sinon je vais passer à côté de l'improvisation, je ne vais pas réussir à la

¹²⁶ JOUVET L., *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 2009, p. 5.

¹²⁷ LEVY MORENO J., *Théâtre de la spontanéité*, Vienne, 1924.

¹²⁸ JOHNSTONE K., *Impro: Improvisation and the Theatre*, Paperback, 1989. Traduction de l'anglais par Christophe Tournier : "Never persist if there's no joy ! You're like those Theatersport players who drag out scenes in search for a laugh to end on... If anyone feels that a story has screwed-up, kill it and start another."

comprendre et moi, je veux jouer. »¹²⁹. Le jeu et le plaisir liés à l'improvisation sont importants puisqu'ils incitent l'élève à être curieux, découvrir et ainsi se cultiver. Ils opèrent comme des outils de médiation culturelle.

Enfin, le dernier principe est celui de la prise de risque et de l'audace. L'improvisateur expérimente, s'impose des défis, il laisse libre cours à sa spontanéité. L'audace témoigne d'un nouveau rapport à l'erreur. Comme l'appuie Patti Stiles, ancienne élève de Keith Johnstone, improvisatrice et formatrice anglaise reconnue dans le milieu : « Quand nous jouons à admettre une erreur, nous en tirons un enseignement. Quand nous luttons pour survivre, nous ne faisons qu'infliger un moment barbant à nos partenaires et à nous-mêmes. Nous le savons, mais notre ego et notre désir de bien faire nous écartent sans cesse de la voie du progrès. »¹³⁰. Célébrer l'erreur en improvisation, là où elle est trop souvent condamnée dans le milieu scolaire par exemple, est une règle première. Ce principe incite le jeune joueur à se dépasser, prendre des risques, à relever des défis y compris dans sa vie quotidienne.

¹²⁹ Grégory Pagano, entretien consultable en Annexes.

¹³⁰ STILES P., « Again ! Une découverte », 16 janvier 2016, traduit de l'anglais par *Again! Productions*, consulté le 17 février 2017 sur <http://pattistiles.com/again-a-discovery/>

Lors de l'échange universitaire à Montréal en 2015-2016, j'ai eu l'opportunité de m'entretenir avec Roberto Sierra, un ancien joueur de la LNI (Ligue Nationale d'Improvisation) et directeur de l'école d'improvisation *Sierra*. Comédien-improvisateur depuis près de trente ans, il est le fondateur de nombreux programmes comme le Mondial Junior d'Impro avec la *Compagnie Déclat Théâtre* (Trappes). Lors de notre entretien, il confie :

L'impact bénéfique de l'improvisation dans nos vies est incontournable. Je crois que lorsqu'on applique les principes de l'improvisation théâtrale hors de la scène et dans nos quotidiens, on devient une meilleure personne. On a une meilleure écoute, on fait plus confiance aux autres et à soi-même. Avant, je faisais difficilement confiance, je ne déléguais pas, j'avais ma vision des choses et j'écoutais peu l'avis des autres. J'étais comme fermé. L'improvisation théâtrale nous apprend à s'ouvrir, à écouter, à faire confiance.¹³³

L'improvisation théâtrale constitue une pratique artistique aux principes et aux techniques multiples. Appliqués, ils permettent l'épanouissement du joueur sur scène comme dans sa vie personnelle : écoute active, confiance en soi et en ses partenaires, force de proposition, affirmation de sa singularité au sein d'un groupe... Ces principes sont importants, plus particulièrement pour le jeune joueur qui, enfant ou adolescent, est en plein développement personnel apprentissage de la vie collective.

2. L'improvisation et le droit à l'erreur

Improviser signifie créer spontanément, sans préparation. Cette dimension constitue une prise de risque constante pour l'improvisateur. Ce point est central dans notre réflexion : la relation qu'entretient habituellement l'élève à l'erreur est, avec l'enseignement de l'improvisation théâtrale, entièrement déconstruite. Keith Johnstone est un des premiers théoriciens de l'improvisation théâtrale à s'attaquer à la peur de l'erreur : savoir improviser c'est accepter d'échouer et apprendre de cette expérience. Là où l'école tend à condamner l'erreur de l'élève, l'improvisation théâtrale par sa nature imprévisible, encourage l'improvisateur à défier cette peur et à prendre des risques.

¹³³ Retranscription de l'entretien mené auprès de Roberto Sierra, Montréal, le 17 décembre 2015. Voir Annexes.

Dans un entretien filmé intitulé « La peur et le risque », Keith affirme :

Bien comprendre la peur des élèves est utile. Je pense que se débarrasser de la peur... est en quelque sorte la base. [...] En réalité c'est un tabou dont on ne veut pas parler. La peur d'être sur scène et d'être regardé par des gens est une peur normale. [...] L'école vous apprend à ne pas échouer. Vous ne devez pas échouer et quand vous échouez, vous apprenez à vous punir vous-mêmes mais en réalité vous ne pouvez rien apprendre sans échouer. Ou alors vous apprenez comme un perroquet, mais à un moment vous devez vous lancer et échouer. Vous ne pouvez pas apprendre à marcher avec des échasses sans tomber ni faire des mathématiques sans faire d'erreur. Donc quand vous faites des erreurs vous devriez être heureux et vous dire 'hé super, j'ai fait une erreur donc je dois être en train d'apprendre quelque chose.' Au lieu de quoi les gens sortent de l'école en étant persuadés que c'est mal de faire des erreurs.¹³⁴

Accepter l'erreur est formateur dans le développement de l'élève en milieu scolaire. L'improvisation théâtrale est un outil artistique et pédagogique précieux. Sa pratique permet au joueur de dédramatiser l'erreur et surtout de la valoriser comme processus d'apprentissage. Apprendre à improviser c'est apprendre à accepter ses erreurs, pour retenter et réussir. A la question « Donc c'est par là que vous commencez vos cours, en essayant à amener les gens à accepter leurs échecs ? », Keith Johnstone répond : « A être contents quand ils échouent »¹³⁵.

La compagnie parisienne d'improvisation *Again Productions* met un point d'honneur dans sa pédagogie à « célébrer l'échec » et encourager le « Again », c'est-à-dire l'opportunité pour l'improvisateur de réessayer constamment. L'erreur est une donnée intrinsèque à l'improvisation qui par définition n'inclut aucune préparation et donc un risque. Libéré de la peur de commettre des erreurs, le comédien prend des risques et est donc capable de progresser et proposer des improvisations de qualité.

Un autre point important dans l'enseignement de l'improvisation théâtrale est celui de la déculpabilisation personnelle et de la responsabilité collective. L'erreur n'est jamais personnelle : en effet, si une scène improvisée n'est pas réussie, la

¹³⁴ Interview traduite par Anne-Gaëlle Argy et Mark Jane. Magic if Media (réal.). *Keith Johnstone, La peur et le risque (1)*, 15 novembre 2013. 6:02. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=x69u3D8tppk&index=2&list=PLQOSpThM1qpd0HoWWgz_mnlH8UW5t_Oi

¹³⁵ Ibid.

responsabilité est collective. Peut-être que l'écoute mutuelle n'a pas été assez bonne, la prise de risque pas assez forte... Par exemple, si deux improvisateurs peinent à construire une intrigue ou clarifier une situation, il est nécessaire qu'un joueur tiers intervienne. Intervenir, proposer de nouvelles pistes de jeu, éclairer les enjeux de l'histoire sont des missions collectives. Par ailleurs, si la scène est confuse, c'est que l'écoute entre les improvisateurs n'était pas assez bonne. Les improvisateurs sont responsables équitablement de la création et du déroulement de la scène improvisée. Improviser c'est accepter l'erreur pour progresser et apprendre à se responsabiliser.

3. Affirmation individuelle et soutien collectif

Le match d'improvisation et plus généralement l'improvisation théâtrale, constituent des outils efficaces pour permettre aux jeunes de prendre confiance en eux et en leurs capacités : elle donne du poids à leur singularité au sein d'un groupe. Elle encourage l'affirmation de soi comme l'esprit d'équipe. A propos de cette notion de jeu collectif et de groupe, Julien Gigault écrit : « Chacun doit comprendre quelle est sa place au sein du groupe, comprendre et accepter pour que la cohésion soit tenue. Pour l'exploration de matières liées à l'intime, le groupe est un grand allié, il désinhibe complètement nos appréhensions, fait oublier nos difficultés personnelles pour profiter de l'énergie du collectif »¹³⁶.

Son propos est pertinent, toutefois par expérience je le nuancerai en précisant que le groupe ne nous ferait pas pour autant oublier nos maux personnels mais permettrait par le biais du jeu spontané et de la parole libre, d'exprimer l'ineffable et de ce fait, de soulager. C'est sûrement ce à quoi fait référence Jacob Levy Moreno lorsqu'il évoque la *catharsis du comédien*. Une expérience personnelle me paraît également pertinente à partager : lorsque j'ai animé des ateliers d'improvisation théâtrale au Relais Familial de Laval au Québec, j'ai rencontré Jonathan¹³⁷, un enfant de dix ans. Après la mort de son père, il a émigré avec sa famille au Québec à l'âge de quatre ans. Un exercice que nous pratiquions était celui du sentiment musical improvisé. Aléatoirement, je sélectionnais des morceaux de musique et les jeunes improvisateurs s'inspiraient de la mélodie pour commencer une improvisation. La chanson lancée était alors grave et plutôt triste. Jonathan s'est mis à prier au-dessus

¹³⁶ GIGAULT J., *Improconcept*, Paris, éditions BoD, 2015, p. 28.

¹³⁷ Le prénom a été changé.

d'une tombe, il était accompagné d'une jeune improvisatrice qui jouait le rôle de sa sœur. Ils ont parlé de la mort de ce proche que Jonathan avait annoncé comme leur père. Séparés très tôt, ils découvraient qu'ils étaient frères et sœurs. Puis la scène, s'est finie au restaurant à rire et danser et à fêter leurs retrouvailles.

La directrice du centre a assisté à cet atelier et est venue me dire à la fin de la scène pour me dire que le père de Jonathan était mort il y a quelques années et qu'elle avait appréhendé le début de l'improvisation. Jonathan était d'habitude très négatif, méfiant et se dévalorisait souvent pendant les ateliers. A la suite de cet événement, il avait l'air plus apaisé. Il ne rentrait plus en conflit avec les autres enfants. L'improvisation avait permis très certainement de soulager certains maux.

Par sa dimension de création collective et de liberté d'expression totale, l'improvisation théâtrale pourrait avoir un lien incontestable avec le champ de l'art thérapie. Elle donne à l'adolescent l'opportunité de s'exprimer et de se révéler. Jamel Debbouze évoque son expérience adolescent : « En sixième, ma prof de français nous a initié à l'improvisation théâtrale. [...] L'improvisation nous offrait une alternative. Grâce à elle, j'ai pu ressortir de manière drôle, touchante, ce que je ressentais à la maison, ce qui se passait avec les copains. Ça m'a sauvé la vie. J'étais un petit rebeu handicapé, complexé et moche. Avec l'improvisation, j'avais un psychologue dans la poche ! Elle m'a redonné confiance. »¹³⁸.

L'improvisation théâtrale permet donc au jeune joueur de s'affirmer au sein d'un groupe, d'y cerner ses forces et d'être soutenu par ce dernier. Les personnalités dans une équipe d'improvisation tendraient à être complémentaires plus que similaires : la pluralité des énergies et profils est un point important dans la constitution d'une équipe puisque ce sont alors des imaginaires et des vécus particuliers qui créent une dynamique commune. Je crois que l'addition de l'univers singulier de chacun peut créer une richesse de jeu. Il m'est souvent arrivé de rencontrer des improvisateurs issus de domaines et de parcours de vie très différents : ingénieur, comédien, universitaire, étudiant, commercial, professeur de mathématiques, traducteur, auxiliaire de vie... L'improvisation semble fédérer et permettre à chacun de trouver une place au sein du groupe, une place non déterminante et déterminée.

¹³⁸ Entretien Joignot F., « Jamel Debbouze : 'Certains profs nous donnaient l'impression que nous étions des classes de gueux' », 25 août 2016, *Le Monde Idées*, consulté le 13 mai 2017, URL : http://www.lemonde.fr/idees/article/2016/08/25/jamel-debbouze-certains-professeurs-nous-donnaient-l-impression-que-nous-etions-des-classes-de-gueux_4987987_3232.html

En décembre 2015, lors de notre entretien à Montréal, Roberto Sierra insiste sur l'importance de la pratique de l'improvisation auprès du jeune public :

En jeune âge, c'est la partie où l'on se découvre et se développe, ça n'est pas toujours facile de dire haut et fort ce que l'on pense, de s'affirmer, de prendre position. C'est difficile car l'on peut être jugé et pointé du doigt, « ha lui est différent ! ». L'effet de groupe se développe et stigmatise la différence. Pourtant l'improvisation brise ça. Être différent c'est parfait en improvisation, on cherche à être original et soudainement toutes les différences sont acceptées et ça fonctionne très bien.¹³⁹

Les propos de Roberto sont pertinents, seulement je nuancerai le point de l'originalité. Peut-être que l'on ne chercherait pas à être original mais à s'affirmer dans notre entièreté ? L'originalité serait-elle alors celle-ci ? Celle d'oser affirmer qui l'on est ? (surtout pendant la période de l'adolescence). Il ajoute à propos de la pratique l'improvisation théâtrale à l'école et du match d'improvisation plus particulièrement :

A l'école, ce qui est le plus pertinent au niveau de l'improvisation c'est que ça évite beaucoup de décrochage scolaire. Elle devient pour l'élève une source de motivation. Quand tu fais partie d'une équipe dans ton établissement, l'improvisation te garde dans ta classe. Soudainement tu es valorisé même si tu as de la difficulté avec l'école, comme la concentration, les notes... je pense que toute la période de l'adolescence n'est pas facile parce que si y'a bien quelqu'un qui ne te comprend pas c'est toi-même. L'improvisation te permet de t'intégrer, elle est une source de motivation car si tu lâches l'école, tu perds ton équipe.¹⁴⁰

Samuel, collégien et improvisateur au sein du *Trophée d'Impro Culture & Diversité* affirme : « Dans l'école, on est plus 'ensemble' ».(6^{ème}, Collège La Prairie, Toulouse), Sonia élève de 3^{ème} écrit : « Cela m'a permis de rencontrer des personnes, de mieux m'entendre avec des personnes de mon collège qui ont participé » (3^e, Collège Côte Rousse, Chambéry). Enfin, Sara ajoute : « Je me suis éclatée, il y a des personnes dans la classe on ne se parlait pas et maintenant on est meilleurs amis. » (5^{ème}, collège André Malraux, Marseille)¹⁴¹.

¹³⁹ Extrait de l'entretien mené auprès de Roberto Sierra, 17 décembre 2015, Montréal. Voir en Annexes.

¹⁴⁰ Id.

¹⁴¹ Témoignages relevés lors de la saison 2016/2017 du Trophée Impro Culture & Diversité.

Privilégier un espace d'expression au sein d'un établissement scolaire à un enfant ou un adolescent grâce à la pratique de l'improvisation théâtrale, reviendrait sûrement à lui octroyer une place au sein de ce même établissement. L'improvisation théâtrale dispensée dans le milieu scolaire valorise la singularité de chaque joueur au sein d'un groupe, solidaire et bienveillant. Elle valorise le collégien au sein de son équipe et plus largement au sein de son établissement, ainsi elle permet de lutter contre le décrochage scolaire.

C) L'improvisation comme objet d'étude : conceptualisation, théorisation, expérimentation

Il est intéressant dans cette partie d'appréhender l'action d'improviser, qu'elle soit artistique ou quotidienne comme objet d'étude. L'improvisation suscite l'intérêt des chercheurs comme la fascination des amateurs de performances artistiques improvisées. Que signifie improviser ? A quelles compétences l'action d'improviser fait-elle appel ? Outre la dimension artistique, comment situer l'action d'improviser dans une société ? Peut-on apprendre à « bien » improviser ? Certains chercheurs scientifiques, sociologues, ou encore philosophes se sont penchés sur ces questions. Nous verrons que l'improvisation est un sujet aux casquettes multiples : elle est à la fois un concept heuristique, un objet d'étude, un outil pédagogique, une pratique artistique et surtout, une pratique quotidienne.

Dans l'article intitulé *Improvisation : usages et transferts d'une catégorie* paru en 2010 au sein de la revue de sciences humaines *Tracés*, les auteurs-chercheurs Talia Bachir-Loopuyt, Clément Canonne, Pierre Saint-Germier et Barbara Turquier offrent des clés pour appréhender l'action d'improviser et la possibilité de développer notre capacité à improviser. L'article témoigne de la multiplicité des croisements possibles propres à l'action d'improviser. Les usages en sont donc multiples : improviser comme « modèle » et outil artistique ; et improviser au sein de pratiques ordinaires et quotidiennes.

En introduction de l'article, les auteurs redéfinissent leur sujet d'étude :

« L'improvisation est couramment définie comme une action qui se déploie dans l'instant, sans préparation. On parle en ce sens d'improvisation pour décrire des situations quotidiennes où un acteur doit s'adapter à des circonstances imprévues, pour « improviser un dîner » ou « une excuse » par

exemple. Mais la notion d'improvisation reçoit également un usage spécifique dans le contexte de la création artistique, notamment depuis l'émergence d'expressions artistiques telles que le free jazz [...] »¹⁴².

Les analogies entre le jazz et l'improvisation théâtrale sont pertinentes puisque la pratique théâtrale fait appel aux mêmes principes que la pratique musicale improvisée : écoute, prise de risque, construction collective, coopération et créativité.

Pour de nombreux auteurs, il faut expliquer la préparation à l'improvisation pour expliquer en partie le succès des performances artistiques improvisées. Quelles sont les compétences mises à l'œuvre pendant la préparation ? Ici, les références sont surtout musicales : « des répertoires transmis (Lortat-Jacob, 1987 ; Becker et Faulkner, 2009) ; des routines incorporées (Sudnow, 1978) ; une compétence cognitive (Johnson-Laird, 2002) ou la maîtrise d'un langage musical (Siron, 2008). »¹⁴³. Pour l'improvisation théâtrale, il semblerait que ce soit similaire : des répertoires transmis de dramaturges, de réalisateurs, d'auteurs littéraires pour jouer un « style », des routines incorporées comme par exemple le célèbre « oui et » qui fait progresser l'histoire ou la « plateforme » qui permet de bien démarrer une scène improvisée, des compétences cognitives comme l'écoute, la mémoire, la concentration, enfin la maîtrise d'un langage improvisé que l'on peut lier aux jeux de scène (comique de répétition, situation, de gestes, de mots) et à la connivence entre les improvisateurs. Toutefois, cette explication n'est pas complète, il est également important de comprendre ce qu'il se passe au moment même où l'improvisation se déploie.

1. La compétence d'improvisation : une disposition à agir

La compétence d'improvisation est élargie dans cet article à celle d'improviser collectivement. Dans le cadre des jam-sessions, les musiciens doivent improviser harmonieusement. C'est ce que Jocelyn Bonnerave nomme « l'environnement ressource ». Cette compétence d'improvisation est pour l'auteur, non seulement liée à une préparation comme nous l'évoquions ci-dessus mais aussi à ce que de nombreux auteurs nomment, une *disposition à agir* dans un environnement spécifique :

¹⁴²Talia Bachir-Loopuyt, Clément Canonne, Pierre Saint-Germier et Barbara Turkiyer, « Improvisation : usages et transferts d'une catégorie », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2010, consulté le 14 mai 2017. URL : <http://traces.revues.org/4499>

¹⁴³ Id.

Les improvisateurs sont décrits comme des acteurs suffisamment disponibles à la situation présente pour y puiser des ressources d'action et réagir sur le vif, par exemple, à des réactions d'un auditeur, ou à des imprévus menaçant de troubler la situation d'écoute. [...] La créativité réside ainsi moins dans la libération par rapport à un langage musical (thèse commune dans le champ de l'improvisation libre) que dans une forme de « prévoyance » (Bourdieu, 2000), une disposition à agir qui se traduit par une attention de chaque instant aux divers appuis de la situation. Et on comprend d'autant mieux en ce sens l'importance du thème de l'écoute que mettent en avant tous les pédagogues de l'improvisation musicale.¹⁴⁴

Il est donc possible d'améliorer sa « disposition » que l'on peut aussi rapprocher de la notion de disponibilité. La compétence d'improvisation se développerait par l'entraînement à l'écoute et de la présence à l'instant présent. Cette « disposition à agir » liée à l'action d'improviser est évoquée par Pierre Bourdieu et fait notamment référence aux théories de l'action qui analysent l'action humaine qu'elle soit individuelle ou collective. Selon les théories de l'action : « L'improvisation, alors, n'est en rien une invention de tous les instants, mais consiste en l'usage raisonné d'éléments préexistants. »¹⁴⁵. Ce serait moins grâce à un prétendu don artistique (souvent fantasmé) que l'on improviserait mais aux dispositions et aux paramètres qui sont préétablis : la « prévoyance », l'écoute et la disponibilité dans l'instant présent d'un improvisateur lui permettrait d'interagir harmonieusement avec ses partenaires. Bien sûr, nous sommes tous capables d'improviser. Toutefois, l'improvisation de qualité (dans le cas artistique) celle qui, selon moi, respecterait les principes de Christophe Tournier n'est pas innée, elle s'apprend et se perfectionne donc au cours d'ateliers et de répétitions. C'est tout l'intérêt de notre recherche : démontrer qu'improviser avec succès une scène théâtrale est une compétence qui s'acquiert et non, une action heureuse laissée au hasard.

¹⁴⁴ Talia Bachir-Loopuyt, Clément Canonne, Pierre Saint-Germier et Barbara Turkiyer, « Improvisation : usages et transferts d'une catégorie », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2010, consulté le 14 mai 2017. URL : <http://traces.revues.org/4499>

¹⁴⁵ Samuel Coavoux, « Improviser. De l'art à l'action », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, 2010, mis en ligne le 29 juillet 2010, consulté le 06 juin 2017. URL : <http://lectures.revues.org/1098>

2. L'improvisation collective et la notion d'émergence

Pour décrire et expliquer la notion d'émergence des formes d'action collective, nous prenons deux exemples : celui d'« émergence collaborative » défendue par Keith Sawyer par son analyse des « cadres interactionnels » d'Erving Goffman (1991). Le deuxième exemple est celui d'Emmanuel Grimaud intitulé « Figures du trafic »¹⁴⁶ sur l'émergence de formes d'intelligence collective par l'action d'improviser.

Notre question centrale est donc la suivante : que signifie improviser collectivement ? A quelles compétences l'improvisation collective fait-elle appel ?

Keith Sawyer, Professeur associé de psychologie et de sciences de l'éducation à l'Université de Washington à Saint-Louis analyse l'émergence des cadres interactionnels (Erving Goffman, 1991) lors d'une conversation de théâtre improvisé. Erving Goffman est un sociologue et linguiste américain du XX^e siècle. Avec Howard Becker, il est l'un des principaux représentants de la deuxième école de Chicago. Son étude principale *Les cadres de l'expérience* (1974, traduction française en 1991) se centre sur la sociologie du quotidien et plus particulièrement sur l'« interaction » entre des individus lors d'une conversation. Ces interactions improvisées nous permettent de déterminer selon chaque situation : un cadre interprétatif, c'est-à-dire, ce qui s'y passe, ce qui s'y dit et au contraire, ce qui ne s'y dit pas. Quels sont les codes implicites d'une interaction, d'une conversation ? Que peut-on faire et ne pas faire lors de l'interaction ? Erving Goffman adopte la représentation théâtrale improvisée comme perspective et *mise en scène de la vie quotidienne*¹⁴⁷. De ses études, émerge l'interactionnisme symbolique (communication verbale et non verbale), un courant issu de la sociologie américaine qui analyse les interactions interpersonnelles et situationnelles.

Contrairement à notre quotidien, où nous jouons notre propre rôle et duquel est prédéfini le cadre interactionnel ; le cadre d'interaction n'est pas préexistant en improvisation théâtrale mais se construit progressivement au cours de l'interaction et de manière cohérente : tout est à définir, les rôles, les personnages, le lieu,

¹⁴⁶ Emmanuel Grimaud, « Figures du trafic. Ethnographie cinétique d'un carrefour sans feux », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 05 juin 2017. URL : <http://traces.revues.org/4503> ; DOI : 10.4000/traces.4503

¹⁴⁷ Goffman Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne-La présentation de soi*, Les éditions de Minuit, Paris, 1973 (1^{er} éd.1959).

l'environnement, l'époque... Dans un article de 2012 intitulé « La conversation comme phénomène d'émergence collaborative »¹⁴⁸, Keith Sawyer écrit :

Les dialogues improvisés que jouent sur scène les compagnies de théâtre d'improvisation de Chicago sont issus de la collaboration du groupe dans son ensemble. Ce n'est pas un acteur seul qui crée la représentation ; elle émerge de la dynamique processuelle de la conversation. À l'instar des rencontres conversationnelles, le dialogue improvisé résulte de la création d'un cadre interactionnel (Bateson, 1972 ; Goffman, 1974), d'une définition de la situation qui permet à des actions socialement cohérentes de se produire.¹⁴⁹

De cette non-définition naît de manière incontournable ce que Keith Sawyer appelle « l'émergence collaborative » entre les improvisateurs. Il décrit alors dans son étude l'émergence de ces cadres interactionnels lors de dialogues théâtraux improvisés. L'improvisation théâtrale opère comme un outil communicationnel et de réflexion qui remet en jeu et en perspective les « rôles » de notre société :

Construit par les choix des acteurs, il restreint a posteriori l'éventail des possibilités d'action, les interlocuteurs devant tenir compte à chaque réplique d'un nombre plus important d'informations. Faire un tel constat sur une situation aussi particulière que l'improvisation théâtrale n'est pas sans effet sur l'analyse, plus généralement, des interactions sociales.¹⁵⁰

L'improvisation théâtrale n'est pas qu'une affaire de spontanéité mais également d'interactions (processus d'écriture de la scène), de représentations sociales subjectives et d'imaginaire partagé entre les comédiens. Elle permet tout comme le théâtre conventionnel de questionner notre rapport à la société et au monde. Pourquoi ai-je agis de cette manière en face de tel ou tel personnage ? Pourquoi cette situation scénique me semble-t-elle normale ? En quoi le cadre que nous avons établi est-il

¹⁴⁸ 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, consulté le 05 juin 2017. URL : <http://traces.revues.org/4643> ; DOI : 10.4000/traces.4643

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Samuel Coavoux, « Improviser. De l'art à l'action », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, 2010, mis en ligne le 29 juillet 2010, consulté le 06 juin 2017. URL : <http://lectures.revues.org/1098>

légitime ou incohérent ? Improviser reviendrait à créer des cadres interprétatifs adaptés et de la cohérence lors d'une interaction scénique.

Un deuxième exemple sur cette notion d'émergence est développé par Emmanuel Grimaud, chargé de recherche au LESC (Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative) CNRS et à l'Université Paris-Ouest. Il établit l'improvisation collective comme manifestation d' « intelligence collective » en prenant pour exemple l'étude d'un carrefour sans feux à Bombay : « Le trafic automobile constitue un terrain remarquable pour s'interroger sur les modalités d'extension de la notion d'improvisation au champ de l'action en général, de la coordination collective en particulier et même, osons cette proposition, au milieu qui nous entoure [...] »¹⁵¹. Lors de phénomènes complexes, coopération et ordre se créent et émergent entre les différents agents. Des logiques globales apparaissent et vont au-delà d'improvisations individuelles. C'est ce que le chercheur développe dans « Figures du trafic », une expérience originale pour mesurer la compétence d'improvisation et de coopération des individus en situation :

Il s'intéresse à un carrefour sans feux à Bombay, où se croisent plus de trente moyens de transport différents. L'intérêt de son approche réside dans la combinaison d'une démarche ethnographique avec une tentative de modélisation des flux observés. L'improvisation consiste dans ce genre de phénomène à agir et réagir en permanence dans un environnement mouvant. Grimaud insiste sur la notion de flux qu'il aborde à la fois de façon ethnographique comme une manière d'être embarqué dans le carrefour [...] ¹⁵².

La notion d'improvisation entre alors en jeu comme outil d'organisation de la pensée, d'action et de réactivité, de faiseur d'ordre au sein de phénomènes complexes :

Vus d'en haut, les carrefours sans feux en Inde donnent l'impression d'un joyeux chaos, sans règles apparentes. Du triporteur au bus en passant par le piéton ou le char à bœuf, tous doivent coexister en évitant les collisions. En s'appuyant sur des séquences filmées détaillant la variété des processus de négociation entre

¹⁵¹ Emmanuel Grimaud, « Figures du trafic. Ethnographie cinétique d'un carrefour sans feux », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 05 juin 2017. URL : <http://traces.revues.org/4503> ; DOI : 10.4000/traces.4503

¹⁵² Samuel Coavoux, « Improviser. De l'art à l'action », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, 2010, mis en ligne le 29 juillet 2010, consulté le 06 juin 2017. URL : <http://lectures.revues.org/1098>

véhicules, cet article s'interroge sur la stratégie à adopter pour observer de tels milieux où l'improvisation semble à première vue déborder de toute part. Il fait l'inventaire des méthodes utilisées pour aborder les « faits d'improvisation » dans les systèmes complexes, puis propose quelques pistes pour mieux penser à la fois les dynamiques de variation, la notion de libre circulation et les modalités d'être en situation de flux¹⁵³.

Selon le philosophe Gilbert Ryle, par l'action d'improviser émerge des intelligences. Dans tout acte d'intelligence, l'improvisation permet de rendre compte d'une articulation entre régularité et nouveauté. De nombreuses études se centrent sur des exemples artistiques, mais comme Ryle et Grimaux, on pourrait se poser la question de l'action d'improviser, en tant que telle, dans son cadre quotidien.

3. Improvisation et connaissance : un outil heuristique

L'improvisation peut être appréhendée comme un moyen de gérer les blocages au niveau de la création artistique (elle a très souvent été un outil d'écriture de plateau au théâtre – cf Chapitre I.), de la recherche et de l'innovation. En effet, prenons l'exemple de l'improvisation théâtrale : c'est bien par l'improvisation que de grands dramaturges ont découvert des ressorts comiques : à la fois situationnels, gestuels... Aussi, d'après mon expérience d'improvisatrice, les formats de spectacles en improvisation théâtrale sont infinis. En effet, c'est en improvisant que nous découvrons et créons de nouveaux formats : spectacles d'improvisation de masques (dès la *Commedia dell'arte*), match d'improvisation québécois (Gravel, Leduc, Théâtre Expérimental de Montréal, idée originale du décorum de hockey sur glace), *Theatersport* et *Micetro* (du théoricien Keith Johnstone, compétition à l'issue de laquelle un/e improvisateur/trice est sacré/e maestro), *Catch Impro*, *Gorilla Theatre* (Keith Johnstone), cabaret d'improvisation, *Harold* (format long d'improvisation créé aux Etats-Unis par Del close), pièce de théâtre improvisée (appelée communément *long form* ou format long improvisé, mais l'appellation reste subjective), *Impro Light Box* (improviser avec le matériau lumière, format créé par la compagnie *Impro Infini* de Brest), l'enquête policière improvisée etc. La durée des scènes et la nature des improvisations sont toutes aussi innombrables.

¹⁵³ Emmanuel Grimaud, « Figures du trafic. Ethnographie cinétique d'un carrefour sans feux », *Tracés. Revue de Sciences humaines [En ligne]*, 18 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 05 juin 2017. URL : <http://traces.revues.org/4503> ; DOI : 10.4000/traces.4503

Plus nous improvisons, plus nous découvrons et plus nous créons. C'est bien par sa fonction intrinsèquement « heuristique », du grec εὐρίσκειν [*heuriskein*], qui signifie « trouver, découvrir », que l'improvisation, qu'elle soit artistique, quotidienne, scientifique (dans le champ des neurosciences nous le verrons) se lie au domaine des connaissances. Comme le souligne justement les auteurs de l'article « Improvisation : usages et transferts d'une catégorie » : « Les productions artistiques tout comme les productions de connaissance ne nous livrent pas des 'recettes' de la création mais des manières de faire des mondes pouvant servir d'appuis pour produire d'autres versions et visions du monde (Goodman, 2006). »¹⁵⁴.

4. Neurosciences et improvisation

Je me suis alors demandé si nous pouvions analyser les manifestations de l'improvisation plus particulièrement dans le domaine des neurosciences. Que se passe-t-il dans notre cerveau lorsque nous improvisons ? N'étant pas compétente dans ce domaine scientifique, il est toutefois, je crois, intéressant de soulever -certes superficiellement- cette piste de réflexion.

Une conférence filmée TedX¹⁵⁵ intitulée « Votre cerveau pendant une impro »¹⁵⁶ a attiré mon attention. Elle date de novembre 2010. Charles Limb est un chirurgien, neuroscientifique, chercheur et musicien de l'Université de Californie, à San Francisco. Il étudie la créativité du cerveau et part du postulat que l'improvisation est nécessaire à la créativité (clin d'œil au paragraphe précédent sur l'improvisation et la connaissance), et la créativité vitale pour résoudre les problèmes, évoluer et survivre. Ce qui n'est aussi pas sans rappeler l'étude « Figures du trafic » de Grimaud évoquée plus haut. Charles Limb effectue la majeure partie de ce travail de recherche à l'Université Johns Hopkins et à l'Institut National de la Santé. Lorsqu'il observe des virtuoses jazzman improviser, il se demande comment leur cerveau arrive à gérer spontanément et flux d'informations. Selon Limb, la créativité est un produit du cerveau, un produit neurologique : c'est son hypothèse. Se pose alors une

¹⁵⁴ Talia Bachir-Loopuyt, Clément Canonne, Pierre Saint-Germier et Barbara Turkiyer, « Improvisation : usages et transferts d'une catégorie », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2010, consulté le 14 mai 2017. URL : <http://traces.revues.org/4499>

¹⁵⁵ Les conférences Tedx (Technology, Entertainment and Design) sont des conférences filmées et diffusées à l'international traitant de sujets variés et avant-gardistes, des « idées qui valent la peine d'être diffusées » (en anglais : « Tedx, ideas worth spreading »).

¹⁵⁶ Limb Charles, « Your brain during improv », Conférence filmée TedX, 16min27, novembre 2010, consultable sur : https://www.ted.com/talks/charles_limb_your_brain_on_improv?language=fr

question intéressante : peut-on analyser la créativité scientifiquement ? Nous pouvons faire évidemment l'analogie avec l'improvisation théâtrale qui appelle des mécanismes similaires.

Il tente de connaître et décrypter les manifestations neurologiques lorsque nous improvisons. Il crée ainsi plusieurs expériences : un musicien de jazz est allongé dans une IRM fonctionnelle, on fixe sur ses genoux un clavier de piano. Limb fait de même avec un rappeur. Les deux artistes vont interpréter des partitions et paroles musicales mémorisées, puis, dans un second temps, ils sont invités à improviser. Charles Limb compare les résultats neurologiques entre ces deux situations : récitée et improvisée. Lors de cette expérience, le chercheur observe les zones du cerveau qui sont sollicitées. L'image BOLD (Blood Oxygen Level Dependant) est l'acronyme pour désigner Imagerie du Niveau d'Oxygène Sanguin. Lorsqu'une zone neuronale est active, elle reçoit un afflux de sang. Ce flux sanguin provoque dans cette zone un changement de concentration de la désoxyhémoglobine. La désoxyhémoglobine peut être détectée par une IRM fonctionnelle. On en conclut qu'une zone recevant plus de sang lors d'une tâche est particulièrement plus active.

Nous analysons essentiellement le lobe frontal du cerveau, où l'état de conscience se trouve réellement. Les images BOLD dévoilent des zones rouges actives dans le cortex préfrontal médian. Les zones de couleur bleue désignent les zones désactivées lors de l'improvisation dans le cortex préfrontal latéral. On observe donc l'augmentation radicale de l'activité du cortex préfrontal médian tandis que l'activité du cortex préfrontal latéral a diminué significativement durant l'improvisation. Les zones activées lors de l'improvisation sont des zones multifonctionnelles, que Charles Limb suspecte d'avoir un rapport avec l'intuition, « l'auto-modération, la capacité à déconnecter, la faculté autobiographique, ou auto-expressive, impliquée dans la capacité à s'intéresser »¹⁵⁷. Les zones bleues sont généralement reliées à l'auto-analyse, l'introspection et la mémoire de travail.

De même, un article de 2012 du magazine *Slate*, évoque une expérience similaire effectuée par l'*US National Institute on Deafness and other Communication Disorders* (NIDCD-NIH) auprès de rappeurs. Cette expérience scientifique a été

¹⁵⁷ Limb Charles, « Your brain during improv », *Conférence filmée TedX*, 16min27, novembre 2010, consultable sur : https://www.ted.com/talks/charles_limb_your_brain_on_improv?language=fr

publiée dans la revue scientifique *Scientific Reports*. Le journaliste annonce : « En effet, les rappeurs ont présenté une augmentation de l'activité dans le cortex préfrontal médian, une zone qui semble gérer l'intuition. Deux autres zones étaient au contraire inhibées: le cortex orbito-frontal qui gère la censure, et le cortex préfrontal dorso-latéral qui gère la planification des tâches. Les rappeurs mettraient donc leur cerveau dans une disposition particulière, 'un contexte neurologique d'absence de surveillance et de contrôle conscient volontaire' écrivent les scientifiques. ».¹⁵⁸ Les chercheurs soulignent également une connexion particulière entre la motivation, la langue, l'affect et le mouvement. C'est une réorganisation fonctionnelle du cerveau qui facilite la phase d'improvisation, nécessaire à la créativité. Pour le neuroscientifique Charles Limb, la science de l'innovation n'en est qu'à ses débuts et nous n'en savons que très peu sur notre capacité de créativité : « Nous observerons dans 10, 20 ans une véritable science de la créativité qui bourgeoine et va prospérer »¹⁵⁹ ajoute-t-il. S'entraîner à l'improvisation (artistique) permettrait de créer ces connexions neuronales plus aisément : gérer son inhibition et sa censure, encourager son intuition et sa créativité au quotidien.

L'improvisation mobilisée tant dans les pratiques artistiques que dans les phénomènes sociaux est un objet d'étude prometteur. Elle est à appréhender dans sa globalité et dans des champs disciplinaires divers : la sociologie de l'action, la sociologie du quotidien, les champs artistiques ou encore les neurosciences.

¹⁵⁸France Ortelli, « Dans le cerveau d'un rappeur en pleine improvisation », 19 novembre 2012, *Magazine Slate*, Consultable sur : <http://www.slate.fr/lien/65137/cerveau-rappeurs-improvisation-freestyle>

¹⁵⁹ Limb Charles, « Your brain during improv », *Conférence filmée TedX*, 16min27, novembre 2010, consultable sur : https://www.ted.com/talks/charles_limb_your_brain_on_improv?language=fr

Chapitre IV : Du Québec à la France, considérations actuelles et observations empiriques de la pratique de l'improvisation théâtrale dans le milieu scolaire

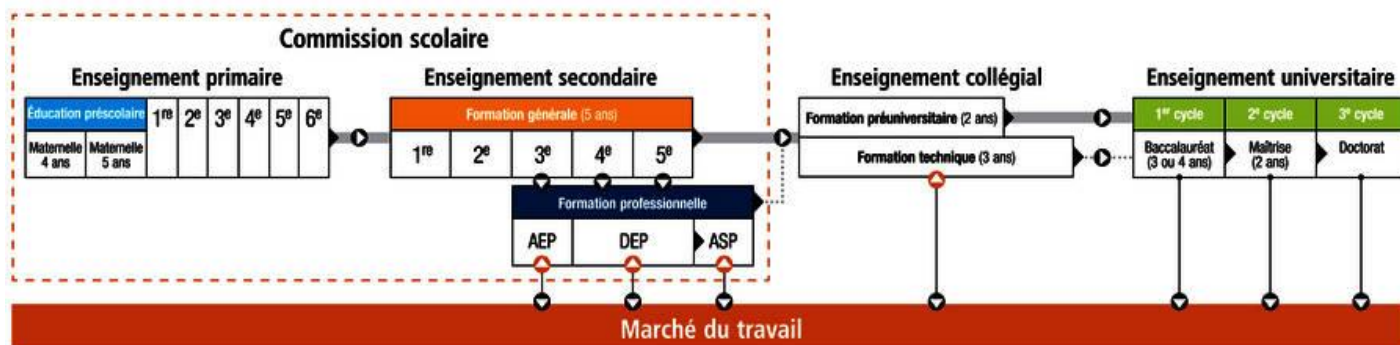
A) Montréal et sa banlieue : l'improvisation théâtrale au cœur de l'école et du paysage artistique et culturel

Lors de l'échange universitaire en 2015/2016 à Montréal, j'ai constaté le succès de la pratique de l'improvisation théâtrale auprès des étudiants. Chaque début d'année universitaire sont organisés des « camps de recrutements » de joueurs et ces événements témoignent de ce bouillonnement artistique propre à cette ville. Les ligues montréalaises, majoritairement étudiantes, amateurs et professionnelles organisent des auditions et l'on en compte près d'une cinquantaine à Montréal et sa banlieue. Théâtres, salles de spectacles, ou bar café, les lieux sont nombreux pour accueillir les matchs d'improvisation théâtrale populaires auprès du public québécois.

En ce qui concerne la pratique de l'improvisation théâtrale dans le milieu scolaire québécois, nous avons évoqué dans le Chapitre II (au paragraphe *L'enseignement de l'art dramatique à l'improvisation théâtrale au Québec*) le phénomène des tournois d'impro au sein des Cégep montréalais. Ces établissements sont des Collèges d'Enseignement Général et Professionnel, propres au système éducatif québécois. Ce sont des établissements d'enseignement collégial public dans lesquels sont proposées des formations préuniversitaires et techniques (de deux à trois ans). On compte au Québec 48 Cégep dont 14 à Montréal. Pour se donner un repère, les Cégep sont les équivalents des *Colleges* américains proposant des programmes préuniversitaires et des formations techniques. La formation se déroule sur 2 ou 3 ans et les élèves ont généralement 17 ans à l'entrée du Cégep et 20 ans à la sortie de la formation. Les collèges français de l'enseignement secondaire de l'aussi, nous le verrons, sont sensibles à la pratique de l'improvisation théâtrale.

Voici un schéma pour se repérer¹⁶⁰:

LE SYSTÈME SCOLAIRE QUÉBÉCOIS



AEP : Attestation d'études professionnelles • DEP : Diplôme d'études professionnelles • ASP : Attestation de spécialisation professionnelle
 Note : Les programmes de formation professionnelle mènent à l'exercice de métiers spécialisés ou semi-spécialisés.

Il est toutefois difficile de trouver des ouvrages universitaires ou officiels -par exemple provenant du Ministère de l'Éducation ou de la Culture et des Communications québécois-, qui rendent compte de l'histoire et de la pratique de l'improvisation théâtrale (et en milieu scolaire) comme par exemple des documents statistiques ou encore des études plus approfondies. Aussi, peu d'ouvrages et d'articles scientifiques évoquent précisément la place de l'improvisation dans le paysage théâtral québécois. Un article de 2014 de l'*Obs*, assez succinct, évoque le succès de la pratique improvisée auprès du public adolescent, il titre « Au Québec, les ados grandissent grâce à l'improvisation. »¹⁶¹. Il recueille des témoignages pertinents : « Sophie comme François-Xavier disent avoir assisté à des petits miracles. Il y a la jeune fille qui a pu révéler son homosexualité, "l'ado Asperger" à qui personne ne parlait, devenu populaire grâce à ses performances, le grand timide qui s'est porté candidat aux élections du gouvernement étudiant... François-Xavier Dupuy pense que l'intimidation (le mot québécois pour désigner le harcèlement) est en chute libre quand les souffredouleur habituels changent de statut et que l'esprit d'équipe l'emporte. »¹⁶².

¹⁶⁰ Education Internationale, schéma consultable sur : <http://www.education-internationale.com/qui-sommes-nous/le-systeme-educatif-quebecois/>

¹⁶¹ Walter Emmanuelle, « Au Québec, les ados grandissent grâce à l'improvisation. », *L'Obs*, 16 décembre 2014, consulté le 11 juin 2017. URL : <http://tempsreel.nouvelobs.com/education/20140916.OBS9284/au-quebec-les-ados-grandissent-grace-a-l-improvisation.html>

¹⁶² Ibid.

Le recours aux témoignages et aux entretiens a donc été précieux dans cette recherche. Toutefois, par souci de rigueur scientifique, nous restons vigilant face à la subjectivité de ces témoignages.

1. Les collèges et l'enseignement de l'improvisation théâtrale

Myriam Fugère, Mathieu Lepage et Roberto Sierra ont commencé l'improvisation théâtrale adolescents. Je me suis entretenue avec eux lors de l'année universitaire 2015-2016 passée à Montréal. (Entretiens en annexes)

Myriam Fugère pratique l'improvisation depuis ses onze ans, elle est professeure à l'école *Impro Montréal*, ainsi que dans les CÉGEPS. Elle est également metteuse en scène, clown thérapeutique à *Clown sans Frontière* et auxiliaire de vie. Myriam a commencé l'improvisation théâtrale à onze ans lorsqu'elle était au collège, au sein d'ateliers, les « Impro-midis » : « Au Québec on a souvent ça, on appelait ça des 'impro-midi' ou en parascolaire. A partir du secondaire 3 (collège) on avait des ateliers d'impro le soir, on formait des équipes et il y avait des tournois face à d'autres équipes issues d'autres secondaires. C'est là que tu développes des amitiés comme dans les équipes sportives je pense, ça donne une gang (une équipe, une bande). »

Selon Mathieu Lepage, comédien et joueur à la LNI (Ligue Nationale d'Improvisation) et à la LIM (Ligue d'Improvisation de Montréal), il y a des collèges spécialisés dans l'art dramatique et dans lesquels l'improvisation théâtrale a une place privilégiée dans le programme d'enseignement. C'est le cas du collège Robert Gravel (les québécois utilisent le terme d'école secondaire) axé sur l'improvisation théâtrale. La LNI intervient également dans d'autres collèges :

J'ai également donné des cours à des jeunes issus de milieux défavorisés, j'entends ici le souci financier. Il y a le quartier Montréal Nord qui est un quartier sensible, la LNI est allée à l'école secondaire Henri Bourassa, une très grande école, on y va depuis dix ans faire des ateliers plus d'une fois par année. Frédéric Barbusci, improvisateur à la LNI et à la LIM (Ligue d'Improvisation de Montréal), très connu, vient de Montréal Nord, ses parents sont italiens et ont immigré au Québec. Lui, justement retourne dans les écoles de Montréal Nord pour donner des ateliers d'impro. [...] On est en partenariat avec une école de théâtre « Concentration Théâtre » et les élèves étudient pendant cinq semaines l'histoire de la LNI et le match d'impro. Nous on est comme l'aboutissement de ça, on vient faire un match avec eux, des ateliers.

A la question « Quelle est la place de l'improvisation dans le système éducatif québécois ? » Mathieu répond :

Elle est au plan de cours (programme) c'est obligatoire maintenant d'apprendre l'improvisation théâtrale dans les écoles. A partir du secondaire, dès que tu touches à l'art dramatique c'est dans le cursus des professeurs d'art dramatique d'apprendre l'improvisation à la fois la théorie et la pratique : l'histoire de la LNI, l'émergence du jeu du match d'improvisation. Je pense que tout le monde connaît la LNI (dans le milieu des improvisateurs), en France en tout cas. Je suis professeur à l'école de la LNI et nous sommes appelés à faire de nombreuses formations : au moins, deux à trois formations par semaine et quand tu arrives dans les écoles, c'est souvent pour les cours en spécialité art dramatique. Ça peut arriver aussi en cours de français. Ça n'est pas en parascolaire, c'est vraiment intégré dans le programme.

L'improvisation théâtrale semble avoir une place non négligeable dans le programme de l'enseignement de l'art dramatique au Québec.

2. Les Cégeps de Montréal et l'improvisation théâtrale : témoignages

D'après Mathieu Lepage, comédien et improvisateur à la Ligue Nationale d'Improvisation (LNI) : « Il y a six écoles de théâtre professionnelles au Québec, le Conservatoire de Québec, le Conservatoire de Montréal, l'Ecole Nationale, les deux Cégep, Lionel-Groulx et Saint-Hyacinthe et l'UQAM (Université du Québec à Montréal). Tous dispensent des cours d'improvisation sauf à l'UQAM. »

La plupart des Cégep Montréalais ont des ligues d'improvisation internes et les sélections sont nombreuses. Certains sont très réputés dans le milieu de l'improvisation théâtrale : « [...] Il y a des gros Cégep, celui du Vieux-Montréal, en plein centre-ville, ils ont cinq équipes d'improvisation. Le Cégep Maisonneuve, Marie-Clarín, Saint-Laurent ... ce sont des bassins d'improvisateurs, et ça devient sérieux car il y a des intervenants professionnels qui coachent les joueurs. C'est plus comme le secondaire à 14-15 ans, là ce sont des professionnels de l'improvisation qui interviennent. ».

Il ajoute :

Il y a une grosse sélection au Cégep Lionel Groulx dans lequel je suis allé. Il est reconnu pour l'improvisation et il y a quatre équipes, donc quatre niveaux différents : la ligue des Pamplemousses, la meilleure, les Tangerines... C'est drôle parce que mes amis d'aujourd'hui, c'est toute des gens avec qui j'ai évolué dans la ligue des Pamplemousses. Aujourd'hui, ce sont des gens qui jouent également à la LNI, à la LIM. C'est une génération d'improvisateurs entre 30 et 35 ans, qui se sont rencontrés au Cégep. [...] La LNI était venue dans mon école en 1982, j'avais onze ans.

Myriam Fugère évoque son expérience d'étudiante et d'improvisatrice au Cégep de Saint-Laurent :

Je suis allée au Cégep et il y avait beaucoup de tournois, souvent on choisissait notre Cégep en fonction de la ligue d'impro et de sa renommée, le programme t'importait peu (rires). J'ai étudié le théâtre au Cégep et l'impro m'a permis d'avoir un cercle social. Cette période du Cégep était vraiment festive mais on savait faire la part des choses pour être en forme pour les matchs. Au Cégep j'ai été coaché et il y a différents niveaux.

Déjà adolescente, elle observe le succès de la discipline si bien qu'il fallait faire des sélections. L'équipe d'improvisation du Cégep « c'est comme les équipes de football américain, il faut que tu sois fier de porter ton équipe » :

Mais il y en avait toujours qui n'étaient pas pris parce que la demande est grande, à tel point que, je me souviens, que certains ont créé la LIPPS, la Ligue d'Impro des Pas Pris à Saint-Laurent, le CÉGEP où j'étudiais. C'était la ligue de ceux qui n'avaient pas été sélectionnés. Il faut le faire ! Je pense que beaucoup de ligues se créent de gens qui ont envie de jouer mais qui n'ont pas nécessairement été pris dans les ligues des CÉGEP.

Après avoir été « coachés » adolescent dans leur Cégep, Myriam, Mathieu et Roberto coachent ou ont coaché à leur tour. Le maillage des collèges et des Cégep s'est développé depuis l'émergence du match d'improvisation à Montréal, dès les années 1980. C'est une réelle communauté d'improvisateurs qui s'y est développée et qui ne cesse de s'accroître. Elle opère comme une grande famille artistique au sein de la ville et assure son dynamisme.

3. Reconnaissance de l'improvisation théâtrale au Québec : entre fantasme et réalité

Comme nous l'évoquions dans le Chapitre II, le match d'improvisation québécois connaît un rayonnement international notamment grâce à sa diffusion à la télévision québécoise dès 1979 et le 4 décembre 1983 par la retransmission par satellite du match LNI vs LIF (Ligue d'Improvisation Française) par Radio-Québec, en direct de la ville d'Aubervilliers, en France. Fort de cette médiatisation, en 2008, le Théâtre de la LNI propose le premier Sommet des ligues d'impro en marge du Sommet de la francophonie de Québec : « Pour l'occasion, des comédiens représentant 13 pays de la francophonie se sont retrouvés pour échanger sur leur pratique de l'improvisation théâtrale et présenter deux matchs devant les dignitaires internationaux présents. »¹⁶³

En mars 2010 ont lieu les premiers Etats généraux de l'improvisation théâtrale à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) en présence de la ministre de la Culture, des Communications et de la Condition féminine : « Sous la présidence d'honneur de la ministre de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, Christine St-Pierre, le colloque regroupe théoriciens, pédagogues et praticiens de l'improvisation théâtrale et permet une réflexion sur la place de l'improvisation dans le paysage théâtral québécois. »¹⁶⁴. La LNI touche annuellement plus de 20 000 spectateurs, par sa saison régulière à Montréal et aussi dans les villes du Québec, son école, ses interventions dans le milieu scolaire, d'organismes et d'entreprises.

Bien que le match d'improvisation ait été créé au Québec, qu'il s'ancre alors dans son histoire théâtrale et connaît un succès considérable auprès du public, les batailles sont toujours actives pour obtenir sa reconnaissance et des soutiens financiers publics. En France comme au Québec se joue toujours l'échelle de la légitimité culturelle des pratiques artistiques.

Mathieu nous explique :

Je suis en train de monter mon cours d'improvisation pour les étudiants en théâtre à l'UQAM (Université du Québec à Montréal). En fait, il y a six écoles de théâtre professionnelles au Québec, Conservatoire de Québec, Conservatoire de

¹⁶³ Historique de la LNI, consultable sur : <http://www.lni.ca/theatre-de-la-lni/mission-et-historique>

¹⁶⁴ Ibid.

Montréal, Ecole Nationale, les deux CÉGEP, Lionel-Groulx et Sainte-Hyacinthe et l'UQAM. Tous ont des cours d'improvisation sauf à l'UQAM. La formation que j'ai eu à l'école de théâtre est très française parce qu'il y a eu beaucoup de professeurs qui sont venus de France enseigner. [...] Et c'est l'ancienne école, c'est-à-dire celle qui pense que l'improvisation n'est pas un art noble.

Pour Mathieu, proposer un atelier hebdomadaire d'improvisation théâtrale au sein de formation dramatique des étudiants de l'UQAM est difficile : « [...] C'est dur de vendre un cours d'improvisation. Ils sont encore dans cette mentalité-là. Alors que l'improvisation théâtrale est une formation complète et implique trois chapeaux différents à porter : metteur en scène, auteur et interprète en même temps. ».

Il insiste sur les difficultés financières que peut rencontrer la LNI, bien qu'elle soit prétendument reconnue par les pouvoirs publics et l'improvisation théâtrale, intégrée dans de nombreux programmes scolaires :

La LNI est une ligue subventionnée par le gouvernement et perd de plus en plus ces aides car c'est le milieu du théâtre qui les récupèrent... ils considèrent que l'improvisation est un spectacle de variété, que ça n'est pas du théâtre. La LNI a failli ne plus exister il y a deux ans. Elle a le même montant de subventions qu'il y a trente ans, il n'y a jamais eu d'augmentation. C'est quand même une ligue qui a une histoire, un niveau de jeu de qualité, qui joue à travers le monde. [...] Ils (les politiques) n'arrivent pas à la qualifier. Pourtant c'est bien un type de théâtre, c'est du théâtre, il y a plein de styles de théâtre, et c'en est un.

En effet, en assistant à un match de la LNI au 1225 Boulevard Saint-Laurent, j'ai pu constater le recours de la ligue nationale à des sponsors et financements privés : l'équipe des Verts s'appelait désormais les « Verts Téo-Taxis » de la LNI. C'était le même cas pour les autres équipes. C'est ce que Mathieu me confirme : « Ce sont des compagnies privées. Il faut aller chercher l'argent dans le privé, c'est dommage il n'y a pas beaucoup d'argent public investi dans cette ligue-là. ».

Il insiste également sur le décalage entre le montant du cachet de comédien et d'improvisateur : « Au théâtre tu es payé environ 250 dollars canadiens (environ 170 euros) par représentation et à la LNI 145 dollars (100 euros) qui est le minimum pour le cachet. ».

Le 28 août 2016, un manifeste pour la reconnaissance et le soutien à l'improvisation théâtrale a été publié et diffusé en ligne par la LNI : *Manifeste – L'improvisation théâtrale : une forme d'expression unique, un courant artistique*

*emblématique, une discipline à part entière.*¹⁶⁵ On peut y lire : « Nous appelons le gouvernement du Québec à reconnaître formellement, dans le cadre de la Politique culturelle, l'improvisation théâtrale comme une discipline à part entière et à adapter ses programmes et ses outils de soutien pour assurer la consolidation de ses acquis, son rayonnement et sa pleine évolution. ». Il est signé par de nombreux comédiens improvisateurs dont Robert Lepage, par des personnalités médiatiques et politiques.

D'après un article du journal *La Presse*, publié le 20 octobre 2016 et titré : « L'Assemblée nationale adopte une motion pro-impro »¹⁶⁶, l'Assemblée Nationale a voté à l'unanimité une motion demandant au Gouvernement du Québec ainsi qu'au Ministre de la Culture et des Communications de reconnaître l'improvisation théâtrale comme discipline artistique emblématique de sa culture.

En effet, un communiqué publié sur le site officiel du Gouvernement du Québec évoque cette motion du 20 octobre 2016 : « La porte-parole de la Coalition Avenir Québec en matière de culture et communication, Claire Samson, est parvenue à faire adopter à l'unanimité une motion reconnaissant l'improvisation comme un courant emblématique de la culture québécoise, une forme d'expression unique et une discipline artistique à part entière. »¹⁶⁷. La Coalition Avenir Québec (CAQ) est un parti politique de centre droit, il constitue la deuxième force d'opposition à l'Assemblée Nationale. L'actuel premier ministre du Québec, Philippe Couillard est élu depuis avril 2014 et issu du parti Libéral.

Qu'en est-il aujourd'hui ? Très récemment, a été publié en Juin 2017 le projet de Politique culturelle du Ministre de la Culture et des Communications, Luc Fortin. Pour la première fois, l'improvisation théâtrale y est mentionnée :

Objectif 2.2 : Favoriser la diversité des formes d'expression artistique et culturelle : La diversité culturelle s'exprime notamment par les différents modes de

¹⁶⁵ Manifeste « L'improvisation théâtrale : une forme d'expression unique, un courant artistique emblématique, une discipline à part entière. », Ligue Nationale d'Improvisation, 28 août 2016, consultable sur : <http://www.lni.ca/manifeste>.

¹⁶⁶ Boulanger L., « L'Assemblée nationale adopte une motion pro-impro », *La Presse*, 20 octobre 2016, URL : <http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/201610/20/01-5032516-lassemblee-nationale-adopte-une-motion-pro-impro.php>

¹⁶⁷ Communiqué officiel - Aile Parlementaire Coalition Avenir Québec, « L'improvisation comme forme d'art unique - LA CAQ fait adopter une motion unanime », site internet officiel du Gouvernement du Québec, 20 octobre 2016, URL: <http://www.fil-information.gouv.qc.ca/Pages/Article.aspx?idArticle=2410203746>

création artistique, de production, de diffusion, de distribution et d'appropriation adoptés par les artistes, quels que soient les moyens et les technologies utilisés. Dans cette optique, les définitions et les balises qui encadrent le soutien public à la création et à la production artistiques doivent avoir la souplesse requise pour accueillir des formes artistiques à la fois classiques, établies, émergentes, métissées, issues des pratiques traditionnelles ou qui n'entrent pas dans les catégories actuelles, comme **l'improvisation théâtrale**, les arts du cirque ou les œuvres numériques interactives.¹⁶⁸

De plus, Yvon Leduc cofondateur de la LNI a reçu le 28 juin 2017 de la part du ministre de la Culture et des Communications, Luc Fortin, la Médaille de l'Assemblée Nationale du Québec. Le communiqué publié le 29 juin 2017 sur le site officiel du Ministère annonce :

Les médailles de l'Assemblée nationale du Québec sont décernées à des personnalités publiques pour souligner leur grande contribution au rayonnement du Québec. Le ministre Fortin a fait valoir l'engagement exceptionnel de ce fier artisan du rayonnement international du Québec et de sa culture qui a créé, en 1977, avec son grand ami Robert Gravel, le Match d'impro, fer de lance de la discipline de l'improvisation théâtrale et véritable joyau national. [...] À l'aube de ses quarante ans, la LNI est une véritable institution théâtrale québécoise et elle est reconnue pour son originalité tant sur la scène nationale qu'internationale. Pratiqué dans plus de 30 pays et dans au moins sept langues, ce courant artistique emblématique de la culture québécoise constitue un lieu privilégié de partage et de création.¹⁶⁹

Ces deux événements majeurs marquent la reconnaissance tant attendue de l'improvisation théâtrale comme art autonome et emblématique de la culture québécoise.

De mon prisme français, j'étais tentée de fantasmer la légitimité accordée à l'improvisation théâtrale au Québec depuis sa création en 1977, constatant lors de mon voyage universitaire, son large enseignement au sein de programmes d'art dramatique

¹⁶⁸ Projet de politique culturelle : *Partout la Culture, Politique culturelle du Québec*, Ministère de la Culture et des Communications, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, juin 2017, consultable et téléchargeable sur : www.mcc.gouv.qc.ca

¹⁶⁹ Communiqué officiel, «Yvon Leduc reçoit la Médaille de l'Assemblée nationale », Ministère de la Culture et des Communications, 29 juin 2017, Québec. Site internet officiel du Gouvernement du Québec, URL: https://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=2328&no_cache=1&tx_ttnews%5Btt_news%5D=7872&tx_ttnews%5BbackPid%5D=2&cHash=5c0bc68d8599c393684ee787451b09d6

et scolaires, sa pratique exponentielle amateur et professionnelle et son succès indéniable auprès du public québécois. Pourtant, comme nous le constatons, sa reconnaissance institutionnelle n'est que très récente.

B) En France : l'improvisation théâtrale et son enseignement dans le milieu scolaire, une discipline artistique en voie de reconnaissance institutionnelle

Depuis une quinzaine d'années, on observe le développement de l'enseignement de l'improvisation théâtrale et de manière particulièrement prononcée dans le milieu de l'entreprise. Petites comme grandes entreprises prennent conscience de l'apport de la discipline spontanée et font appel à des comédiens improvisateurs et formateurs : prise de parole en public, gestion des imprévus et des conflits, *teambuilding*¹⁷⁰, mises en situation professionnelle... les vertus de la pratique de l'improvisation théâtrale sont nombreuses.

En ce qui concerne le milieu scolaire, le développement est plus timide et les politiques publiques ont quant à elles plus de difficultés à s'en emparer. Ce n'est que très récemment, que nous observons une progression de sa considération grâce à des actions de sensibilisation. Les actions menées par le *Trophée d'Impro Culture & Diversité*, tournoi national d'improvisation entre collèges, sont significatives. Il constitue un projet d'échelle nationale puisqu'il réunit aujourd'hui des compagnies de théâtre référentes dans seize villes de France : Bordeaux, Brest, Cavaillon /l'Isle-sur-la-Sorgue, Chambéry, la Drôme-Ardèche, Grasse, Lille, Limoges, Lyon, Marseille, Nancy, Paris, Rennes, Rochefort, Toulouse et Trappes. Ce sont 48 collèges qui sont partenaires de ce projet artistique et culturel.

1. Le Trophée d'Impro Culture & Diversité : un projet national pour la reconnaissance et la diffusion de la pratique de l'improvisation théâtrale dans le cadre scolaire

C'est sur le modèle de championnat inter-collèges mené par *Trappes Impro* dès les années 1989, par Alain Degois, dit Papy, que la création du *Trophée d'Impro Culture & Diversité* s'inspire. Ce championnat existe toujours aujourd'hui à Trappes sous le

¹⁷⁰ Traduction de l'anglais : [construction/cohésion d'équipe]

nom de CICMIT (Championnat Inter-Collèges de Matches d'Improvisation Théâtrale – Saint Quentin en Yvelines).

Le projet Trophée d'Impro Culture & Diversité co-créé en 2010 par la Fondation Culture & Diversité et la Compagnie Déclic Théâtre travaille à la reconnaissance de la discipline et à la diffusion de sa pratique. Une reconnaissance institutionnelle visiblement acquise depuis peu : dans le document de présentation du *Trophée d'Impro Culture & Diversité* et téléchargeable sur le site de la Fondation, il y est écrit : « Lors de la finale 2014 du Trophée d'Impro Culture & Diversité, qui s'est tenue au Théâtre COMEDIA à Paris, le Président de la République a reconnu le match d'improvisation théâtrale comme pratique à part entière de l'éducation artistique et culturelle. Lors de la finale 2015, le Premier ministre a annoncé le soutien du Gouvernement au développement de l'improvisation théâtrale en France. »¹⁷¹.

Dans une déclaration conjointe au Conseil des ministres du 11 février 2015, les Ministres de la Culture et de la Communication ainsi que de l'Éducation nationale mettent l'improvisation théâtrale parmi les priorités de l'éducation artistique et culturelle. Ces initiatives des ministères sont prises pour reconnaître cette pratique : l'attribution du label « Cultiver les langues » au projet du Trophée et l'invitation par la Délégation générale à la langue française à participer à l'opération nationale *Dis-moi dix mots* en 2015 et 2016. Cette opération pose la question du rapport des jeunes au vocabulaire, une liste de dix mots est dévoilée et travaillée en atelier d'improvisation. Ils sont intégrés aux thèmes de l'arbitre lors des représentations:

Le Trophée d'Impro Culture & Diversité reçoit le label « Cultiver les langues » qui récompense 30 actions exemplaires dans le guide des bonnes pratiques de l'éducation artistique et culturelle. La Délégation générale à la langue française et aux langues de France a choisi de faire entrer le Trophée d'Impro Culture & Diversité dans l'opération de sensibilisation à la langue française *Dis-moi dix mots*. A l'occasion de la Semaine de la langue française en 2015 et en 2016, Fleur Pellerin, puis Audrey Azoulay, Ministres de la Culture ont organisé au sein du ministère rue de Valois, dans

¹⁷¹ Dossier de présentation 2016-2017, « Trophée d'Impro Culture & Diversité : matchs d'improvisation théâtrale, trophée national inter-collèges », Fondation Culture & Diversité, consultable et téléchargeable sur : <http://www.fondationcultureetdiversite.org/programmes/le-trophee-dimpro-culture-diversite>

le salon des Maréchaux, un match d'improvisation théâtrale avec des collégiens de Trappes.¹⁷²

Aussi, l'ancienne Ministre de la Culture, Audrey Azoulay, à l'occasion de l'Euro de football 2016 a choisi le projet *Euro de l'Impro Culture & Diversité* comme médiateur entre pratiques théâtrale et sportive : de jeunes footballeuses et footballeurs s'essayent alors à l'improvisation théâtrale et se produisent au théâtre parisien le Comedia, du 8 au 10 juillet 2016. Plus de 400 spectateurs sont présents.

Des institutions culturelles de renom soutiennent également le *Trophée d'Impro Culture & Diversité*, elles accueillent les rencontres improvisées et certaines d'entre elles promeuvent la pratique de l'improvisation théâtrale auprès des publics scolaires. Parmi elles : le Théâtre de l'Union, Centre Dramatique National du Limousin et le Théâtre de l'Agora, scène nationale d'Evry et de l'Essonne.

1.1 Institutionnalisation de la pratique de l'improvisation théâtrale : un premier document officiel publié sur le site du Ministère de l'Education nationale

Le 27 avril 2017 a été publié officiellement un document pédagogique sur le site du ministère de l'Education nationale, intitulé : « Pratique de l'improvisation théâtrale dans le cadre scolaire »¹⁷³. Ce document marque la reconnaissance institutionnelle et ancre la légitimité de cette pratique auprès du public scolaire. Il est un support précieux pour les compagnies professionnelles d'improvisation théâtrale et les enseignants qui souhaitent développer cette pratique auprès du public scolaire.

Ainsi, il atteste de la pertinence de la pratique de l'improvisation théâtrale au sein de la nouvelle loi pour la refondation de l'Ecole de la République¹⁷⁴, notamment dans le cadre du Parcours d'Education Artistique et Culturelle (PEAC) et du parcours citoyen :

Le PEAC repose à la fois sur des rencontres (directes et médiatisées, avec des œuvres, des artistes...), des pratiques individuelles et collectives dans des domaines

¹⁷² Dossier de présentation 2016-2017, « Trophée d'Impro Culture & Diversité : matchs d'improvisation théâtrale, trophée national inter-collèges », Fondation Culture & Diversité, consultable et téléchargeable sur : <http://www.fondationcultureetdiversite.org/programmes/le-trophee-dimpro-culture-diversite>

¹⁷³ « Pratique de l'improvisation théâtrale dans le cadre scolaire », *Ministère de l'Education nationale*, consultable et téléchargeable sur : <http://eduscol.education.fr/cid114218/pratique-de-l-improvisation-theatrale.html#lien4>

¹⁷⁴ Article L.121-6 du code de l'éducation et circulaire interministérielle n°2013-073 du 3 mai 2013.

diversifiés et des connaissances en termes d'appropriation de repères culturels, d'expression des émotions esthétiques et d'un jugement critique¹⁷⁵. **Le parcours citoyen** vise à la construction, par l'élève, d'un jugement moral et civique, à l'acquisition d'un esprit critique et d'une culture de l'engagement¹⁷⁶. Les nouveaux programmes d'enseignement moral et civique et le parcours citoyen encouragent l'autonomie, l'esprit critique et la coopération, de même qu'ils privilégient et valorisent la mise en activité des élèves. Certains objectifs et finalités de ces deux parcours, notamment ceux rassemblés dans le référentiel du PEAC, peuvent être abordés par la pratique de l'improvisation théâtrale qui, dans sa dimension collective, favorise l'écoute mutuelle, l'attention, le respect et d'une manière générale le « vivre ensemble ». Les élèves apprennent ainsi à mieux se comprendre : ils s'accordent dans une visée de production commune.¹⁷⁷

Ce document est également pertinent dans le cadre de l'établissement des Enseignements Pratiques Interdisciplinaires (EPI), qui depuis la rentrée 2016, encouragent la réflexion interdisciplinaire auprès des collégiens :

La mise en œuvre des **enseignements pratiques interdisciplinaires (EPI)** depuis la rentrée 2016 constituent un cadre favorable aux projets d'improvisation théâtrale comme pratiques possibles dans toute leur dimension interdisciplinaire. Les EPI offrent la possibilité de travailler différemment les contenus des programmes. Un projet d'improvisation théâtrale peut contribuer à la mise en place par exemple, d'un enseignement pratique interdisciplinaire "Culture et création artistique".

Comme le souligne ce document officiel, l'improvisation théâtrale -en résonnance avec les principes que nous avons évoqués plus haut dans le chapitre III- permet de : « développer la maîtrise de la langue française et de la culture générale, participer au développement personnel des élèves (confiance en soi, éloquence, posture...), favoriser le vivre-ensemble et promouvoir le respect de l'autre, le travail d'équipe, les valeurs de mixité sociale, culturelles et de genre,

¹⁷⁵ Objectifs de formation du référentiel du parcours d'éducation artistique et culturelle détaillés dans l'arrêté du 1er juillet 2015 publié au J.O. du 7 juillet 2015.

¹⁷⁶ Objectifs, modalités de pilotage et de mise en œuvre détaillés dans la circulaire n° 2016-092 du 20-2016 du 23 juin 2016.

¹⁷⁷ « Pratique de l'improvisation théâtrale dans le cadre scolaire », *Ministère de l'Éducation nationale*, consultable et téléchargeable sur : <http://eduscol.education.fr/cid114218/pratique-de-l-improvisation-theatrale.html#lien4>

encourager l'éducation à la citoyenneté et l'insertion sociale par des règles d'écoute et de respect. ¹⁷⁸».

2. Le match d'improvisation théâtrale et le public adolescent, un format civique et artistique privilégié

Dans le cadre de notre recherche universitaire sur l'enseignement de l'improvisation théâtrale, nous nous centrons sur sa pratique dans les établissements scolaires du second degré et plus particulièrement, les collèges. Pour ce faire, je me baserai les observations et témoignages que j'ai pu récolter au cours du stage que j'effectue actuellement au sein du *Trophée d'Impro Culture & Diversité* en tant que chargée de projet culturel.

2.1 La patinoire : un terrain de jeu solidaire, créatif et sécurisé

Depuis sa création en 1977 au Québec, le match d'improvisation théâtrale s'est répandu avec succès dans le monde et s'avère être un format idéal pour le public adolescent. En effet, là où une parole trop libre pourrait effrayer certains enseignants, le match d'improvisation théâtrale offre pourtant un cadre de création artistique sécurisé aux jeunes improvisateurs. Comme le rappelle Grégory Pagano, délégué général du *Trophée Culture & Diversité*, « c'est un spectacle codifié et soumis à des règles qui favorisent le respect des jeunes entre eux, leur collaboration et l'exigence d'une qualité de jeu ». Sa forme évoque le cérémonial et le décorum d'un événement sportif. Chez le jeune qui pourrait être en décrochage scolaire est créé un sentiment de solidarité et d'appartenance à l'équipe : les joueurs sont prêts à gagner le match et à se soutenir dans la tâche difficile du jeu spontané. Ce cadre de jeu sécurisé et bienveillant est garanti grâce à la présence de l'arbitre, de ses deux assistants et des entraîneurs (coachs) des équipes. Après l'annonce par l'arbitre de la catégorie et du titre de la future improvisation, les joueurs ont vingt secondes de concertation pour échanger leurs idées et propositions de jeu. Ils sont soutenus et accompagnés par leur coach adulte respectif pendant cette courte durée d'échanges, que l'on appelle le caucus. Comme un entraîneur sportif, il est là pour accompagner les joueurs, les encourager,

¹⁷⁸ « Pratique de l'improvisation théâtrale dans le cadre scolaire », *Ministère de l'Éducation nationale*, consultable et téléchargeable sur : <http://eduscol.education.fr/cid114218/pratique-de-l-improvisation-theatrale.html#lien4>

les conseiller et les motiver durant le match. Ce cadre de jeu « sécurisé » et bienveillant permet à l'adolescent de s'épanouir dans la patinoire.

2.2 Les thèmes et les catégories de jeu : développer sa culture grâce au plaisir du jeu improvisé

L'arbitre donne les thèmes et les catégories : à la manière d'un auteur, d'un dramaturge, d'un réalisateur. Comme par exemple Molière, Shakespeare, Alexandre Dumas, Chaplin ou encore Tarantino etc. ; à la manière d'un genre littéraire, cinématographique, théâtral, comme le roman d'aventure, le film noir, la tragédie grecque, ou encore le spot publicitaire. L'idée est de permettre aux joueurs de prendre plaisir à incarner des personnages et de jouer des styles et des registres de langage variés, après les avoir travaillé en atelier et s'être approprié les codes. Bien sûr, les joueurs improvisent à partir de leurs connaissances et références communes, et aussi grâce aux acquis d'apprentissage dans les autres matières enseignées au collège (français, arts plastiques, éducation musicale, histoire-géographie, enseignement moral et civique...). L'improvisation est en cela une pratique fédératrice, pluridisciplinaire et heuristique, c'est à dire « qui incite à la découverte ». Les jeunes développent leur vocabulaire, la maîtrise de la langue française et leur culture générale. Comme le souligne Zaki, collégien improvisateur dans le cadre du Trophée d'Impro Culture & Diversité : « J'ai appris à écouter les autres, m'épanouir, et ça développe mon vocabulaire en français. » (5^{ème}, Collège Saint Hilaire, Grasse). Kady ajoute : « J'ai appris à être moins timide, à mieux m'exprimer et à être beaucoup plus cultivée ». (4^{ème}F, Collège Courbet, Trappes).

Souhaitant remporter le match, chaque joueur s'investit d'autant plus et leur curiosité est attisée : il découvre, approfondit, joue et s'approprie les styles des auteurs de périodes classiques, modernes et contemporaines. Ainsi Jamel Debbouze soulignait : « L'improvisation et les cours de français, ça se marie bien. Je n'aurais jamais découvert Molière et les livres si je n'étais pas passé par l'improvisation. Le livre me faisait trop peur. J'avais l'impression qu'il me jugeait quand je butais sur des mots. Mais le fait de jouer, de ramener le texte à soi, te le rend proche. Aujourd'hui, je connais tout Molière par cœur, Le Misanthrope, Scapin... Il m'inspire encore pour

mes spectacles. »¹⁷⁹. L'improvisation théâtrale est un autre chemin, -sans doute moins intimidant ?-, une voie précieuse pour permettre aux collégiens de découvrir des auteurs qui leur paraissaient jusqu'alors sûrement inaccessibles.

2.3 L'arbitre : garant du respect des règles de jeu et de la sécurité des joueurs

Le rôle de l'arbitre est important, puisqu'il donne les catégories de jeu que devront respecter les joueurs avant de commencer l'improvisation. A la fin de chaque scène improvisée, l'arbitre siffle, s'il y a eu, fautes et pénalités. Lorsqu'une équipe cumule trois fautes, elle cède un point à l'équipe adverse. Ces fautes sont de catégories diverses et permettent d'encadrer le match et favorise le plaisir des joueurs. Seize fautes réparties en trois catégories ont été définies par les québécois Yvon Leduc et Robert Gravel¹⁸⁰ : les fautes de procédures, les fautes de jeu et les fautes de comportement. Les fautes de procédures concernent le non-respect du cérémonial (par exemple, un joueur oublie sa tenue pour le match : maillot et jogging noir) du match d'impro et le non-respect des catégories et thèmes imposés par l'arbitre. Les fautes de jeu sont sifflées sur la qualité de l'improvisation, si elles nuisent à la progression de l'histoire. Par exemple, si un joueur refuse la proposition d'un autre et ralentit le jeu, s'il y a une mauvaise écoute ou confusion, et au contraire, s'il n'y a pas de prise de risque et de proposition pour avancer dans la narration. Enfin, les fautes de comportements comme son nom l'indique, condamnent les comportements négatifs : anti-jeu, manque de fairplay ou encore agressivité. Ces fautes majeures comptent double et sont rarement sifflées. Chaque équipe est représentée par un capitaine qui lors de sa convocation, entre dans la patinoire et demande des explications et la nature de la faute à l'arbitre. Le sentiment de responsabilité est ainsi développé par chaque joueur de l'équipe. Ce processus d'explication est constructif : l'arbitre incarne une autorité bienveillante, il pointe les fautes, les analyse, il peut également apporter des recommandations aux joueurs.

¹⁷⁹ Entretien Joignot F., « Jamel Debbouze : 'Certains profs nous donnaient l'impression que nous étions des classes de gueux' », 25 août 2016, *Le Monde Idées*, consulté le 13 mai 2017, URL : http://www.lemonde.fr/idees/article/2016/08/25/jamel-debbouze-certains-professeurs-nous-donnaient-l-impression-que-nous-etions-des-classes-de-gueux_4987987_3232.html

¹⁸⁰ Chauvin J-B., « Les fautes dans le match d'improvisation théâtrale », consultable sur : <http://match.impro.free.fr/match-impro-fautes.html>

3. Mixité sociale et parité au cœur de la sélection des équipes

L'ouverture culturelle et la tolérance sont des points importants à défendre puisque les jeunes improvisateurs sont amenés à travailler et créer ensemble. Comme le rappelle Papy : « L'improvisation redistribue elle aussi les cartes, notamment entre hommes et femmes. Les équipes sont mixtes, ce qui n'est pas un détail quand on sait la place réservée aux femmes dans nos sociétés patriarcales. Le match place garçons et filles devant l'obligation de coopérer, d'être efficaces ensemble. C'est la compétence qui l'emporte, pas le sexe. De jeunes improvisatrices de Trappes se sont d'ailleurs fait un nom, comme Sophia Aram, chroniqueuse sur France Inter, ou Janane Boudili que l'on voit sur France 2. »¹⁸¹. Papy également, directeur artistique du *Trophée d'Impro Culture & Diversité* confie lors de notre entretien : « Dans ce projet, des jeunes de Lille rencontrent ceux de Marseille, Lyon... et ils n'avaient en probabilité aucune chance de se rencontrer, parce qu'ils venaient peut-être de quartiers différents, parce-que socialement ils sont peut-être à des extrémités, parce que les filles ne font pas les choses avec les garçons dans certaines localités. On leur fait vivre une expérience humaine étonnante. Elle va rentrer dans la mémoire de ces jeunes. On se crée un patrimoine culturel commun. »¹⁸².

Aussi, le *Trophée d'Impro Culture & Diversité* se définit comme « Un programme fondé sur la mixité sociale, culturelle et de genre, favorisant l'épanouissement, l'éducation à la citoyenneté et l'insertion sociale des jeunes. »¹⁸³. Le *Trophée d'Impro Culture & Diversité* est un championnat qui veille au respect de la parité et à la diversité des profils. Grâce aux tournois organisés, il crée des points de rencontres entre les collègues d'une même ville et également d'une même région.

Comme le rappelle Grégory Pagano :

Mon travail consiste à organiser le Trophée Culture & Diversité, c'est-à-dire un programme d'action d'éducation artistique et culturelle pour les collégiens issus de l'éducation prioritaire dans 16 territoires de France sur 48 établissements participants. On met en place avec des compagnies de théâtre professionnelles des

¹⁸¹ Degois Alain, « Le surprenant rayonnement du bouffon de Trappes », *Le journal de l'école de Paris du management*, 2015/5 (N° 115), p. 24-29. DOI : 10.3917/jepam.115.0024. URL : <http://www.cairn.info/revue-le-journal-de-l-ecole-de-paris-du-management-2015-5-page-24.htm>

¹⁸² Entretien avec Alain Degois dit Papy, 27 mars 2017, voir annexes.

¹⁸³ *Bilan du Trophée d'Impro Culture & Diversité, Année scolaire 2015-2016*, consultable et téléchargeable sur <http://www.fondationcultureetdiversite.org/programmes/le-trophee-dimpro-culture-diversite>

ateliers d'improvisation théâtrale [...] des spectacles de restitution, d'abord au sein des établissements scolaires puis au sein d'un théâtre de l'agglomération qui permet la rencontre entre les différents établissements scolaires. Enfin, il y a une étape nationale avec une demi-finale qui permet également la rencontre des collèges des différentes régions.¹⁸⁴

Les jeunes collégiens issus de banlieues, du milieu citadin comme de zones rurales se rencontrent et les stéréotypes s'effondrent rapidement. Swann, collégienne et jeune improvisatrice dans le cadre du *Trophée d'Impro* écrit : « Merci d'être à l'origine de ce projet qui rassemble vraiment la 'culture et la diversité' avec des gens de tout âge, de toutes différences mais qui ont tous la même passion »¹⁸⁵ (4^{ème} 2, Collège Genevoix, Couzeix.).

Le document officiel du Ministère de l'Education sur la pratique de l'improvisation théâtrale en milieu scolaire paru en avril 2017 précise l'importance de la diversité des profils des participants dans la constitution des ateliers. On peut lire dans le paragraphe intitulé « Préconisations pour l'organisation d'un atelier d'improvisation théâtrale » : « On sera attentif à composer un groupe d'élèves avec des profils différents. On évitera notamment de ne travailler qu'avec des élèves en grandes difficultés scolaires. Diversifier et associer les profils permet de partager des imaginaires et des cultures et permettra à chacun d'acquérir de nouvelles compétences. »¹⁸⁶. Le match d'improvisation défendu par Papy et le *Trophée* est un format d'improvisation théâtrale qui encourage le vivre-ensemble, la tolérance, la parité et la mixité sociale au sein des équipes. Un projet artistique à destination des jeunes où la différence est synonyme de richesse.

¹⁸⁴ Retranscription en annexes, entretien avec Grégory Pagano, 15 mai 2017, Paris.

¹⁸⁵ Témoignage relevé lors de la saison 2016/2017 du Trophée Impro Culture & Diversité.

¹⁸⁶ « Pratique de l'improvisation théâtrale dans le cadre scolaire », *Ministère de l'Education nationale*, consultable et téléchargeable sur : <http://eduscol.education.fr/cid114218/pratique-de-l-improvisation-theatrale.html#lien4>

4. Quelques témoignages de collégiens improvisateurs

Dans le cadre du stage que j'effectue au sein du *Trophée d'Impro Culture & Diversité*, une période importante est celle du bilan de nos actions. Elle se déploie sur les mois de juin et juillet. Nous avons ainsi recueillis les réponses des questionnaires d'évaluation distribués aux jeunes improvisateurs. La moyenne attribuée par les collégiens au programme, sur 273 questionnaires rendus, s'élève à 9,04/10. (Voir en annexes Résultats des questionnaires)

J'ai sélectionné quelques réponses ci-dessous, révélatrices des apports bénéfiques de cette pratique chez le public collégien :

« Ça me permet de me libérer et de montrer qui je suis », Leila, 4^{ème}, Collège Maurice Genevoix, Limoges.

« Ça me permet de m'exprimer en s'amusant. Maintenant j'ai commencé, je ne peux pas m'arrêter » Elisa, 4^{ème}, Collège Alex Mezenc, Le Pouzin.

« J'ai pu apprendre un sens du partage et de l'amitié, que le théâtre vit en chacun de nous et qu'il suffit de l'exploiter pour que la magie de la comédie opère. » Devann, 5^{ème}, Collège Carnot, Grasse.

« J'ai appris à écouter les autres, m'épanouir, et ça développe mon vocabulaire en français. » Zaki, 5^{ème}, Collège Saint Hilaire, Grasse.

« On a appris à s'écouter, à travailler en groupe. Mais surtout qu'ensemble, on est une équipe ! Qu'on est plus fort ! » Camille, 6^{ème}, Collège la Prairie, Toulouse.

« 'Pourquoi souhaitez-vous continuer l'impro ?' - J'aime bien et je me sens bien. Continuez car cela peut apporter du bonheur aux personnes tristes ou timides. » Merveille, 3^{ème}, Collège Côte Rousse, Chambéry.

« C'est devenu quelque chose qui m'a beaucoup aidé dans ma vie » Romain, 3^{ème}, Collège de Saint-Hilaire, Grasse.

« J'apprécie de pouvoir m'exprimer librement » Gwendolyne, 5^{ème}, Collège Carnot, Grasse.

« Cela m'a permis de rencontrer des personnes, de mieux m'entendre avec des personnes de mon collège qui ont participé » Sonia, 3^{ème}, Collège Côte Rousse, Chambéry.

« De plus m'ouvrir aux autres, d'être moins timide. » Lou, 4^{ème}, Collège Canteperdrix, Grasse.

« J'ai pu m'améliorer dans mon expression orale, vaincre une part de timidité et rencontrer des personnes très enrichissantes. » Yasmine, 4^{ème}, Collège Guy de Maupassant, Limoges

« Cela m'a permis de faire des magnifiques rencontres et de dépasser mes peurs » Manon, 3^{ème}, Collège Maurice Genevoix, Couzeix.

« Ça m'a apporté des rires, de l'amitié et beaucoup d'amour, j'assume la personne que je suis encore plus qu'avant. » Swann, 4^{ème}, Collège Maurice Genevoix, Couzeix.

« Je me suis éclatée, il y a des personnes dans la classe on ne se parlait pas et maintenant on est meilleurs amis. » Sara, 5^{ème}, Collège André Malraux, Marseille.

« Cela m'a apporté une certaine réflexion sur moi et sur ce que je veux (être, devenir) » Salim, 4^{ème}, Collège Echanges, Rennes.

« Je m'ouvre plus aux autres et j'ai plus confiance en moi » Ambre, 6^{ème}, Collège Hautes-Ourmes, Rennes.

« J'ai appris à être sérieuse et à prendre au sérieux ce que je fais. » Grace, 4^{ème}, Collège Bellevue de Toulouse.

Conclusion

Ce mémoire est l'aboutissement d'une recherche passionnante sur l'enseignement de l'improvisation théâtrale en milieu scolaire et plus largement sur son identité et sa reconnaissance. Adolescente, j'ai été initiée à l'improvisation théâtrale en filigrane des cours d'art dramatique. C'était la partie du cours que je préférais, celle où nous pouvions créer et jouer à partir de nos propres mots, à partir de soi et avec l'Autre. L'improvisation théâtrale a été un moyen d'expression précieux lors d'une période charnière, celle de l'adolescence. Elle a été mon alliée pour prendre confiance en moi et communiquer avec les autres. Rapidement, cette discipline m'a fascinée. Indomptable, elle s'est révélée être un défi artistique. Inépuisable, elle est devenue un terrain de jeu et de création infini. Prometteuse, elle est aujourd'hui mon objet d'étude : je soumets cette recherche pour éclairer son histoire, proposer de nouvelles pistes d'exploration, défendre les bienfaits de son enseignement, et surtout, soutenir la reconnaissance de sa pratique dans le milieu scolaire.

L'improvisation théâtrale est à la fois une pratique artistique à part entière, un outil d'écriture de plateau et de formation d'acteur, un art en représentation devant un public, un outil de communication, un objet d'étude scientifique... Notre réflexion a retracé ses nombreux visages à travers les siècles, ses victoires et ses batailles encore actuelles. L'improvisation théâtrale se définit par ses pluralités et ses contradictions. Sa complexité identitaire constitue sa richesse comme sa première faiblesse. Peu considérée et reconnue -car peu ou mal connue-, l'improvisation théâtrale est aujourd'hui un art en lutte pour sa reconnaissance.

Pour la défendre, il est nécessaire de raconter son histoire, d'évoquer les chercheurs, auteurs et praticiens qui, à travers le temps, l'ont érigée, façonnée, redécouverte et ceux qui, encore aujourd'hui perpétuent cette démarche heuristique. L'étude comparative entre le Québec et la France a été l'opportunité de rencontrer des improvisateurs qui l'explorent inlassablement et surtout, se fédèrent pour la transmettre aux nouvelles générations. Les bienfaits de sa pratique permettent aux jeunes improvisateurs de s'épanouir artistiquement et un peu plus dans leur vie quotidienne. Son enseignement dans le milieu scolaire est donc au cœur d'enjeux éducatifs et sociétaux importants.

Bibliographie

Ouvrages

BARTULA, Malgorzata et **SCHROER**, Stefan, *On improvisation, Nine conversations with Roberto Ciulli*, Bruxelles, éditions Peter Lang, PIE (Presses interuniversitaires européennes), 2003.

BEAUCHAMP, Hélène et **DAVID**, Gilbert, *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^{ème} siècle – Trajectoires et territoires*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2003.

BOURASSA, André-G, **DAVID**, Gilbert, **LARRUE**, Jean-Marc, **LEGRIS**, Renée, *Le Théâtre au Québec 1825-1980*, Québec, collections de la Bibliothèque nationale du Québec, 1988.

GIGAULT, Julien, *Improconcept, Le guide des notions à explorer en improvisation théâtrale*, éditions BoD, 2015.

GRAVEL, Robert et **LAVERGNE**, Jan Marc, *IMPRO, Réflexions et analyses*, Québec, éditions Leméac inc., 1987.

GRAVEL, Robert et **LAVERGNE**, Jan Marc, *IMPRO II, Exercices et analyses*, Québec, éditions Leméac inc., 1989.

GREFFARD, Madeleine et **SABOURIN**, Jean-Guy, *Le Théâtre québécois*, Québec, Collection Boréal Express, 1997.

CLOSE, Del, **HALPERN**, Charna, **HOWARD JOHNSON**, Kim, *Truth in Comedy, The manual of improvisation*, Denver, Colorado, Meriwether Publishing, 1994.

HERIL, Alain et **MEGRIER**, Dominique, *Entraînement à l'improvisation théâtrale, à partir de 8 ans*, édition RETZ, Paris, 2004.

HODGSON, John et **RICHARDS**, Ernerst, *Improvisation, discovery and creativity in drama*, Londres, édition Methuen & Co., 1967.

HUFFMAN, Shawn et **ROBERT**, Lucie, *Le théâtre québécois en revue*, Canada, Presses de l'Université du Québec et revue Voix et Images, 2014.

JOHNSTONE, Keith, *Impro, Improvisation et théâtre*, Paris, éditions Ipanema, 2012.

LALLIAS, Jean-Claude, **LASSALLE**, Jacques, **LORIOLE**, Jean-Pierre, *Le théâtre et l'école : histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Arles, ACTES SUD - Papiers (ANRAT), 2002.

NAPIER, Mick, *Improvise. Scene from the inside out*, Denver, Colorado, Meriwether Publishing, 2nd édition, 2015.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Le jeu dramatique en milieu scolaire*, Bruxelles, 3^{ème} éd. De Boeck, 1997.

TOURNIER, Christophe, *Manuel d'improvisation théâtrale*, Paris, édition de l'eau vive, 2003.

Articles en ligne

BACHIR-LOOPUYT, Talia, **CANONNE**, Clément, **SAINT-GERMIER**, Pierre et **TURQUIER** Barbara, « Improvisation : usages et transferts d'une catégorie », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18, 2010, mis en ligne le 01 mai 2010, consulté le 23 mars 2016. URL : <http://traces.revues.org/4499>

CANONNE, Clément, « Enseigner l'improvisation ? Entretien avec Alain Savouret », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18, 2010, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 7 mai 2016. URL : <http://traces.revues.org/4626> ; DOI : [10.4000/traces.4626](https://doi.org/10.4000/traces.4626).

DEGOIS, Alain, « Le surprenant rayonnement du bouffon de Trappes », *Le journal de l'école de Paris du management*, 2015/5 (N° 115), p. 24-29. DOI : 10.3917/jepam.115.0024. URL : <http://www.cairn.info/revue-le-journal-de-l-ecole-de-paris-du-management-2015-5-page-24.htm>

GAGNON, Roxane, « L'improvisation théâtrale au service de l'expression orale et écrite et de son enseignement », *Revue suisse des sciences de l'éducation*, vol.33, 2, 2011, p. 251-265, consulté le 2 décembre 2015. URL : <http://archive-ouverte.unige.ch/unige:22765>.

HENNION, Antoine, « 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 06 mai 2016. URL : <http://traces.revues.org/4587> ; DOI : [10.4000/traces.4587](https://doi.org/10.4000/traces.4587).

MARTY, Olivier, « Lumières sur l'improvisation théâtrale », *Education permanente*, Paris : Documentation française, 2013, consulté le 4 mars 2016, pp. 59-69. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00806538>.

SPICKLER, Robert, « Le trop-plein et le vide », *Jeu : revue de théâtre*, 78, 1996, p. 104-115, consulté le 22 janvier 2016. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/27173ac>

TALLOTTE, William, « L'improvisation comme pratique sociale. L'exemple des *nâgasvarakkârar*, hautboïstes sud-indiens », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18, 2010, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 5 mai 2016. URL : <http://traces.revues.org/4568> ; DOI : [10.4000/traces.4568](https://doi.org/10.4000/traces.4568).

VAIS, Michel « Robert Lepage et l'impro. » *Jeu* 137 (2010): 65–71, p. 67. URL : erudit.org

WALTHERY, Claire, « La place des expressions créatrices dans la formation des travailleurs sociaux », *Cairn, Pensée plurielle*, 17, 2008, p. 93-100, consulté le 2 février 2016. URL : <http://www.cairn.info/revue-pensee-plurielle-2008-1-page-93.htm> ; DOI 10.3917/pp.017.0093.

Document institutionnel et officiel

MINISTERE DE L'EDUCATION NATIONALE, « Pratique de l'improvisation théâtrale dans le cadre scolaire », 27 avril 2017, consultable et téléchargeable sur : <http://eduscol.education.fr/cid114218/pratique-de-l-improvisation-theatrale.html#lien4>

Mémoires et thèses

CADIEUX, Alexandre, *L'improvisation dans la création collective québécoise : trois troupes par elles-mêmes*, Maitrise en Théâtre, Université du Québec à Montréal, Avril 2009.

DESMONTS, Anne-Sophie, *Le théâtre d'improvisation, une pratique artistique autonome en voie d'institutionnalisation qui dépasse le cadre du spectacle*, Mémoire de Master « Politique et gestion de la culture », Université de Strasbourg, Septembre 2010.

DESRANLEAU, Marie, *Les échanges communicationnels dans le jeu d'improvisation théâtrale une forme d'expression où l'interaction est de mise*, thèse (Maitrise en communication), Université du Québec à Montréal, 1989.

FECTEAU, Jean-François, *L'improvisation spectacle au Québec : son développement et ses fonctions socioculturelles*, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en sociologie, Université du Québec à Montréal, Février 2013.

HIDOT, Laetitia, *Théâtre et inhibition : l'inhibition des élèves de cycle 3*, Master 2 SMEEF spécialité « professorat des écoles », Institut universitaire de formation des maîtres (IUFM), Nord-Pas-de-Calais, 2012.

MORVAN, Yves, *Evaluation des élèves de l'option facultative Théâtre-expression dramatique des lycées*, Mémoire de Diplôme d'Études Approfondies Théâtre et Arts du spectacle, Université Sorbonne Nouvelle, Paris, 2003.

TAILLANDIER, Cécile, *La performance de l'acteur dans les matchs d'improvisation*, Mémoire de recherche, Arts de la Scène, Université Lumière Lyon 2, Septembre 2014.

Colloque

PIRE, Florence, « L'improvisation théâtrale, un outil pour développer les compétences relationnelles », *Premier congrès international des formateurs en travail social et des professionnels francophones de l'intervention sociale*, Caen, Mars 2005.

Vidéos en ligne

La Bulle Carrée (réal.), *Trophée d'Impro Culture & Diversité, édition Toulousaine 2017*. 11 mai 2017. 5 :40. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=L-xrDB5M9VU&feature=youtu.be>

L'Improvidence (réal.). *Hervé Charton docteur en improvisation théâtrale*. 17 Novembre 2014. 1:05. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=iNd5u6gtkUg&list=PLQOSpThM1qpd0HoWWgz_mnlH8UW5t_Oi&index=8

Série de vidéos « Conversations avec Keith Johnstone »

Magic if Media (réal.). *Keith Johnstone, La peur et le risque (1), Spontanéité et originalité (2), Status (3), L'impro et l'enseignant (4)*. 15 novembre 2013. 6:02. Disponible sur :

https://www.youtube.com/watch?v=x69u3D8tppk&index=2&list=PLQOSpThM1qpd0HoWWgz_mnlH8UW5t_Oi

Quintessenz Impro (real.). *Talks with Shawn Kinley*. 20 septembre 2013. 9:09. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=h2AedXs88ns&list=PLQOSpThM1qpd0HoWWgz_mnlH8UW5t_Oi

Rotschild Allan, Bergeon Edouard (réal.), Theuriau Mélissa (prod.) *Liberté égalité improvisez !* 416 Productions, avec la participation de Canal +, septembre 2014. 90 min.

Documentaire vidéo, *Histoire de l'improvisation (1977-2007)*, [consulté le 21/03/2016] Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=aTAfMTTcBeo>

Sites Internet

www.LNI.ca

www.fondationcultureetdiversite.org/impro

www.improfrance.fr/

www.impro-bretagne.blogspot.fr

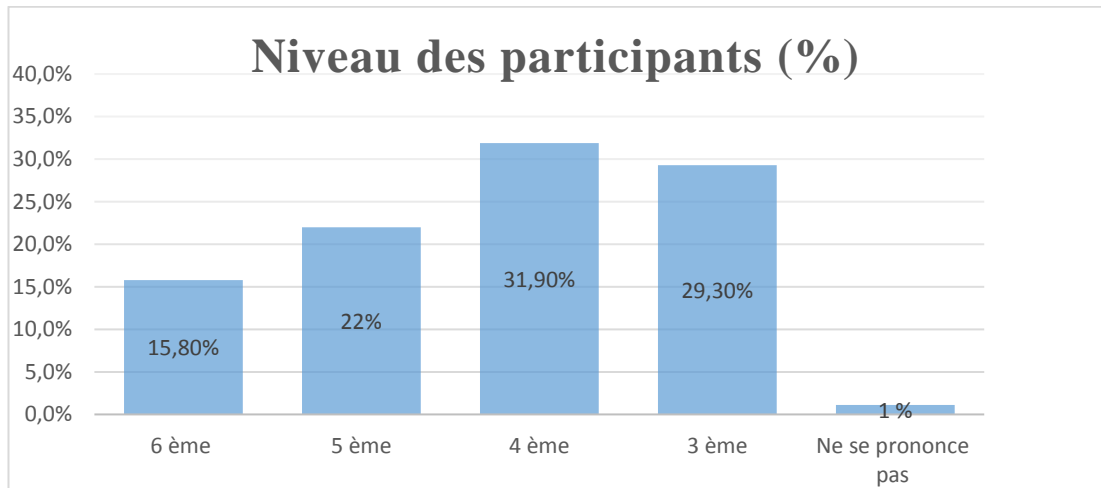
<http://www.dramaction.qc.ca/fr/Improvisation>

ANNEXES

RESULTATS DES QUESTIONNAIRES D'EVALUATION ELEVES 2016-2017 7E EDITION DU TROPHEE D'IMPRO CULTURE & DIVERSITE

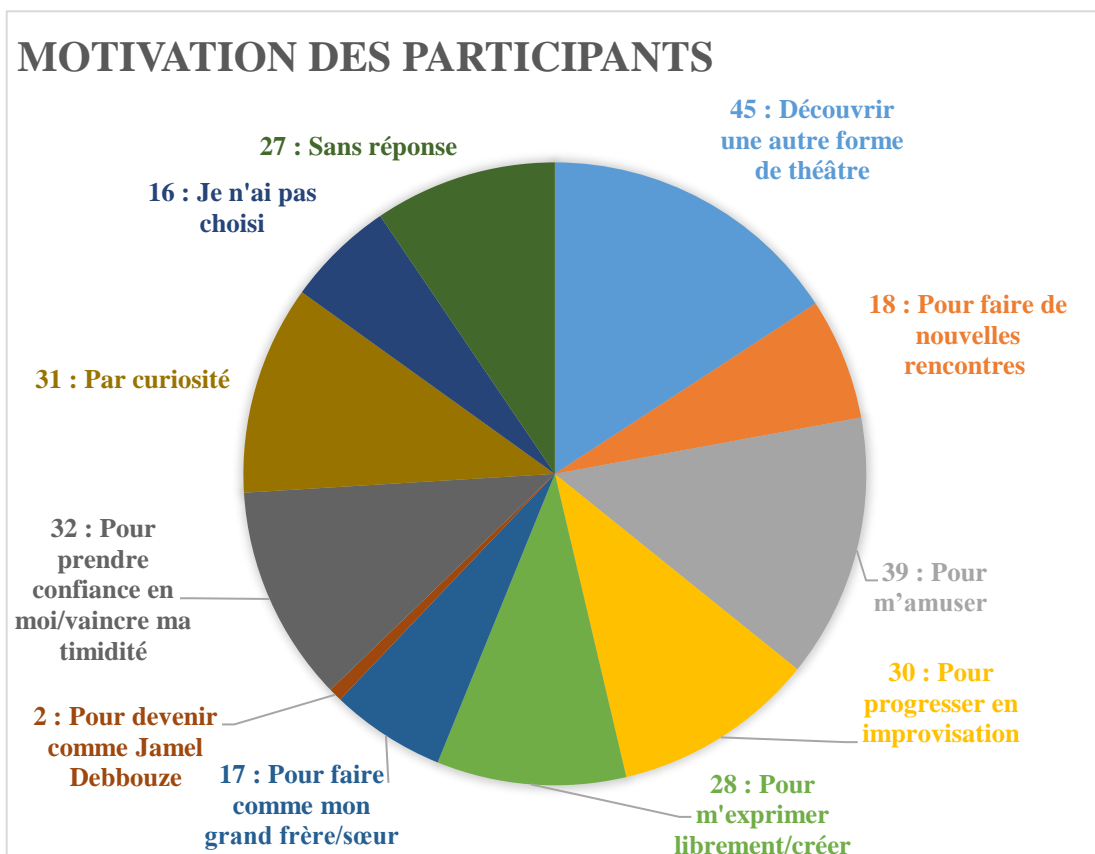
273 questionnaires retournés sur 659 élèves inscrits - Taux de participation : **41,4 %**

33 établissements sur 48 ont répondu- Taux de participation : **68,7 %**



Questionnaire : Les ateliers et les matchs d'improvisation théâtrale

Pourquoi avoir choisi de participer à cet atelier ?



Concernant les ateliers d'improvisation théâtrale, qu'avez-vous pensé de :

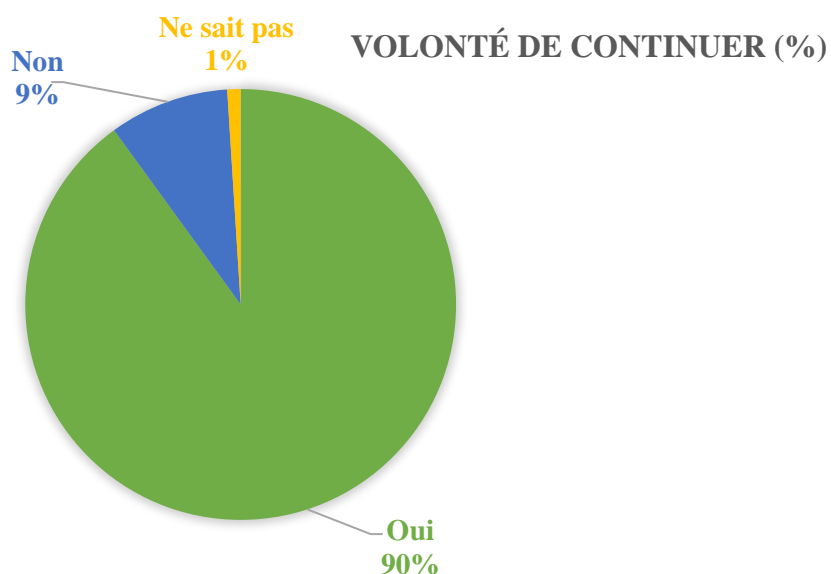
	Très satisfaisant	Satisfaisant	Peu satisfaisant	Pas du tout satisfaisant	NSP
Les horaires	172	69	25	5	2
La durée	125	80	53	12	3
Le lieu	179	75	14	1	4
Le nombre des ateliers	106	97	34	23	11
L'organisation générale	179	76	9	1	9
Le travail avec les comédiens	233	31	1	1	6
Le contenu des ateliers	219	56	3	0	4
Votre progression	168	86	15	1	3

Résumez en quelques mots ce que vous avez appris dans les ateliers (réponses libres) :

Travailler en groupe, être solidaire : 65
 L'interprétation, les techniques de jeu : 46
 Être à l'écoute des autres : 42
 Être moins timide : 32
 Prendre confiance en moi : 32
 Mieux m'exprimer à l'oral : 31
 J'ai appris à être spontané : 25
 Ne pas avoir peur du ridicule/regard des autres/public : 18
 Gérer son stress : 18
 Avoir plus d'imagination : 12
 Mieux se concentrer : 11
 Mieux me connaître moi-même : 9
 Respecter les règles : 9
 Savoir s'adapter à une situation : 8

Se dépasser/libérer : 6
 Mieux maîtriser la langue française : 6
 De la culture générale : 6
 M'ouvrir aux autres : 5
 M'exprimer librement : 5
 L'acceptation : 1
 A vivre avec les autres : 1
 Créer une histoire avec une autre personne : 1
 Les relations filles/garçons : 1
 J'ai appris que le théâtre n'est pas qu'un divertissement, c'est un métier : 1
 Mieux participer en classe : 1
 Aucune réponse : 43

Avez-vous envie de continuer à faire de l'improvisation théâtrale ?



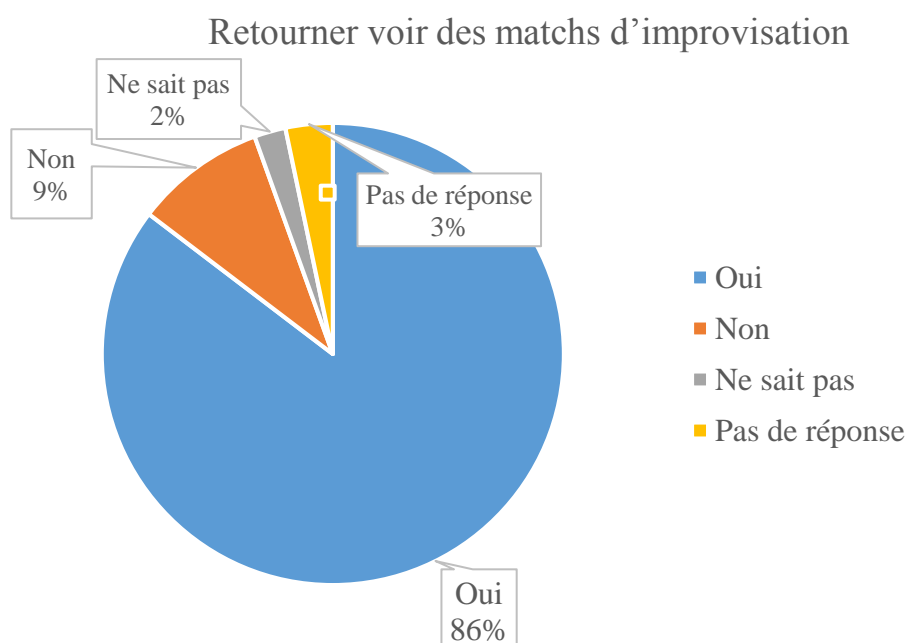
Pourquoi ?

Parce que c'est bien, j'aime ça : 71
Pour le plaisir, je m'amuse : 54
Je souhaite continuer à progresser : 27
J'ai fait de nouvelles rencontres : 17
J'ai apprécié l'esprit de solidarité : 15
L'impro m'aide à m'évader, à me détresser : 12
L'impro m'a rendu moins timide : 9
L'impro me sert dans la vie de tous les jours : 8
Pour divertir le public : 6

C'est ma passion/devenir comédien(ne) : 5
Pour apprendre les techniques de l'impro : 5
Pour m'exprimer : 5
C'est proche de chez moi : 5
Elle m'a délivré de mes émotions : 1
Elle m'aide à vaincre ma peur : 1
Préparer un beau spectacle : 1
Pour voir Jamel Debbouze : 1
Sans réponse : 46 (non et oui)

Pensez-vous retourner voir des matchs d'improvisation théâtrale ?

Oui : 233 Non : 25 Ne sait pas : 6 Pas de réponse : 9



Que vous a apporté le Trophée d'Impro Culture & Diversité ? (réponses libres)

De la joie, du bonheur, du plaisir : 59	Je ne sais pas : 3
Des rencontres, de nouveaux amis : 57	De la sagesse/patience : 2
De la confiance en moi : 39	De la concentration : 2
Cela m'a aidé à vaincre ma timidité : 22	Mieux m'exprimer pour l'oral du brevet : 2
L'esprit d'équipe : 17	Me défouler, me libérer l'esprit : 2
Mieux m'exprimer en public : 14	Des amis partout en France : 1
De la motivation/continuer : 6	Un voyage à paris : 1
La découverte de lieux : 4	Améliorer ma pratique de la langue française : 1
Ne plus avoir honte : 2	Cela m'a apporté une ouverture d'esprit : 1
M'exprimer : 3	Me découvrir : 1
De la culture générale : 3	Me révéler : 1
De l'imagination : 3	Rencontrer des pros de l'impro : 1
De la fierté : 3	Rencontrer Jamel Debbouze : 1
Plein de choses : 3	Un t-shirt : 1
Tout : 3	
Rien : 3	<u>Sans réponse : 72</u>

Globalement, quelle note sur 10 mettriez-vous à ce programme ?

1 : 0 - 2 : 0 - 3 : 0 - 4 : 1 - 5 : 2 - 6 : 5 - 7 : 17 - 8 : 41 - 9 : 86 - 10 : 115 -
NSP : 6

MOYENNE DE : 9,04/10 attribuée au programme
sur 273 questionnaires retournés.

Retranscriptions d'entretiens semi-directifs

GREGORY PAGANO est improvisateur depuis qu'il est adolescent. Depuis un peu plus de trois ans, il est le délégué général du *Trophée d'Impro Culture & Diversité*, tournoi national de matchs d'improvisation inter-collèges fondé par la *Fondation Culture & Diversité* et la *Compagnie Déclat Théâtre*.

Lundi 15 mai 2017. Paris, Fondation Culture & Diversité. G : Grégory ; V : Valentine

TIC&D : Trophée d'Impro Culture & Diversité

V : Bonjour Grégory, merci d'avoir accepté cet entretien. Comme tu le sais, mon mémoire porte sur les enjeux de l'enseignement de l'improvisation théâtrale dans le milieu scolaire. Je tenais à m'entretenir avec toi puisque tu travailles au sein du Trophée d'Impro Culture & Diversité qui est un projet national de pratique de l'improvisation auprès des collégiens. Pour commencer, peux-tu te présenter ?

G : Depuis un peu plus de trois ans, je travaille pour la Fondation C&D et plus précisément, pour une association qui s'appelle Le Trophée d'Impro Culture & Diversité. Elle est financée majoritairement par la Fondation mais également soutenue par la Caisse des Dépôts, qui est une sorte d'investisseur public en France. C'est un peu le bras armé de l'Etat pour investir dans des sociétés. Nous sommes aussi soutenus par le groupe ID Logistics, groupe qui gère des entrepôts dans le monde. Eric Hémar, PDG du groupe ID Logistics s'est intéressé à cette action et a souhaité en devenir le mécène. Mon travail consiste d'une part, à organiser le TIC&D, c'est-à-dire un programme d'action d'éducation artistique et culturelle pour les collégiens issus de l'éducation prioritaire dans 16 territoires de France sur 48 établissements participants. Programme pour lequel nous mettons en place avec des compagnies de théâtre professionnelles [qui sont dans ces quartiers ou dans ces villes puisque ça n'est pas que des quartiers, il y a également des participants dans le périurbain, dans le milieu rural], des ateliers d'improvisation théâtrale à destination de ces collégiens pour un volume horaire de 30 heures par an. Aussi, nous organisons des spectacles de restitution, d'abord au sein des établissements scolaires puis au sein d'un théâtre de l'agglomération, du territoire qui ainsi permet la rencontre entre les différents

établissements et enfin, une étape nationale avec une demi-finale qui permet également la rencontre des collègues d'autres régions. La finale à Paris, est un grand moment de fête. L'organisation de ces événements est mon activité principale. Cela dit, il y a eu un travail de repérage à faire, sur les compagnies d'improvisation professionnelles en France, puisque quand le Trophée existait au tout départ il n'y avait que quatre compagnies participantes, aujourd'hui, on en compte 16. Il a fallu les démarcher et donc les connaître, voir leur travail et leur fonctionnement, en terme de qualité artistique, de qualité pédagogique et en terme de structure : savoir si elles sont suffisamment solides pour mener ce genre de projet dans la durée.

V : Merci. Nous reviendrons plus en détail sur le TIC&D, projet national important dans la diffusion de la pratique de l'improvisation et de son développement auprès du public scolaire en France. Peux-tu nous parler de ton rapport à l'improvisation théâtrale ? Pratiques-tu cette discipline ?

G : Je tiens aussi à préciser qu'une autre partie de mon travail est en effet sur la reconnaissance de l'improvisation théâtrale. A savoir que, en France, dans les pratiques culturelles, il y a une échelle de la légitimité, au-dessus de laquelle on pourrait mettre l'opéra, puis peut-être les orchestres symphoniques, puis l'on descendrait, la danse contemporaine, le théâtre contemporain ou de répertoire, encore plus bas, les cultures urbaines, le hip hop et si on creuse, on pourra trouver l'improvisation théâtrale. Donc, il y a un vrai enjeu en tant que Fondation dans le développement de cette pratique. Nous sommes convaincus des bienfaits qu'elle génère auprès du public qui la pratique, que ce soit à la fois dans les quartiers et collèges de l'éducation prioritaire que dans les zones rurales les plus reculées. Nous avons alors comme enjeu d'amener une meilleure reconnaissance. Plus l'improvisation sera reconnue, plus il sera facile pour des compagnies de théâtre ou d'autres porteurs de projets de proposer des actions autour de l'improvisation théâtrale. Nous menons des actions auprès du ministère de la Culture et de l'Education Nationale et d'autres institutions, comme les collectivités locales, pour faire reconnaître cette discipline.

V : Pourquoi t'es-tu engagé dans la reconnaissance de cette pratique ? Quelle est ton expérience de la discipline en tant qu'improvisateur et aujourd'hui en tant que fervent défenseur ?

G : J'ai rencontré l'improvisation théâtrale en 1993, j'assistais à un match d'improvisation dans une sorte de MJC en tout cas l'équivalent au Chesnay dans les Yvelines. C'était des joueurs de bon niveau qui organisaient avec le service jeunesse de la ville ce match : il y avait Olivier Lecoq, l'arbitre très reconnu aujourd'hui dans le monde du match d'impro -plus particulièrement. Spectateur, je trouve ça fascinant : je vois des jeunes sur scène qui prennent un ascenseur pour monter dans les étoiles, qui montent sur un arbre magique... J'ai commencé à faire de l'impro dans la foulée. Ça n'est sûrement pas innocent si je suis investi dans un projet qui amène des jeunes à pratiquer l'improvisation aujourd'hui, j'ai commencé également à leur âge. A cette époque, je pratique l'improvisation intensément. Il se trouve que dans ce parcours d'improvisation, à 16 ans j'étais trop vieux pour continuer en atelier. J'ai dû quitter les cours d'impro et le théâtre classique ne me parlait pas vraiment à l'époque. Donc je n'ai plus fait de théâtre du tout. Deux ans plus tard, sur le minitel, je tape : improvisation théâtrale. La Ligue d'Improvisation de Paris (LIP) s'affiche (qui existe toujours aujourd'hui). A l'époque, elle était une petite compagnie professionnelle avec un atelier pour amateurs, aujourd'hui elle est devenue une grosse compagnie amateur. Je rencontre Christian Morvan de la LIP. La LIP était, on peut dire, la deuxième compagnie professionnelle à Paris qui existait, avec la LIFI, la compagnie officielle. En 1999, Christian Morvan me dit qu'il n'a malheureusement pas de juniors à accueillir, j'avais 18 ans. Finalement, il s'avère que la LIP participe à un championnat de France Junior, qui est un peu l'ancêtre du Trophée d'Impro Culture & Diversité. Il manquait alors un joueur et Christian Morvan me propose de partir dans deux semaines en tournée : j'ai accepté. C'est intéressant car ce championnat de France Junior était aussi organisé à l'époque par des regroupements de ligues amateurs et professionnelles avec l'association l'AFLI, Association Française des Ligues d'Improvisation. Il y a eu plusieurs éditions et il serait intéressant d'écrire une thèse sur les championnats junior d'improvisation qui ont pu exister... Aujourd'hui beaucoup d'improvisateurs sont issus de ces championnats ! Durant ce championnat, je rencontre Julien Gigault, qui est aujourd'hui improvisateur en Bretagne, Emmanuel Bidet qui est un improvisateur de la LIFI aujourd'hui, Laurent Mazé qui est le fondateur et un des associés de la Puzzle Compagnie à Rennes, et qui, à l'époque est un jeune étudiant et adore tellement l'impro qu'il va voir des matchs avec ses amis le soir après leur journée de travail, à une heure de Rennes. Il n'y avait pas beaucoup d'impro à l'époque ! Je rencontre également l'équipe de Trappes, dont je ne faisais pas

partie. Malheureusement, le tournoi ne se passe pas bien pour notre équipe et notre coach le prend difficilement. Il mettait beaucoup de pression à l'équipe, ce qui fait que tout à coup certains se mettaient à pleurer... Je me suis dit, que j'étais venu pour m'amuser et non pleurer. J'ai alors passé beaucoup de temps avec l'équipe de Déclik Théâtre (Trappes) puisqu'on s'entendait bien et qu'on rigolait beaucoup. Je suis devenu ami avec Issa Doumbia qui aujourd'hui continue sa carrière de comédien, avec Nono (responsable du secteur Improvisation de la Compagnie Déclik Théâtre) qui était le coach de l'équipe et une amie toujours très proche encore aujourd'hui, Farida Baahmed. Le championnat de France s'arrête alors et il n'y a à nouveau plus de cours ou d'ateliers d'improvisation, j'avais dix-huit ans. L'équipe de Paris monte cependant un atelier : il y avait un membre devenu notre coach qui avait vingt ans, Benjamin Guillard (aujourd'hui metteur en scène reconnu à Paris), un garçon de l'équipe avait onze ans et puis une petite fille trisomique. Nous étions trois. L'atelier s'est arrêté. A l'époque, il y avait très peu d'improvisateurs, peu à Paris pratiquait le match d'improvisation hormis la LIFI, la LIP... Mais ça a commencé à prendre de l'ampleur dans les années 2000. Il n'y avait presque pas d'ateliers d'improvisation proposés dans les années 1990, alors j'arrête de nouveau.

Je décide à 18 ans de co-créeer une troupe d'improvisation amateur, c'était difficile mais j'apprends énormément : gérer une association, faire marcher les assurances, communiquer, louer des salles... Certains ne m'ont pas toujours aidé et c'était parfois compliqué au Chesnay... En 1999, j'ai 18 ans et en trois mois j'obtiens une salle de la mairie, des flyers rudimentaires et l'association est alors sur pieds. Nous commençons les ateliers et j'arrive à rassembler une quinzaine de personnes. Je me retrouve à fonder un atelier junior en plus d'un atelier adulte.

V : Comment s'appelait cette compagnie ?

G : Elle existe toujours et s'appelle la LITCHI (Ligue d'Impro Théâtrale du Chesnay Inventif). A l'époque c'était la mode il n'y avait que des sigles ! On commence donc en janvier les cours mais nous n'avons pas de professeur ni d'argent. On me conseille de les dispenser : « tu en sauras toujours plus que ceux qui démarrent » et c'est bien vrai. A la fin de l'année, je négocie pour jouer au théâtre de la ville et c'est un succès. C'est assez rare et difficile car nous sommes une jeune association qui n'a même pas encore un an d'existence, mais nous y arrivons. On fait notre spectacle de fin d'année

invitons les compagnies du coin. J'ai une vraie émotion, je suis vraiment heureux et fier d'avoir réussi à organiser ça. Je me pose la question de ce que je vais faire de ma vie et je me dis qu'organiser des spectacles, ça me plaît.

Je rentre dans la ligue amateur de Fontenay-le-Fleury dans les Yvelines qui est la grosse équipe du moment. Je rencontre des futurs amis que je recroise encore dans le cadre du Trophée, Laurent Ournac, Alban Ivanov... Mais cette ligue s'arrête et on rapatrie les joueurs au sein de la ligue du Chesnay. Nous commençons à remplir de plus en plus les salles, à avoir des salles pleines de plus de 300 personnes... J'avais repéré à la LIP un musicien, Olivier Richard et son groupe : Oliv et ses Noyaux. Aujourd'hui, ils sont les musiciens officiels de Déclic Théâtre et du Trophée mais à l'époque ils ne jouaient pas beaucoup auprès d'autres troupes. C'était important de les avoir car en tant que musiciens professionnels, ils donnaient de la qualité au spectacle et contribuaient à fidéliser les spectateurs. Notre activité commençait à devenir importante pour une compagnie amateur de quartier. En parallèle de l'association, j'arrête mes études en psychologie et je travaille dans le secteur culturel. Je commence par faire de la médiation culturelle dans une structure sociale. Je reprends une formation pour faire une licence en administration du spectacle. Suite à cette formation, je suis embauché comme administrateur d'un théâtre puis d'un deuxième théâtre, le théâtre Montansier à Versailles. A ce moment, j'arrête de travailler bénévolement à la ligue du Chesnay qui me prend tout de même beaucoup de temps et je continue avec la troupe des Traits d'Union à Paris.

Je me dis que l'impro ce sera plus un loisir mais je reste prêt à donner des coups de main. J'étudie en Master de direction de projets culturels à l'Observatoire des Politiques Culturelles de Grenoble et à la suite de cela, je deviens directeur d'un centre culturel. Je ne pensais alors pas travailler pour le milieu de l'improvisation mais, et c'est là que c'est amusant, Papy me voyant évoluer et quittant Déclic Théâtre me propose de travailler au sein du TIC&D. Cela fait deux ans que la compagnie organise le *Trophée d'Impro Culture & Diversité* et il souhaite le développer. Il me propose de se rencontrer pour me parler du projet. L'idée me plaît parce que finalement ma carrière au sein de centres culturels et de théâtres me faisait au départ beaucoup rêver puis au fil des années, je me rendais compte que ça n'était pas une fin en soi, que ça pouvait être routinier avec beaucoup de contraintes. Moi, qui étais animé par un idéal de « démocratisation culturelle », l'idée était de me demander comment le plus de gens possible pouvait avoir accès à une culture variée : qu'ils puissent goûter à tout, qu'ils

n'aiment ou pas n'est pas la question. C'est aussi pour ça que l'improvisation théâtrale me parle, je ne fais pas la différence entre les termes « socio-culturel » et « culturel », c'est la même chose. Ce sont des grands débats culturels.

V : En effet, comme tu l'évoquais au début de notre entretien, il y a toujours cette idée d'échelle de légitimité culturelle. Comment perçois-tu la pratique de l'improvisation théâtrale ? Hier en tant qu'adolescent et aujourd'hui en tant qu'adulte ?

G : Quand j'étais adolescent, j'étais plutôt réservé, j'étais déjà un peu malicieux et drôle, mais comme j'étais très réservé je ne l'exprimais pas. A l'école primaire, quand j'avais une bonne blague, je la donnais au mec du fond de la classe et il faisait rire tout le monde. L'improvisation théâtrale m'a permis entre autre de devenir l'interprète de mes propres blagues. J'ai commencé à pratiquer en 5^{ème}. En 4^{ème}, j'avais une professeure d'anglais qui proposait de jouer des sketches : nous jouions les personnages des livres et j'ai utilisé mon savoir-faire en impro dans le cadre de la classe. C'était un succès incroyable, mon meilleur one man show en anglais ! J'ajoutais pleins d'astuces, le bruit de la clochette de la porte qui s'ouvre, des personnages, des expressions... ça m'a permis d'être l'auteur non plus des autres mais aussi celui de ma propre vie.

Pour moi la dynamique autour de l'improvisation, est celle de sortir de sa zone de confort, même si aujourd'hui cette expression devient clichée. Tout le monde en parle, à un moment ça devient ridicule et ça ne veut plus rien dire. Au départ, c'est le fait de se demander comment on se dépasse, comment l'on fait quelque chose dont on a envie mais que l'on n'ose pas faire. Et ça je l'ai fait plein de fois dans ma vie.

Au lycée, je me suis retrouvé un peu dans la position de l'école primaire, car je n'étais pas dans le clan des winners, plus dans celui des losers... mais ils sont sympas les losers ! C'était assez fermé. J'ai profité de tout mon savoir-faire en improvisation et de mes capacités lors d'un voyage scolaire en Italie et je me suis dit : ce cadre-là c'est ma chance on est en dehors du lycée et je peux montrer mon vrai visage, qui je suis entre guillemets. Lors du voyage en train j'ai fait le show. Et après j'ai fait partie des « winners », tout à coup ils m'avaient accepté. Quand je suis revenu du séjour, il a fallu que je fasse l'effort de leur parler. Avant je me l'interdisais. Je pense que c'est l'improvisation qui m'a permis de faire ça, elle m'a permis de développer des techniques et de me donner confiance en moi. Ça m'a appris à ne pas avoir peur d'essayer et de tenter ma chance. Je pense que c'est vraiment la pratique de

l'improvisation qui m'a appris ça. Sortir de sa zone de confort, se mettre dans une situation peu agréable mais qui va amener des nouvelles choses intéressantes.

V : C'est la prise de risques ?

G : Exactement c'est ça. Je l'ai vécu dans des emplois : je suis parti car ça ne me convenait pas, je l'ai fait deux fois. Je pense que c'est l'improvisation qui m'a donné cette liberté. Je vais rentrer un peu dans de la philosophie mais pour moi être libre, ça n'est pas avoir de l'argent et pouvoir partir quand on veut, ne pas avoir de contraintes, pour moi, c'est ne pas avoir peur. Parce qu'à partir du moment où l'on n'a pas peur, dans l'absolu on peut faire ce que l'on veut.

V : Penses-tu que l'improvisation soit un bon outil pour contrer cette peur-là, ou du moins apprendre à la gérer ?

G : Ça n'est pas la contrer c'est même la détruire complètement. L'improvisation pose la question : que puis-je faire lorsque je n'ai rien ? Quand on commence une improvisation, on crée alors une histoire et on y arrive. Nous pouvons donc nous sortir de toutes les situations. Il faut réussir à adapter son discours à son interlocuteur et en improvisation on apprend à faire ça d'un personnage à l'autre. C'est là où je réponds à l'autre versant de ta question qui est, qu'est-ce que qu'en tant qu'adulte je perçois ce que peut produire l'improvisation auprès des jeunes. Je dirais que c'est ça une des premières vertus, c'est qu'on leur apprend à adapter leur discours : notamment lorsqu'on travaille avec des jeunes issus de l'éducation prioritaire, ils ont parfois du mal à faire la part des choses quand ils parlent à un copain, un professeur, un inconnu dans la rue, leurs parents. Sans vouloir faire de caricature, malheureusement c'est plutôt toujours sur le mode familial. Lorsqu'on travaille avec eux sur une improvisation à la manière de Molière, même s'ils ne vont pas maîtriser toutes les subtilités de Molière, en tout cas ils vont très bien comprendre que lorsque l'on s'adresse au Roi on ne parle pas de la même façon que lorsque l'on s'adresse à un valet. Au fond, ils le savent mais le fait de le jouer, de le mettre en acte leur permet de voir qu'ils n'auront pas le même discours.

V : Ce sont les codes sociaux.

G : Exactement. Ce serait intéressant d'avoir un projet : comment, lorsqu'on est jeune et issu d'une minorité visible, comment gère-t-on le fait d'être contrôlé par la police ? Ce sont des humiliations importantes et régulières. De la part des jeunes, il y a une sorte de rejet et de ras le bol. Si les jeunes s'amusaient à parler avec un langage soutenu à la police, en jouant un rôle, qu'est-ce que ça produirait ? Ce serait intéressant d'étudier ça, je ne dis pas ça réglerait tout, je n'en sais rien. Mais que se passerait-il si les jeunes comprenaient que c'est un rôle, un jeu dans la société ? Comment l'improvisation pourrait répondre à ça ?

Par rapport au Trophée d'Impro, on revendique également le travail du vocabulaire. C'est une vraie question, il y a beaucoup de jeunes qui ont 300, 500, 1000 mots de vocabulaire, là où nous en avons peut-être 10 000. Entre 500 et 10 000 il y a une sacrée différence. Quand on a peu de mot de vocabulaire, très vite la façon de s'exprimer c'est la violence, voire physique. C'est un peu un raccourci mais dans une certaine mesure, c'est vrai. Lorsque l'on ne peut pas exprimer sa frustration, on crie. On ne le voit pas que dans les quartiers prioritaires mais dans les émissions de télé-réalité... Si on travaille à enrichir le vocabulaire et qu'on amène ces jeunes à passer de 500 mots à 1000 mots, c'est déjà un progrès.

La question du jeu est aussi intéressante à travers tout ça. L'improvisation théâtrale est un jeu et il se trouve que les enfants ont envie de jouer, si on énonce un mot qu'ils ne comprennent pas, en classe ils s'en fichent peut-être, par contre, en cours d'improvisation ils aimeront le comprendre pour réussir l'improvisation, pour jouer. Donc ils feront l'effort. L'opération *Dis-moi dix mots* est proposée par le ministère de la Culture et le Trophée y participe. Dix mots sont révélés, certains sont évidents d'autres moins, comme des néologismes issus des nouvelles technologies. Au départ les compagnies voyaient cette opération comme du travail supplémentaire, finalement, ils se rendent compte que les enfants sont contents de découvrir ces mots. Par exemple, le mot que l'on a eu, *télésnobler*, est un néologisme québécois pour décrire l'action de regarder son téléphone pendant que quelqu'un nous parle, en fait tout le monde s'amuse avec ce mot ! Nous poussons les jeunes vers cela, et l'on peut voir qu'il y a de la résistance parfois. Mais c'est comme lorsque l'on crée des choses nouvelles, il y a toujours une partie de résistance chez les gens, parfois justifiée mais finalement, ça peut fonctionner. Je reprendrais l'exemple de Molière –il y a plein d'autres auteurs, Molière n'est pas un auteur imposé-, mais lorsque l'on travaille le vocabulaire, on s'aperçoit que le langage et le lexique sont différents. On ne dit pas

« je ne veux pas » mais « je ne veux point ». L'élève comprend ce code. Je dis aux professeurs de leur apprendre les insultes de Molière : qu'ils s'insultent comme cela dans la cour au lieu des insultes quotidiennes, et je suis sûr que là aussi ça peut créer des choses intéressantes ! Si dans l'agressivité il y a du jeu, c'est qu'il y a du recul et donc l'agressivité peut être désamorcée plus facilement. Le langage peut être constitutif de ça.

La confiance en soi est un point important. Le nombre de jeunes qui se mettent à l'improvisation et arrivent à avoir confiance en eux est vraiment conséquent. Ce sont des retours qui nous sont faits très souvent. Dans un film réalisé par la compagnie de Toulouse, La Bulle Carrée, pour témoigner de leur travail, un jeune le dit clairement : « depuis que je fais de l'improvisation je m'autorise à être moi-même. » C'est quand même incroyable comme phrase.

C'est vrai que je suis parti pris sur l'improvisation théâtrale mais je constate qu'on ne retrouve pas les mêmes choses qu'au théâtre classique : les intervenants de théâtre classique ou contemporains, du théâtre à textes, traditionnel, ont également des bons retours avec les enfants, ça produit exactement les mêmes effets. Simplement, il semblerait qu'avec l'improvisation cela soit amplifié de façon significative. Des intervenants scolaires dans le théâtre plus traditionnel depuis 10-15 ans et qui enseignent l'improvisation théâtrale depuis un ou deux ans témoignent de retours encore plus rapides et importants.

V : Pourquoi selon toi ?

G : Ça je ne sais pas encore, il faudrait effectuer un travail de recherche, une étude comparative entre un atelier de théâtre d'improvisation et de théâtre à textes.

V : La liberté de parole confiée au jeune lors de l'improvisation est sans doute un indice important.

G : Oui peut-être, c'est le fait qu'il n'y ait pas de contrainte en improvisation théâtrale, et en tout cas, en apparence. Tu viens, tu joues, tu repars. L'élève n'a pas à apprendre de texte. La gratification est quasi immédiate et il y a peu de contraintes. Là où le théâtre, la gratification, vient au bout de certaines semaines, au spectacle de fin d'année. Là en improvisation, après le premier atelier, le jeune s'est amusé et peut –

être même qu'il a fait rire. L'intérêt du rire, c'est que l'improvisateur a un feed-back, un retour rapidement, il a écrit un texte spontanément et le rire vient dire « ça m'a plu ». C'est incroyable. C'est aussi à prendre en compte, la liberté d'expression et l'immédiateté que ça crée. N'importe quelle forme artistique est importante et intéressante, le sport, beaucoup s'épanouissent avec. Simplement, je défends l'improvisation car c'est sur quoi je travaille et car cela fait aussi partie de mon histoire.

V : Quelle est selon toi la place de l'improvisation théâtrale en France ? On constate que sa pratique se développe, mais concernant sa reconnaissance ?

G : Oui sa pratique se développe. Je pense que l'improvisation est encore un tout petit milieu en France, je dis ça parce que quand on en fait partie, nous avons l'impression que c'est un milieu énorme. Les gens qui ont commencé avant les années 2000 ont eu l'impression que la décennie 2000-2010 était une explosion folle, puisqu'à Paris nous sommes passés disons de 10 troupes à 100 (amateurs et professionnelles). Aujourd'hui, ce serait un passage de 100 à 500, si je prends en compte la région parisienne. Je ne connais pas le nombre exact de troupes amateurs et professionnelles en France mais 500 à Paris et en Ile-de-France n'est pas impossible. Il y a trois ans, lorsque j'ai fait un recensement des compagnies professionnelles pour pouvoir éventuellement travailler avec elles dans le cadre du Trophée Culture & Diversité, j'en ai recensé 50 en France. On ne me croyait pas, on trouvait ça trop. Aujourd'hui, je pense qu'il y en a peut-être le double. Il y a beaucoup de microstructures, des gens aussi qui sont seuls : une particularité de l'improvisation théâtrale c'est qu'elle n'existe pas que par la création artistique. Elle existe aussi par le fait d'animer des ateliers et des activités en entreprise, formation, team building, etc. Il y a sans doute environ 6 ou 7000 compagnies de théâtre professionnelles en France. [...] Un secteur qui m'a passionné est celui des Arts de la rue. Il y a 4-5ans, il y avait 1000 compagnies d'art de la rue en France, elles sont assez bien recensées car sont très fédérées et travaillent ensemble. [...] L'improvisation théâtrale à côté ça n'a vraiment pas le même poids.

V : Toi qui travailles avec le Ministère de la Culture et de l'Education, quel regard est porté par ces institutions sur la pratique de l'improvisation théâtrale ?

G : Globalement, c'est un regard qui est assez négatif et très critique, même si c'est en train de changer notamment grâce à notre travail avec la Fondation sur le TICD. Je n'ai pas de statistiques mais nous pouvons dire que dans l'Education Nationale, beaucoup ne connaissent pas donc restent indifférents. Une petite partie connaît ou est curieuse et ils sont très positifs, deviennent rapidement des ambassadeurs. Et il y a également une petite partie qui est réfractaire. Pour l'immense majorité, je dirais que c'est de l'indifférence : ni pour, ni contre. Si nous parlons de l'encadrement : les principaux et inspecteurs d'académie. Nous constatons chez les principaux de moins en moins de réfractaires, toutefois, au sein de l'inspection, des rectorats ou des directions académiques de la Culture, beaucoup sont encore hostiles. Ils pensent que la culture doit se pratiquer comme le dit le ministère de la Culture. Tout ce qui est socio-culturel ne rentre pas dans le cadre d'une pratique d'éducation artistique et culturelle. L'improvisation théâtrale est considérée comme socioculturelle, pour plein de mauvaises raisons, d'une part parce qu'ils vont considérer que c'est le théâtre des pauvres grossièrement, puisqu'on intervient au sein des banlieues [...] parce qu'ils vont également l'associer dans ce cas à Jamel Debbouze alors qu'il a apporté plein de points positifs à l'improvisation. Ainsi, ils vont rapidement l'associer au stand-up, alors qu'en fait c'est très différent. Jamel Debbouze l'explique quand il a l'occasion mais malheureusement, ils ont jugé d'avance. Le stand-up est sur un humour écrit qui traitent parfois de stéréotypes, qui se pratique seul... il n'y a quasiment aucune commune mesure avec l'improvisation. Pour certains, c'est aussi parce-que la liberté d'expression des jeunes les gênent excessivement, un inspecteur d'académie m'a déjà dit : « C'est un défouloir en fait, ils vont pouvoir dire ce qu'ils veulent. J'ai déjà vu de l'improvisation, ils ont insulté la police, l'établissement... ». D'où notre choix d'affirmer le match d'improvisation théâtrale dans le cadre scolaire. Il y a un cadre, un arbitre et donc des limites, des règles qui permettent de rassurer l'institution.

Au ministère de la Culture, il y a beaucoup de personnes proches de la retraite, notamment dans les DRAC et ça ne rentre malheureusement pas dans leur schéma. [...] Le ministère de la Culture en France, reste soit dans la vision Malrussienne, la politique des Beaux-Arts (chefs d'œuvres, aura). Toutes les questions autour de l'éducation populaire sont évincées. Je ne fais pas de différence entre le socio-culturel et le culturel, le ministère de la Culture pourrait dire, notre travail c'est d'accompagner la population vers la Culture, malheureusement ça n'est pas ça. Ils disent qui sont les bons artistes et les mauvais. Forcément, les improvisateurs qui ne sont pas des bons

artistes à priori, ne sont pas accompagnés pour devenir meilleurs. Alors qu'ils pourraient repérer ce mouvement amateur de l'improvisation qui est en train de naître et se demander comment l'accompagner. Ce serait intéressant, car en plus, cet argent du ministère de la Culture, c'est le nôtre. Se demander, tiens à quoi sert-il ? Et je n'en nie pas l'intérêt par ailleurs, est-ce qu'il sert à asseoir des artistes déjà reconnus ? À faire émerger des artistes d'une certaine catégorie ? Ou est-ce que ça permet au plus grand nombre d'accéder à la culture et de comprendre les choses avec celle-ci ? A partir de là, les institutions culturelles sont très négatives.

Ce qui nous aide beaucoup, d'une part c'est notre parrain Jamel Debbouze, il a un aspect très positif. Les élus et les ministres ont presque besoin d'être sur une photo avec Jamel Debbouze, pour leur popularité, leur image. La plupart viennent au *Trophée d'Impro Culture & Diversité* pour les photos et découvrent le projet. Finalement beaucoup trouvent le projet intéressant : les jeunes font du théâtre et s'amuse.

L'autre volet c'est la *Fondation Culture & Diversité* qui a permis des avancées considérables. Le mécénat de façon traditionnel, c'est de dire : nous sommes un grand groupe international, nous voudrions mener des actions philanthropiques, de soutien à la culture ou de solidarité. Nous faisons un appel à projet, choisissons le projet, le finançons et demandons une photographie du projet, et voilà. Par exemple, il y a beaucoup de fondations qui subventionnent la musique classique et c'est très bien... on sait que l'on va retrouver statistiquement le même public de gens éduqués. C'est très souvent les grands orchestres parisiens qui sont financés et qui en vivent très bien – pas ceux en région-[...], ou encore les collections d'art contemporain...

La Fondation C&D a choisi une autre approche, l'idée de Marc Ladreit de Lacharrière au départ c'est de dire : nous allons créer une fondation qui n'est pas redistributrice mais opérationnelle et qui monte ses propres projets. Au lieu de faire un chèque, nous consacrons un étage entier de notre immeuble à une équipe de plus de 10 personnes qui monte les projets avec des partenaires. C'est un engagement bien plus important, c'est plus de contraintes et plus difficile mais cela donne de très bons résultats. Cette démarche amène la Fondation à être reconnue par les institutions. Elle a un engagement plus fort dans ces projets. Le TICD créé avec *Déclat Théâtre*, Papy et Jamel Debbouze est un projet dans lequel la fondation s'engage pleinement. Nous souhaitons réellement que le projet fonctionne et se développe. La Fondation contacte et sensibilise les institutions. Au bout de sept ans d'existence, nombreuses sont les

personnes au sein des institutions (ministère de la Culture, de l'Education Nationale, académies...) qui sont sensibilisées à la pratique de l'improvisation théâtrale. Ça change tout. Sans la Fondation nous pourrions peut-être le faire mais ce serait beaucoup plus long et plus difficile. Ce qui est appréciable, c'est que nous menons nos actions avec des moyens beaucoup plus confortables qui permettent de se concentrer sur le travail avec les enfants et de moins se préoccuper des questions matérielles.

V : Le développement de la pratique de l'improvisation théâtrale passerait par la reconnaissance des institutions ?

G : Oui, quand un professeur veut monter un atelier, malheureusement cela coûte cher : ce sont des salaires, avec des intervenants etc. Quand c'est une chorale, on paye un chef de chœur et l'on peut avoir 60 enfants, ça marche aussi bien. En improvisation, nous travaillons avec 15 enfants grand maximum, c'est une activité qui coûte cher. Cela veut dire qu'un professeur doit chercher de l'argent et avoir le soutien de sa hiérarchie pour réussir. Si le principal et l'inspecteur d'académie sont hostiles, le projet s'arrête. Aujourd'hui notre travail est de faire sauter les verrous et permettre aux porteurs de projets d'exister. Avec l'improvisation, les verrous que l'on fait sauter ne sont pas que pour les 16 compagnies mais pour tout le monde. Un document pédagogique va sortir en juin. Ce document est co-rédigé entre la Fondation et le ministère de l'Education nationale, il est publié sur le site internet Eduscol. Il explique sur 10 pages les enjeux de l'enseignement de l'improvisation dans le milieu scolaire. C'est incroyable d'avoir fait ça. Ce document aide n'importe quelle personne qui souhaite porter un projet en milieu scolaire sur l'improvisation théâtrale. La direction générale de l'enseignement scolaire, l'inspection générale de l'éducation nationale ont validé ce document. Ce document ne va pas changer les mentalités du jour au lendemain mais permet d'une part aux compagnies, porteurs de projets, professeurs de se sentir plus légitimes. D'autre part, de permettre le débat.

V : Effectivement, c'est une belle arme pour la pratique de l'improvisation théâtrale.

G : On peut dire un outil, mais oui c'est une arme, je suis d'accord avec toi. C'est très récent donc nous n'avons pas encore de recul, nous verrons comment cela va se passer... La Fondation a envie de continuer à soutenir le développement de

l'improvisation théâtrale dans le milieu scolaire et inventer de nouvelles choses autour de ça.

V : Justement, en parlant de long terme, quels sont tes projets futurs ?

G : Je suis très content de faire ce que je fais et si ça peut durer j'en serai ravi ! La Fondation, elle, définit son orientation au fur et à mesure. C'était important car Eléonore, directrice, m'a rappelé les débuts de la Fondation, au départ elle était toute seule avec un programme, désormais c'est une quinzaine de personnes qui travaillent sur plusieurs programmes. Ça s'est fait petit à petit en dix ans, la Fondation en est à sa onzième année. La Fondation a été prolongée pour encore dix ans. Imaginons qu'il y ait encore dix années de Trophée d'Impro, cela fera en tout seize ans de projet et de développement de l'improvisation. Quand on voit ce que l'on a fait en trois ans... Il ne faut pas lâcher. Je n'ai pas lâché pour défendre ce document officiel sur l'improvisation théâtrale. Le fait d'avoir un Trophée d'Impro à 16 compagnies, c'est inédit, même dans le secteur culturel. A priori, il y en a très peu qui réunissent des compagnies de théâtre qui travaillent ensemble. [...] Avec le Trophée, nous mettons les équipes en scène dans un affrontement avec le format du match et parallèlement nous portons un discours fort : nous sommes ensemble une seule équipe et les compagnies l'entendent. C'est extraordinaire. Aujourd'hui, avec Jamel et le travail d'Eléonore, ce projet a donné l'envie à plein de jeunes de pratiquer l'improvisation théâtrale. Des représentations ont eu lieu dans des scènes nationales, conventionnées, des centres dramatiques...

V : C'est très symbolique...

G : Oui et c'est important dans cette reconnaissance. Qu'est-ce que sera le paysage de l'improvisation en France demain ? Je ne sais pas, il semble bien se développer...même s'il est encore tout petit aujourd'hui.

V : Selon toi, qu'est-ce que suscite la pratique de l'improvisation théâtrale chez les jeunes ?

G : Nous avons parlé de la confiance en soi, du vocabulaire...aussi le vivre ensemble et le respect, c'est très important. Nous forçons les jeunes à vivre ensemble et se rencontrer sur les demi-finales notamment. Nous avons des groupes constitués de jeunes qui viennent eux-mêmes de différents collèges et donc se connaissent peu et

d'autres régions. Nous les incitons à se rencontrer bien évidemment sous formes de jeux. Ils partagent la même pratique artistique, les mêmes valeurs... Cette notion de mixité, de vivre ensemble et de respect est assez extraordinaire. Le respect également de l'autorité. La figure de l'arbitre par exemple. Il y a des professeurs qui disent : « Ce gamin ne peut pas écouter un adulte, il va forcément l'insulter ». Lorsque ce gamin se retrouve dans une patinoire avec l'arbitre qui lui dit : « Capitaine, vous avez fait une faute ce n'est pas bien, expliquez-vous. » et lui qui répond : « Oui Monsieur l'arbitre ». Les professeurs n'en reviennent pas.

Sur la prise de parole, c'est vrai que savoir s'exprimer en public, oralement, c'est important. L'improvisation c'est une pratique d'écriture orale. C'est un peu bizarre dit comme ça, c'est un oxymore de le dire comme ça. En fait, oralement, nous apprenons réellement à écrire. Ecrire une histoire, une trame narrative, suivant le schéma narratif qu'ils apprennent en 6^{ème}. [...] c'est un vrai axe que j'aimerais développer. Comment faire le lien avec les enseignements au collège ?

V : Oui il me semble qu'il y a eu une réforme récente au collège sur le dialogue entre les enseignements.

G : Oui, c'est la réforme du collège de 2016, les EPI (Enseignements Pratiques Interdisciplinaires). On considère aujourd'hui que –je caricature- on est plus professeur d'une matière mais professeur tout court. Quand on est professeur de mathématiques, puisqu'on parle le français on travaille le français, quand on écrit son devoir de physique on écrit des phrases en français donc on travaille le français, quand on est en cours de français, on peut avoir un raisonnement logique et donc on travaille les mathématiques et donc tout est lié [...] la difficulté de la réforme du collège c'est qu'elle est imposée sans formation, sans accompagnement pour les professeurs.[...] Le simple fait de prendre la parole, c'est déjà un acte fort en soi, il y a des jeunes qui ne savent pas et n'osent pas prendre la parole surtout quand il faut s'adresser à un adulte ou demander quelque chose. Ça se traduit peut-être par des comportements de renfermement ou de violence, d'agressivité. C'est intéressant de voir qu'une des nations qui est la plus performante en commerce, c'est le Royaume Uni. Le « Drama », les cours de théâtre, ça n'est pas particulièrement de l'improvisation mais ils font aussi de l'improvisation dedans, c'est quasiment obligatoire dans le cursus scolaire. [...]

Quand à l'échelle d'une société, des générations pratiquent le théâtre ou de l'impro, qu'est-ce que cela produit ? Qu'est-ce qu'il se passe si l'on fait cela sur vingt ans ?

Tout à coup pendant vingt ans par exemple, tous les enfants de France feraient de l'impro ou d'autres activités d'expression orale, pourquoi pas le slam, c'est un projet sur lequel je travaille aussi, qui produit beaucoup d'effets similaires et bien sûr qui a d'autres contraintes. Il y a des cours d'arts plastiques et de musique depuis je ne sais pas 30 ou 40 ans en France, sauf qu'on voit bien que l'on n'apprend pas à dessiner ni à être musicien, qu'est-ce que cela apporte réellement ? C'est très bien mais je trouve que les cours de théâtre devraient être en plus. Le théâtre a des effets pratiques immédiats, en trente heures d'impro les enfants sont transformés. [...] Il faudrait faire une étude comparative pour voir.

V : Dans l'étude que je mène, un parallèle est fait entre les principes enseignés lors des ateliers d'improvisation et les principes de vie : l'écoute active, l'acceptation, cela crée des personnes plus responsables, plus empathiques, plus respectueuses au quotidien...

G : En France, il y a donc 36 heures d'arts-plastiques et 36h de cours de musique pour chaque enfant, chaque année au collège... et zéro de théâtre. Sauf si ce sont des projets menés à la sueur du front des professeurs.

V : Ce qui est intéressant aussi c'est de se pencher sur l'action d'improviser.

G : Oui, je crois que c'est là-dessus qu'il faut travailler.

V : Je l'ai étudié et l'action d'improviser renverrait au phénomène des intelligences collectives et de l'organisation de la pensée. Comment construit-on ensemble ? Quelles compétences sont développées ?

G : Cela m'est arrivé d'écouter des émissions scientifiques qui étudient la neurologie et le fonctionnement du cerveau des improvisateurs –plus avec des danseurs ou des musiciens- mais en fait, c'est pareil. L'acte d'improviser, c'est ça qu'il faut étudier, je pense.

V : L'improvisation en elle-même et non pas forcément théâtrale qui fait appel aux mêmes principes.

G : Dans le cerveau, il y a même des neurones qui sont identifiés, de l'empathie, qui sont les neurones miroirs et les scientifiques s'aperçoivent que ce sont ceux qui sont notamment utilisés avec l'improvisation. C'est intéressant de savoir d'où ça vient cette forme de l'improvisation spectaculaire, je ne sais pas si c'est le bon mot. Les comédiens improvisent pour travailler un personnage, pour réfléchir à comment aborder un texte.

V : Notamment pour écrire une pièce.

G : Exactement, aujourd'hui on appelle ça l'écriture de plateau puisqu'il faut trouver un mot savant, c'est l'écriture par l'improvisation. D'ailleurs la Comédie Française sur des sujets de formation autour de l'improvisation revendique Molière, Shakespeare [ont utilisé également l'impro pour écrire] et aujourd'hui il y a plein de compagnies, comme les Chiens de Navarre, Joël Pommerat -qui est plus en vue depuis quelques années en France-, qui travaillent comme ça. Sauf qu'à un moment ils figent, ils écrivent. Molière à un moment a été imprimé et nous jouons ce Molière imprimé, Joël Pommerat pour le coup quand il fige son texte, tous les soirs c'est assez pareil. Les Chiens de Navarre c'est également relativement figé. Ce que nous pratiquons avec les compagnies c'est de l'improvisation faite en directe, elle n'est pas faite dans un processus de travail et d'écriture figée ensuite. Chaque soir c'est vraiment différent. C'est très peu pratiqué en France dans les milieux professionnels et de la culture officielle. Pourtant, il y aurait peut-être des artistes et des écritures intéressantes autour de l'improvisation. Nous qui sommes dans des réflexions autour de ça, de travail de promotion de cette discipline, ce serait intéressant d'expliquer comment on arrive à cela : à ce que des gens soient suffisamment fous pour dire « Ce soir je ne sais pas ce que je vais faire ». Nous avons invité un comédien de la compagnie des Chiens de Navarre à voir le match d'improvisation l'année dernière au ministère de la Culture. Il dit : « Nous faisons des impros et nous improvisons encore le texte mais nous savons où nous allons...mais vos élèves qui ont 14 ans ils ne savent pas ce qu'ils vont faire, c'est fou ! ». Au Théâtre de L'Union, Centre Dramatique Nationale du Limousin, lorsque l'on a commencé à travailler les comédiens, c'était pour eux un défi

incroyable, alors que ce sont des comédiens qui ont fait des filières d'excellence, des conservatoires.

V : En effet, il y a un défi dans l'improvisation, celui de se surprendre et de se dépasser. C'est comme sauter dans le vide mais avec des filets ! Mais il y a des techniques et cela s'apprend.

G : En tout cas l'improvisation de spectacle.

V : Oui, tout le monde peut improviser (au quotidien d'ailleurs nous improvisons) mais « en spectacle » c'est la question : comment peut-on apprendre à bien improviser ? C'est paradoxal et fascinant : nous apprenons à improviser, quelque chose qui par définition semble insaisissable. L'enseigner aux jeunes, c'est leur dire « faites-vous assez confiance pour monter sur scène —et nous vous faisons également confiance— (les enseignants, intervenants) pour que vous preniez cette liberté de parole et que vous improvisiez. ». C'est en menant cette étude universitaire que je me suis rendue compte que l'improvisation était une très vieille discipline, qu'elle comprend de nombreuses dénominations qui recouvrent des périodes différentes. Enseigner l'improvisation leur permettraient de ne plus avoir peur de l'imprévisible et change leur rapport à l'échec : improviser c'est leur dire, lance toi, teste, n'anticipe pas ce que tu vas faire, n'intellectualise pas... on célèbre l'échec, c'est se dire au contraire, c'est en échouant que nous apprenons.

G : Même si l'improvisation célèbre l'échec, l'apprentissage par l'échec c'est l'apprentissage en général, même si le système scolaire en France est plutôt sur la sanction, il y a aussi la question d'échouer pour réussir. Il y a un rapport à l'échec difficile en France. Si l'on fait 40 fautes à une dictée, c'est zéro. Si l'on en fait 20, c'est zéro également. Le problème en fait c'est que le score a été amélioré de 20 points, mais ça n'est pas pris en compte. C'est la question d'un système de notation qui est dans la sanction et non pas dans le progrès. On a l'impression que la sanction est forcément terrible et que c'est horrible d'échouer. Mais ce n'est pas pour autant que tous les professeurs fonctionnent comme ça. C'est ce qu'on peut voir aussi dans le monde de l'entreprise mais en fait il y a aussi des gens qui ne fonctionnent pas comme cela. Ça n'est pas que propre à l'improvisation, il semblerait d'ailleurs que dans l'enseignement anglo-saxon, de ce que j'en ai entendu dire, l'échec ne soit pas vécu comme problématique. J'ai l'impression que cela va au-delà, c'est peut-être une

question culturelle. Si on s'intéresse au système scolaire français c'est intéressant de comprendre à quoi il sert : il ne sert pas seulement à éduquer les masses, [...] l'Ecole de la République, c'est aussi de sanctionner pour déterminer qui sont les meilleurs. Ensuite, les meilleurs sont sélectionnés, dans les écoles, les collèges, les lycées et puis ce sont les classes préparatoires et les grandes écoles. Finalement, dans les classes préparatoires du Lycée Henri IV, il y a les trente meilleurs de toute la France, ce qui permet d'avoir trouvé par ce système, tous les meilleurs sur tout le territoire. Mais combien de personnes qui n'ont pas été accompagnées alors qu'elles avaient les compétences auraient pu avoir ce parcours ? Toutefois, c'est aussi grâce à ce système-là que des personnes venant d'un milieu social modeste ont pu accéder à l'élite.

V : Est-ce que l'on peut parler des mouvements d'éducation populaire qui effectuaient cet accompagnement-là ?

G : Bien sûr et c'est d'ailleurs ce qu'on leur reproche. L'éducation populaire n'est pas morte mais presque. Il n'y a plus de réseaux de MJC en France, les MJC qui existaient sont le plus souvent devenues des lieux de consommation. Maintenant, l'enjeu est plus de savoir comment remplir les ateliers pour équilibrer le budget, ce que je comprends tout à fait d'un point de vue économique et de la viabilité de la structure mais qui me semble un petit peu éloigné du projet d'éducation populaire. Celui d'émanciper les citoyens et leur permettre d'accéder à un niveau de réflexion, de savoir, de connaissance et de libre arbitre plus grand que celui qu'ils avaient avant de fréquenter la structure. Parfois, des directeurs ou directrices de MJC me disent : « Notre créneau par rapport à vous service culturel de la ville c'est la convivialité... » (Grégory travaillait pour le service culturel d'une ville avant d'intégrer la Fondation). La convivialité n'est pas un projet d'éducation populaire et surtout j'espère que la convivialité est partagée par tous, parce que si nous devons faire de la culture austère et eux de la culture sympa, c'est un peu dommage. Donc l'éducation populaire, malheureusement aujourd'hui en France elle est en difficulté.

V : J'ai l'impression qu'elle est reprise au travers des médiateurs culturels ? Avec l'essor de filières récentes comme la médiation culturelle...

G : Oui mais elle ne fait pas d'éducation populaire. Souvent la médiation culturelle dans les grandes institutions, c'est d'abord de faire du remplissage, faire en sorte qu'il y ait le plus de monde possible pour faire de bons chiffres et dans un deuxième temps

d'apprendre au public de les sensibiliser sur le théâtre et la pièce qu'ils viennent voir et surtout de leur expliquer qu'il va falloir être sage dans le théâtre et leur inculquer les codes de bonnes conduites... ce qui est utile mais un peu limité. C'est dommage que l'on ne fasse pas plus s'interroger les jeunes sur le théâtre, l'endroit où l'on traite tous les thèmes de la société.

V : Merci Grégory pour cet entretien passionnant. Cela pose encore énormément de questions autour de l'improvisation théâtrale, du système scolaire et de la médiation culturelle en France.

ALAIN DEGOIS DIT PAPY est une référence dans le milieu de l'improvisation théâtrale française, notamment dans son enseignement auprès de la jeunesse. Il est décoré en 2013 de l'insigne de Chevalier des Arts et des Lettres par la Ministre de la Culture et de la Communication, Aurélie Filippetti.

Lundi 27 mars 2017, dans le train Avignon-Paris, P : Papy ; V : Valentine

V : Bonjour Papy, c'est un plaisir de te rencontrer, merci de m'accorder cet entretien. J'écris un mémoire sur les enjeux de l'enseignement de l'improvisation théâtrale dans le milieu scolaire. Il paraît que tu es une référence dans ce milieu-là...

P : Il paraît !

V : Peux-tu te présenter ? Nous partager ton parcours et ton rapport à l'improvisation théâtrale ? Ensuite, tes expériences en tant qu'enseignant auprès des jeunes ?

P : Je suis Papy, dit Alain Degois au civil et c'est bien dans cet ordre-là que j'existe. C'est Papy qui est devenu au-delà d'un personnage, une entité de référence. Effectivement, tu l'as dit tout à l'heure, pour plusieurs personnes j'ai vraiment presque l'impression d'être un mythe vivant... pas une mite mais un mythe. C'est assez rigolo parce-que le personnage a dépassé le simple citoyen que je suis. Effectivement, je travaille sur l'improvisation théâtrale... je l'ai rencontré en 1982 et depuis je traficote avec cette discipline théâtrale particulière. Dans mon parcours, d'abord j'ai été un jeune de Trappes, je suis arrivé à deux mois dans cette ville et j'ai été élevé par des petites gens, je les appelle Tata et Tonton. J'ai été en nourrice chez ces gens-là, car j'ai été abandonné, ils se sont fait un grand plaisir à m'élever. J'ai appris auprès d'eux des valeurs de solidarité et l'idée que la famille ça n'est pas que le sang. C'est une notion plutôt liée à l'amour que l'on peut porter à son prochain. J'ai été élevé dans cet état d'esprit. Il y a toujours eu des gens autour de moi. Au début tu es petit, tu grandis et puis tu prends à ton tour en charge les petits dans la grande famille qu'était cette maison rue Pasteur à Trappes.

J'ai fait toutes mes études à Trappes jusqu'au lycée. La période scolaire était un moment important pour moi. L'école, un lieu où l'on fait des rencontres notamment celle du monde adulte, des professeurs et puis de ses camarades : j'ai toujours été quelqu'un de très sociable. On pourrait me repérer comme une sorte de leader naturel [...] J'avais la capacité d'engrener les autres dans le bon chemin. Donc ce petit

bonhomme, Alain Degois, à la base non désiré, mais aimé par Tata et Tonton dans cette maison où je grandis, fait des études. Je pensais ne pas aller au lycée mais il se trouve que si ! J'étais un élève moyen, assez brillant à l'oral mais assez mauvais à l'écrit, il faut le reconnaître ! Cette capacité à me faire entendre n'est pas anodine dans mes choix par la suite. Je fais des études au lycée de Trappes et je fais partie de l' « élite » de cette ville puisque nous étions assez peu à l'époque à arriver jusque-là. J'ai passé un bac littéraire et bien sûr j'ai repiqué pour bien faire les choses ! A côté de ça, j'ai toujours été engagé dans l'association du lycée, l'association sportive, je faisais partie aussi des éclaireurs-éclaireuses de France qui est une association de scoutisme laïque et d'un groupe de folklore de danse, où je développais une nouvelle forme de danse : le hard folk. [...] Je monte un club de canoé kayak et je rencontre Nono (Nour El Yakinn Louiz actuel chargé du secteur Impro chez Déclic Théâtre). Avec cette propension de leader, je finis par être président du club et le premier moniteur. [...]

Après avoir passé un brevet d'éducateur sportif, je commence un DEUG de psychologie. Je tente également un concours d'éducateur de l'éducation surveillée qui est la PJJ aujourd'hui, -la protection de la jeunesse et de l'enfance judiciaire-, et je l'obtiens. Entretemps, j'avais découvert le théâtre au lycée et pratiqué l'improvisation avec la compagnie du Théâtre de l'Unité (Directeurs Jacques Livchine et Hervée de Lafond), qui était sur Saint-Quentin en Yvelines et proposait des ateliers sur des temps de vacances : les Ruches Théâtre. J'ai appris le match d'impro en 1982, au moment où je passais le bac. J'avais également développé des ateliers d'improvisation dans le cadre de la PJJ. Au bout de deux ans, je démissionne de la PJJ, parce que je n'en voyais pas très bien l'intérêt. Mon formateur me disait que j'étais comme un pompier social : la notion ne me convenait pas. En fait, j'étais là pour éteindre un feu et attendre que le jeune ait la majorité, ensuite ce qu'il lui arrivait n'était plus de notre ressort. Ça n'était pas suffisant pour moi, j'ai donné ma démission. J'ai continué à monter des ateliers d'improvisation en tant qu'intervenant extérieur et j'avais cette fibre pédagogique, l'envie de mettre en place des ateliers et de transmettre. Je deviens alors directeur des Eclaireurs, Eclaireuses de France pendant deux ans sur la région Ile-de-France.

Jean Jourdan, professeur d'éducation physique, une personne éminente, travaillait à l'association culturelle de la Ville de Trappes. Il est l'initiateur d'un projet en 1989 à dimension municipale : Trappes Impro, championnat de match

d'improvisation théâtrale. Me connaissant, il me propose de coordonner ce projet, j'ai alors 25 ans. Entretemps j'étais aussi rentré à la ville en tant qu'éducateur sportif. J'arrive à embarquer les professeurs des collèges avec enthousiasme à tel point que l'association de la ville a débloqué des moyens. En l'espace de 6 mois, ce professeur de sport avait mis en place tout un dispositif avec des interclasses d'improvisation. Il y avait jusqu'à 600 jeunes qui faisaient de l'impro en 1990. Pendant deux ans, *Trappes Impro* se développe considérablement. En 1992, j'organise une tournée internationale avec Roberto Sierra, improvisateur du Québec. L'équipe de France part au Canada en juillet. Dans cette équipe il y avait Jamel Debbouze, Sophia Aram, Stéphane Guillet... On finit deuxième du tournoi. C'est un mondial amateur adulte mais Jamel était le plus jeune de l'équipe, il devait avoir 17/18 ans. Au mois d'août, l'équipe fait une tournée au Maroc. Ce pseudonyme de Papy avait déjà fait son chemin.

V : D'où vient ce pseudonyme ?

P : En 5ème dans mon collège, Coluche avait écrit un sketch avec Papy Mougeot de Cajarc et je m'amusais à imiter ce personnage. Tout le monde m'a appelé Papy. C'est aussi pour moi une identité qui n'est pas celle d'une mère qui m'a abandonné, celle que je n'ai pas pu avoir de ma Tata et mon Tonton. Que d'ailleurs tout le quartier appelait comme ça ! Ces pseudonymes restent très familiaux, Tata, Tonton, Papy... Je deviens le Papy de l'improvisation locale et je continue à monter des projets et à me battre... jusqu'à créer Déclat Théâtre avec Jean-Baptiste Chauvin en 1993. Pourtant, je n'étais pas parti pour créer une compagnie, *Trappes Impro* me convenait. Pourtant, l'association culturelle de la ville a considéré que l'impro était désuète et plus assez intéressante, donc il fallait arrêter le projet. Laissant 600 jeunes sur le carreau.

Alors, j'ai monté ma propre compagnie, comme une défense, une réaction, au fait qu'on puisse empêcher et tuer dans l'œuf le développement d'un projet qui marchait. Je ne comprenais pas. Les professeurs voulaient continuer, donc avec Jean-Baptiste nous avons continué à développer l'impro. En quelque sorte c'était bien, car nous sommes devenus autonomes dans nos choix, nous n'étions plus liés aux politiques. En 1995, un jeune, Jamel Debbouze, me dit « Papy je veux faire un one man show », il avait 19 ans. On monte alors le spectacle « c'est tout neuf, ça sort de l'œuf ». Avec l'aide de la Mairie on tire des affiches, la radio locale nous fait des bandes sons... le système D à fond. Le 1^{er} avril 1995, il joue le spectacle et c'est un

carton. On recommence avec la ville d'à côté, La Verrière, c'est aussi un carton, puis Rambouillet. Ses personnages font mouche, ça fonctionne, le jeune public adhère. Il joue alors à Paris. [...] et on connaît le chemin qu'il aura par la suite !

Nous allons bientôt fêter les trente ans de « non interruption » de l'impro dans les collèges Youri Gagarine, le Village et Courbet de Trappes. Trente ans qu'une activité théâtrale perdure. Je me suis retiré progressivement de la compagnie Déclic Théâtre pour la quitter définitivement en 2013 et donner la main à d'autres. Vingt ans c'est bien ! Déclic pour moi c'était l'idée de recréer une famille, c'est important. On peut aussi parler des valeurs que l'on défend, au-delà des valeurs techniques. Pourquoi j'ai accroché avec cette pratique, c'est parce qu'elle correspond aussi à un appétit social, au partage, de l'égalité devant le savoir, l'art et la culture. Après trente ans et avec mon expérience, je peux m'apercevoir des effets de cette discipline. J'ai eu des retours des jeunes ayant pratiqué l'improvisation théâtrale et qui sont aujourd'hui adultes. Pour la majorité, ils évoquent les ateliers d'improvisation théâtrale comme un moment déterminant dans leur vie. Comme des moments qui les ont fait grandir et leur ont permis de se faire entendre : réaliser qu'ils n'étaient pas contraints par un déterminisme social lié à la culture. [...] Ce qui m'intéresse c'est l'humain en nous et cette discipline travaille directement dessus.

V : En quoi l'improvisation théâtrale amène ce rapport si spécifique à l'autre, de partage ?

P : Parce que je ne regarde plus l'autre en étant son état civil mais je regarde l'autre comme un personnage avec qui je vais créer des histoires. Des histoires illusoires, l'improvisateur n'est plus dans le réel, il se déconnecte, pour inventer des histoires qu'il donne à voir et à entendre à un public.

V : Et cela crée une solidarité entre les joueurs avec l'idée de risque en improvisation ?

P : Il y a plusieurs choses. A la fois une contrainte temporaire incroyable, on te dit, dans 20 secondes, tu improvises devant 200 personnes et il faut que tu crées un personnage qui accroche. Un être humain dans d'autres conditions partirait en courant dans l'autre sens. Sauf que là, il y a l'équipe, vous allez être solidaires et construire ensemble. Le risque est pris collectivement. Une fois dans l'espace de jeu qui est la

patinoire, l'improvisateur est en face de quelqu'un qui est dans le même état que lui. Ils vont coopérer pour réussir ensemble !

V : Ca développe l'empathie.

P : Exactement, je dirai qu'il y a une sorte de mort égotique. Ça t'oblige à être avec l'autre pour construire cette histoire. Soit j'essaie de me sauver tout seul et ça, ça n'est pas possible. Donc, improviser est un état d'esprit, celui d'être dans cette solidarité devant l'urgence. Je suis obligé de m'accrocher à l'humanité de l'autre, de composer avec le patrimoine culturel commun que nous avons pour pouvoir nous en sortir. Parlons-nous la même langue ? Si je pars dans une émotion, vas-tu me suivre ?

Les émotions on sait que c'est universel donc on travaille sur l'universalité et c'est ça qui est intéressant. Avec l'improvisation, on s'intéresse à ce qui est profondément humain, l'universalité. Nous ne sommes pas dans le théâtre, je dirais que l'on est au-delà. Il se joue autre chose à ce moment, le théâtre n'est qu'un support, un vecteur. Cette histoire illusoire que l'on crée est à ce moment plus forte que le réel. L'improvisateur se dit : peu importe qui tu es, ton passé, ce qui m'intéresse c'est que tu es une personne humaine avec qui je peux travailler. Lorsque le réel revient, il reste cette trace de ce que nous avons créé : tu as été mon ami et d'une certaine façon, nous avons vécu la « mort » égotique ensemble. Ce processus est très intéressant lorsqu'il est répété et j'en constate les effets sur des années : les gens qui ont vécu cette expérience ensemble s'en souviennent, elle est intense, ils ont risqué ensemble et se sont soutenus. C'est comme s'ils avaient fait des guerres. Dans la défaite, on reste aussi solidaire. On retrouve aussi le même processus que dans l'enfance, celui du ludique et de la sincérité de l'enfant. Le match met des règles pour protéger ce processus, ce plaisir du jeu. Le rôle de l'arbitre est déterminant parce qu'il dit : « on va pouvoir jouer », on parle souvent de jeu théâtral, on dit « faire du théâtre » mais non, on joue du théâtre. Ce jeu, c'est toute une enfance qu'il ne faut pas perdre. Lorsque tu enseignes l'improvisation théâtrale, tu regardes forcément l'autre avec un sourire.

Avec l'improvisation, nous sommes sur plein de processus psychologiques, c'est extrêmement complexe parce qu'il y a plein de niveaux. Il se joue le jeu des règles, de la loi : dans une société, il y a des filles, des garçons, il y a des codes. Le capitaine de l'équipe durant le match demande l'explication des fautes à l'arbitre et ce moment de jugement est inversé. Nous créons un imaginaire collectif qui va dépasser la simple patinoire : je crée des images dans l'esprit du public, qu'ils vont garder,

imprimer, mémoriser. Trente ans après certains disent se souvenir encore d'une improvisation qu'ils ont joué. Donc nous créons de la mémoire qui est autant valable que du réel, qui a le même poids. En quoi ce moment-là serait moins vrai, moins légitime qu'un moment du réel ?

Dans le match, si on respecte le cadre, si on respecte les autres, au bout il y a le plaisir, non seulement du plaisir mais peut-être de l'amour. Il n'y a pas plus belle carotte que celle-là.

V : Quelle différence fais-tu entre le plaisir et l'amour ?

P : Le plaisir peut être solitaire, l'amour non, c'est toujours avec quelqu'un, pour l'autre, avec l'autre. La nuance c'est le passage du personnel au collectif. Dans un match d'impro, il y a vraiment de l'amour. C'est un jeu collectif étonnant et très intense. Pour les équipes qui jouent des années ensemble, elles tissent des liens très forts, c'est une petite famille. Comme ma relation avec Nono et Grégory. Quand on arrive à faire vivre ça à des enfants, c'est incroyable. On a créé quelque chose autour de l'illusion qui est plus fort que le réel. Dans ce Trophée d'Impro C&D, des jeunes de Lille rencontrent ceux de Marseille, de Lyon et ils n'avaient en probabilité aucune chance de se rencontrer, parce qu'ils venaient peut-être de quartier différents, parce que socialement ils sont peut-être à des extrémités, parce que les filles ne font pas les choses avec les garçons. On leur fait vivre une expérience humaine étonnante. Elle va rentrer dans la mémoire de ces jeunes. Finalement, on crée un patrimoine culturel commun.

V : Aujourd'hui que fais-tu ? Tu as quitté *Déclat Théâtre*, quels sont tes projets actuels ?

P : Avec Jean Baptiste Chauvin nous avons créé *Impro Forma* il y a un an, une société qui donne des formations aux improvisateurs qui souhaitent former à leur tour dans l'esprit du match d'impro.

V : Merci Papy de m'avoir accordé cet entretien passionnant.

P : Je t'en prie !

NOUR EL YAKINN LOUIZ DIT NONO est chargé du secteur Improvisation au sein de la Compagnie Déclic Théâtre dans la ville de Trappes. Il pratique le match d'improvisation depuis plus de vingt ans et est l'arbitre officiel du Trophée d'Impro Culture & Diversité.

Vendredi 5 mai 2017, dans le train Limoges-Paris. V : Valentine ; N : Nono

V : Bonjour Nono, merci d'avoir accepté cet entretien. Ma recherche porte sur les enjeux de l'enseignement de l'improvisation théâtrale dans le milieu scolaire. Je fais une étude comparative entre la France et le Québec et après avoir étudié un an sa pratique à Montréal, j'étudie sa place en France. Tu travailles au sein de Déclic Théâtre, compagnie qui développe la pratique de l'improvisation théâtrale auprès du public scolaire notamment et tu es aujourd'hui chargé du secteur Improvisation Théâtrale. Il m'a donc semblé important de m'entretenir avec toi. Peux-tu me parler de ton parcours et de ta découverte de l'improvisation ?

N : Mon parcours est directement rattaché à Déclic Théâtre et à Papy aussi, dans la mesure où je l'ai rencontré avant de faire de l'improvisation théâtrale lorsqu'il était encore éducateur sportif. Je m'étais inscrit à une activité proposée par la Ville de Trappes, aux Eclaireurs de France, nous faisons du Canoé-Kayak ensemble : c'est le côté cocasse de cette rencontre avec Papy ! J'étais en CM2, j'avais 10-11 ans. Déjà à l'époque, c'était facile de faire les choses avec Papy, tout se faisait dans le plaisir, dans la rigolade et sans pression. Quand je suis entré en 6ème, une professeure de français Mme Le Faou, -qui est quelqu'un de très important dans mon parcours, que je côtoie encore et qui fait toujours de l'improvisation avec ses élèves - était très amie avec Papy et dans le cadre de modules de français, une moitié de la classe allait au CDI et l'autre pratiquait l'improvisation. C'est Papy qui nous dispensait ces ateliers. Grâce à cet atelier qui a duré un trimestre, le regard que portaient mes camarades sur moi a changé. Je me suis inscrit aux ateliers du collège l'année d'après. Il y avait des tournois avec la compagnie Déclic Théâtre d'organisés. A l'époque, je regardais notamment Jamel Debbouze qui avait un an de plus que moi, c'était un leader. Ce qui me plaisait, ça n'était pas tant de briller mais de me mélanger avec d'autres classes. J'étais plutôt timide dans une classe un peu difficile et là tout à coup, ça me faisait exister autrement dans

l'établissement. C'était important pour moi et c'est ce qui a fait que j'ai continué cette activité. Je n'étais pas un bon ni un mauvais élève. J'ai commencé en jouant un chien...mais être arrivé sur le bord de la patinoire c'était déjà une victoire pour moi ! Je n'aurais jamais pensé pouvoir le faire. Chemin faisant, comme pour les gamins que je rencontre aujourd'hui au sein des établissements, il y a eu un déclic. En quatrième, j'ai décroché une étoile. J'ai basculé, ça m'a starifié au sein de l'établissement, l'année d'après je devenais un élément incontournable dans une équipe. Je commençais à avoir de l'expérience. J'ai continué au Lycée de la Plaine de Neauphle et une équipe s'était structurée au milieu des équipes du Village, Youri Gagarine et Courbet (trois collèges de Trappes.) A la fin de cette année au lycée, il y a eu un match dans une salle mythique à l'école de la Grande Ile à Voisins Le Bretonneux, je crois que c'est un des lieux en France qui a du accueillir le plus de match d'improvisation théâtrale, tellement l'équipe de Voisins joue dans cet endroit !...avec les réfectoires des collèges de Trappes ! Puis, j'ai fait une année de BEP en Topographie au lycée Viollet-le-Duc et là il n'y avait plus d'atelier d'improvisation, le lycée était assez isolé géographiquement.

Lorsque l'on parle de Trappes en général, on parle d'un milieu très urbain alors qu'en réalité, certains endroits sont très mal desservis voire perdus. Cette année sans improvisation a été difficile mais j'ai eu le privilège de jouer dans l'atelier adulte débutant qui ne m'était pas destiné, j'avais 16 ans. Je pratiquais alors l'impro avec des grands. En parallèle, les tournois au Québec existaient, Jamel commençait à se faire une réputation... En 1995, Jean Baptiste Chauvin me proposa d'intégrer l'équipe des Juniors pour une tournée organisée le mois de juillet. Cette tournée a été pour moi une révélation, j'avais 17 ans et la plupart des personnes avec qui je suis parti sont devenues des amis pour la vie. A la suite de cette tournée, j'ai intégré les ateliers juniors durant trois-quatre ans. En parallèle, l'équipe des adultes, les Neauphlards (du nom d'un quartier de Trappes) m'avait proclamé coach "pot de fleur". C'était une équipe qui gagnait tout ! « Pot de fleur » parce que je ne servais à rien en apparence, mais en réalité, on s'appréciait énormément et j'assistais à tous les matchs, je leur servais des verres d'eau (rires). Quelque part, je fédérais. Je n'étais pas un coach, plus une mascotte... Ça m'a chargé en expérience, j'ai vu les joueurs sur le banc créer de très près et être en parfaite complicité, bienveillance avec l'équipe adverse des Facultrons : une très bonne équipe avec notamment Arnaud Tsamère, Stéphane Guillet, Arnaud Joyet, Virginie Gritten... que des monstres de l'improvisation aujourd'hui !

V : Ton parcours chez Déclic théâtre a donc été progressif.

N : Oui ! Un jour Papy devait donner une formation et il n'est pas venu. J'étais sur place et je me suis retrouvé à donner l'atelier moi-même. Le coach « Pot-de-fleur » ne l'était plus tellement, on l'a déterré un peu là ! Papy est arrivé au milieu de l'atelier et m'a laissé continuer pendant trois heures. Puis, il m'a donné tous les chèques des participants, en toute honnêteté. Ces premiers chèques m'ont marqué. Laisser les choses aux autres, partager, transmettre, c'est dans la nature de Papy. De fil en aiguille, j'ai continué à donner des ateliers et j'ai eu mes premières fiches de paie, j'avais entre 18 et 19 ans. J'ai intégré progressivement l'équipe des Neauphlards. Pourtant, je ne me sentais pas au niveau. Pourtant, à la suite d'un match j'ai eu beaucoup de retours positifs, on me félicitait. Ça m'a conforté dans cette pratique. Dès ce moment, j'ai commencé à prendre confiance en moi et à m'intéresser plus techniquement à ce que je faisais. On allait voir constamment des matchs d'impro, et même si c'était loin, on rentrait en stop... Ça rythmait notre quotidien en plus de mon job de caissier à Parly 2 (Centre commercial). Je me sentais plus légitime et ça m'a ouvert culturellement, à la maison on avait des VHS de Bollywood, des films égyptiens qui tournaient en boucle... Là je m'intéressais, je lisais Desproges...

V : L'improvisation théâtrale t'a permis de découvrir des auteurs ?

N : Dans mon adolescence des liaisons se sont faites mécaniquement. Beaucoup d'auteurs avaient de l'importance : des auteurs comme Zebda, Smaïn, Mouss Diouf... Le film La Haine avec Saïd Taghmaoui avait de l'importance. Dans notre cité, ça voulait dire, on existe, on est là, on s'inscrit en France. Le rap à mon époque était important, même s'il y avait des gros mots, il n'y avait jamais d'écriture sans réflexion.

V : Dirais tu que l'improvisation t'a permis de t'inscrire ?

N : Oui car on te respecte. Tu peux venir en improvisation tel que tu es, que tu sois une fille ou un garçon et t'exprimer dans un cadre où le jugement est banni. Tu t'exprimes auprès d'un public qui instantanément va te donner une réponse. Leur réaction est honnête. En tant qu'improvisateur et aussi en tant que personne, on peut enfin s'exprimer différemment, honnêtement, en se montrant sous son meilleur jour et

de manière neutre. Car l'habit de l'improvisateur est neutre (dans le match), il est sportif et ne veut rien dire dans un cadre théâtral. A la fin des années 1990, il y a eu des artistes qui nous ont permis de s'inscrire. Chez certaines ligues d'improvisation, lorsque l'on regarde leur trombinoscope, malheureusement il y a un problème...il n'y a pas de mixité sociale, pas de diversité. Pour moi le combat continue et mérite de continuer. Il y a des enjeux en improvisation qui subsistent.

v : Pour toi l'improvisation doit être inclusive ? Accessible à tous ?

N : Oui. Je veux bien croire qu'à la Comédie Française pour jouer du Molière et du Shakespeare, qu'il y ait besoin de visage "pâles", et encore, ça n'est déjà pas très intelligent... en improvisation ça ne devrait pas ! En regardant des ligues professionnelles parfois, je me dis que c'est dur, pourtant je sais que ça se fait inconsciemment et que ça n'est pas voulu.

Pour en revenir à mon parcours, je travaille aujourd'hui à Déclat Théâtre. Avant ça je peux te dire que j'ai enchaîné les petits boulots ! En 1999, j'ai emmené l'équipe Junior de Trappes à Laval pour un championnat de France, avec entre autres Issa Doumbia. Mon équipe avait peur, les petits « caïds » de Trappes ne se sentaient pas à la hauteur. Certaines équipes en face formulaient des alexandrins ! J'ai dit à mon équipe de s'amuser, de faire comme à Trappes. De kiffer. Chez d'autres équipes, certains coachs faisaient pleurer les jeunes joueurs ! D'ailleurs, j'ai rencontré Grégory là-bas, (Grégory Pagano, Délégué Général du Trophée d'Impro Culture & Diversité) et il était dans l'équipe qui pleurait (rires) mais lui ne pleurait pas ! Certains coachs mettaient une grande pression à leurs jeunes improvisateurs. Avec l'équipe de Trappes, nous avons perdu le premier match à cause des fautes : donc nous nous sommes concertés et attribués des codes artistiques pour être plus attentifs aux règles. Faire signe de se taire, écouter l'arbitre lors de l'annonce des thèmes, mettre la main sur le rebord, tourner la tête... Et finalement, en respectant les règles comme l'on s'amusait bien, on a gagné.

En rentrant de ce tournoi, le centre commercial Parly 2 me proposa un CDI en tant que manutentionnaire à la table de marque, c'est là où tu étiquettes les produits... Je me suis dit que j'allais enfin avoir une sécurité financière et que ma famille serait contente. Mais ma mère n'était pas d'accord. Elle m'a demandé : "Et ton Papy, il peut t'aider à avoir du boulot dans le théâtre ?". Elle voyait que j'arrivais à gagner des sous

par-ci par-là avec les ateliers. Je suis arrivé au bon endroit au bon moment, Décllic Théâtre prenant de l'ampleur avec l'ascension de Jamel, il y avait de réelles lignes éducatives et d'engagement. J'en avais envie et besoin. J'étais crédible ayant donné des ateliers et de mon temps à l'association. J'étais légitime. Je suis allé voir Papy, à ce moment il y avait un développement d'emploi jeune chez Décllic Théâtre. J'ai signé mon contrat en 2001, je donnais alors beaucoup d'ateliers dans les collèges. Lorsque l'emploi jeune s'est débloqué, je suis devenu médiateur culturel et social, et pour la première fois j'avais un bureau et un ordinateur. J'étais à l'éducation populaire et à la pédagogie, fers de lance de Marco (un des comédiens piliers de la compagnie de l'époque) et Papy. C'est dans ces domaines que je me suis affirmé. J'ai obtenu mon BAFA pour avoir une formation basique. En 2001, nous avons organisé un championnat de France à Trappes et nous créés une vraie dynamique autour des juniors. Je participais alors à ce développement, mais il y avait toujours mes "maîtres" auprès de moi. Je garde la conscience d'apprendre un métier. Je passe un autre diplôme le BEATEP (le Brevet d'État d'Animateur Technicien de l'Éducation Populaire et de la jeunesse), qui n'existe plus, remplacé aujourd'hui par le BPJEPS (Brevet Professionnel de la Jeunesse, de l'Éducation Populaire et du Sport). J'obtiens un BEATEP axé sur le développement local et centré sur les cultures urbaines. J'apprends énormément : j'acquiers des notions juridiques, de coordination de projet et avec ce que je vivais à Décllic Théâtre, ça prenait sens. J'aurai aimé découvrir la pédagogie plus tôt car ça m'a passionné instantanément. Je voyais le lien avec l'improvisation théâtrale qui n'était pas qu'un simple divertissement, l'improvisation donnait de réelles clés de vie.

V : Selon toi, en quoi l'improvisation donne-t-elle des clés de vie ?

N : Je pense que dans des sociétés, des structures, des zones, des maisons, des familles où il n'y a pas de cadre ou alors un rejet du cadre, la dimension ludique et festive de l'improvisation permet d'accepter le cadre qui est apposé. L'arbitre du match est un grossier personnage, méchant, mais qui donne un cadre. On comprend que c'est structuré, on ne laisse rien au hasard. Je dis aux jeunes "pour que vous puissiez être libre, il y a des professionnels qui ont travaillé et qui sont là pour vous (musiciens, assistants arbitres...) ». Ce qui est bien avec l'impro c'est qu'une personne, adulte ou adolescente, peut très rapidement se sentir progresser par exemple grâce à la prise de parole en public. Au départ, quand on pratique l'improvisation, on ne se dit pas que

l'on va faire du théâtre alors qu'en fait c'est bien ce que l'on fait. Le cadre qui t'ait proposé te permet de faire du théâtre. Ce qui est jouissif, c'est que l'on se retrouve dans une situation où l'improvisateur arrive sur la même ligne de départ que le comédien. L'improvisation théâtrale te permet cela. En match d'impro, on apprend à l'improvisateur une posture théâtrale, "à la manière de...". En improvisation les écarts de langage, la tenue vestimentaire importent peu, c'est accessible, Jamel a commencé comme ça. Grâce à l'improvisation, le jeu théâtral devient complètement possible.

V : En effet, les catégories permettent aux improvisateurs de ne pas apprendre un texte par cœur mais de s'appropriier le style, l'écriture d'un auteur.

N : Oui, chez Déclic Théâtre, nous travaillons de manière particulière les catégories. Tous les ans, on sélectionne un auteur qui va être l'auteur de l'année. On organise des "express" : 3/4 jours intenses pendant les vacances scolaires avec l'équipe junior. Par exemple, nous sommes allés à la Comédie Française voir un Feydeau. On débriefe ensuite du spectacle. Le lendemain nous sommes allés à la médiathèque regarder un DVD d'une pièce de Feydeau, ils font des arrêts sur image et parlent des caractéristiques des personnages, des apartés etc. Ils empruntent des livres et se les échangent. Ils analysent la trame des pièces de Feydeau sur internet, fabriquent leur costume et quelques décors. Ensuite, il y a une représentation devant leurs proches. Ils improvisent un spectacle à la manière de Feydeau sur la trame narrative existante. C'est ce que nous appelons un « Feydeau express ».

V : C'est super comme pédagogie. En parlant d'accès à la culture et à certains auteurs...que penses-tu de la place de l'improvisation théâtrale en France par rapport au théâtre plus conventionnel ? Comment perçois-tu son développement ?

N : J'ai une position particulière. Je suis issu de l'éducation populaire et le revendique. Je me considère comme artiste mais n'en ai pas le statut du tout, puisque je suis salarié d'une association. Néanmoins, je monte sur scène très souvent en tant qu'arbitre et je suis aussi comédien improvisateur. Je trouve que c'est une bonne chose que l'improvisation se développe comme par exemple dans le cadre du Trophée d'Impro Culture & Diversité, parce que l'expérience que l'on a, il faut la partager. Simplement, je suis ravi du travail qui est fait sur le Trophée mais je garde mes réserves sur ce qui

pourrait se passer. J'ai vu des dérives en impro...certains improvisateurs comédiens ont un poil dans la main, pas tous. Néanmoins, certains ne prennent pas le temps de la réflexion, surtout lorsqu'ils travaillent avec les enfants. L'exigence que j'ai dans le cadre de mon travail aujourd'hui c'est de préparer et de former en profondeur les futurs intervenants en milieu scolaire. Le travail est important. Je suis pour développer la pratique de l'improvisation théâtrale. Lorsque l'on fait une représentation dans un CDN (Centre Dramatique National) comme ce que l'on a vécu dernièrement au Théâtre de l'Union, c'est très symbolique. Nous sommes largement accueillis, très bien accueillis même, écoutés et respectés, mais je crois parfois que nous forçons un passage, que ça n'est pas notre place. Nous pouvons nous retrouver confrontés à des situations où l'on est mal considéré par rapport aux conditions et au temps de montage du spectacle. C'est un manque de considération parce-que l'on monte des représentations avec des jeunes. C'est bien pour cela que l'on doit être d'autant plus exigeant sur ces projets-là.

Ce qui m'intéresse fortement c'est la pédagogie artistique enseignée aux jeunes. Aujourd'hui, l'improvisation change de gamme, ça n'est plus un « truc » de MJC... La pratique de l'improvisation s'est largement développée partout en France, avant on pouvait compter les ligues, maintenant ça n'est plus possible !

V : Crains-tu que l'exigence de qualité de son enseignement ne se perde avec cette multiplication des structures et des compagnies d'improvisation en France ?

N : J'ai peur qu'ils enlèvent du cadre. L'improvisation c'est dur à mettre en place. Le match d'improvisation plus précisément : il faut trouver un théâtre qui veut bien accueillir le spectacle, il faut obtenir une patinoire, deux équipes, un arbitre, deux coachs...c'est difficile. La patinoire c'est une réelle contrainte : on ne sait pas où la ranger, comment la déplacer... Faire du match d'impro demande des moyens (humains, matériels...). La problématique c'est que l'on se retrouve avec des ligues qui : ou n'ont pas de moyen ou ont des moyens mal redistribués et vont négliger la forme, le décorum lié à cette pratique. Le match d'impro c'est l'événement sportif et artistique pour lequel s'il n'y a pas de public, il n'y a pas de représentation car le public participe et vote. Je vois le développement du match d'improvisation théâtrale d'un bon œil car je connais tellement de personnes de confiance qui souhaitent transmettre cette pratique et qui sont prêts à entendre des conseils. Je reste prudent et je le répète souvent, ça demande

de la prudence. Je ne veux pas que cela nous échappe et que certains récupèrent un résultat porté depuis trente ans avec Papy. Néanmoins, il faut que ça existe et qu'on en profite, que l'on partage cette expérience, sans ça on en serait sûrement resté aux MJC, peut-être que l'on n'aurait pas joué dans ce Centre National Dramatique du Limousin. Aussi, les gens de la culture qui assistent à ces matchs n'en ressortent pas complètement indifférents, je l'espère. Ils voient ce qu'on leur propose et constatent la joie des collégiens. Même s'ils dénigrent parfois la forme, ils ne peuvent pas nier qu'il y a quelque chose qui est mis en place pour que ces jeunes s'expriment, trouvent leur place.

V : Selon toi, comment est perçue l'improvisation en France ?

N : L'improvisation est connue en France. Aujourd'hui c'est une discipline que plus personne n'ignore, ou du moins presque plus personne. Tout le monde sait en France que c'est une discipline théâtrale qui existe et qui a une place dans le champ culturel national voire international. Le président de la République est quand même venu voir un match d'improvisation. Certes, il y a eu des récupérations médiatiques : quand le pouvoir en place est décrié, certains essaient de mettre des bâtons dans les roues (articles de presse confusion stand-up/impro). C'est du jeu politique, à ce moment-là c'était plus contre le Président François Hollande que contre l'improvisation théâtrale. C'était une polémique « BFM TV » qui a duré 4 jours et puis l'on est passé à autre chose. Par contre, les spectateurs qui vont sur Billet Réduc (site de billetterie en ligne) voient qu'il y a de l'improvisation à Paris, à Lyon, à Marseille, à Toulouse régulièrement, il y a des festivals à Chambéry. Ça existe partout. Au festival d'Avignon aussi !

Un bon spectacle d'improvisation, c'est tellement proche du spectateur... Le défi pour le public est tellement grand qu'il en redemande. Ça n'est pas pareil avec une pièce de théâtre : chaque jour ce sera la même pièce... Lorsque c'est de l'impro, le public peut s'attacher à une équipe et c'est finalement comme une équipe de sport : tu ne vois jamais deux fois le même match, ni la même performance. En improvisation tu ne vois pas la même histoire. Au Québec, il y a un spectacle intéressant. C'est un collectif de comédiens qui a la même trame chaque soir mais chaque soir est différent car les comédiens s'échangent les rôles. Ils réécrivent la même histoire avec des personnages joués par des comédiens toujours différents. C'est grandiose ! Tu vas voir la même pièce de théâtre mais finalement ça n'est pas la même chaque soir ! En fait,

le défi de l'improvisation c'est de réussir à écrire. L'improvisateur est auteur, acteur, metteur en scène, tout ça est lié.

V : L'improvisation permet de créer une multitude de formats.

N : Oui, l'improvisation n'a pas de limite. Avec l'improvisation tu peux peindre, faire du théâtre, de la musique, tu peux discuter... Tout le monde sait improviser. Après le théâtraliser, c'est une pratique autre et le concept c'est encore autre chose. Il y a plusieurs niveaux. Rien que là, on improvise finalement, même si je pars de ce que je connais. Je ne reprends pas mes phrases pour les redire deux fois car je me suis trompé, je vais spontanément au bout. Le concept, c'est comment accrocher le public, où est ce qu'il va y trouver son compte et ne pas avoir l'impression de revoir deux fois le même spectacle. Il paraîtrait que les Indiens d'Amérique, (peut-être que le match vient de là) lorsqu'il y avait un conflit entre deux personnes dans une tribu, faisaient débattre ces deux personnes l'une après l'autre. Elles donnaient chacune leur version des faits et ensuite le village se réunissait pour élire celui qui avait le mieux raconté. Et il remportait alors le procès.

V : C'est très proche de l'art de séduire le public, de la rhétorique... de la performance.

N : Quand tu improvises tu te dévoiles. Ce que j'apprends à mes coachs (entraîneurs des équipes) c'est d'assurer le spectacle et après s'ils veulent gagner le match, il y a deux choses : les comparées (catégorie où une équipe joue l'une après l'autre - opposée à la catégorie mixte) elles se préparent et se travaillent en équipe (développer l'écoute, la complicité), et la seconde, le capital sympathie. Si tu es bon dans la patinoire et aussi en dehors par ton comportement, que tu es capable de provoquer la fête et de dire à l'équipe adverse : on est avec vous, finalement tu es dans une dynamique, celle de fédérer. Fédérer autour de ce que tu es, là ça n'est plus ton personnage mais c'est toi qui parle !

V : Tu as repris le flambeau chez Déclis Théâtre autour du pôle jeunesse après le départ de Papy en 2013 ?

N : Oui mais cela faisait à peu près deux ans qu'il n'était plus au quotidien avec nous. A Déclic Théâtre, j'étais médiateur culturel et social puis je suis devenu responsable du secteur jeunesse. Je ne m'occupais que des jeunes et aujourd'hui je suis officiellement chargé du secteur global de l'improvisation. C'est une grosse partie de la compagnie. Il y a aussi le travail de la radio (de la compagnie : Marmite Fm) et de créations théâtrales. Je suis un membre à part entière mais je peux aussi avoir un regard sur la création théâtrale. Chargé du secteur impro veut dire que j'endosse aussi la création artistique et que je vais également plus loin dans ma réflexion finalement. Je gère les équipes adultes et accompagne aussi les projets en entreprise...

V : En parlant de projet, en as-tu pour les prochaines années ?

N : Oui, nous avons créé un spectacle d'improvisation : Plan C. Nous jouons à 5 dans un cinéma ancestral de Trappes qui s'appelle le Grenier à Sel. C'est une pièce de théâtre improvisée, trois saynètes improvisées de 25 minutes/courts métrages. Nous avons comme code de ne pas expliquer le spectacle au public. Il entre dans la salle et le spectacle commence. Comme c'est écrit sur les tracts, dans la communication... on ne dit plus le mot « improvisation ». C'est un spectacle qui reprend des genres cinématographiques, on travaille les trames, les styles etc. Comme autre projet, nous avons le développement du CICMIT (Championnat Inter-Collèges de Match d'Improvisation Théâtrale) à Saint Quentin en Yvelines. Actuellement, nous avons 12 collèges participants. De nouveaux établissements vont y participer, il faut alors trouver de nouveaux formateurs, les accompagner, les former...

V : D'ailleurs, tu as dispensé des ateliers auprès des jeunes, as-tu vu chez certains une évolution, un impact sur leur développement ou épanouissement ? As-tu des expériences à partager ?

N : Il y a ceux qui ont très envie de faire de l'improvisation et un autre type de public plus réticent. Il y a des jeunes qui ont des problèmes de timidité. On leur a conseillé de faire du théâtre, pour d'autres ça peut être un problème de violence et avec l'improvisation théâtrale ils apprendront à se canaliser. Très souvent c'est parce que les parents sont persuadés du talent humoristique de leur enfant. En réalité, une équipe ne se base pas que sur des bons joueurs, car si c'est le cas, on ment au public. Par

exemple avec une équipe de foot, si l'on prend tous les meilleurs joueurs nominés dans les onze premiers au ballon d'or, tu n'es même pas sûr d'avoir un gardien ! Ça ne sera que des attaquants !

V : Tu parles de la complémentarité des joueurs ?

N : Oui c'est essentiel. Dans une équipe et aussi au sein d'un atelier. Si on ne prend pas des personnes qui viennent d'univers divers et jouer pour différentes raisons, on ne peut créer de synergie. Si c'est pour faire une activité élitiste, ça ne m'intéresse pas. J'ai envie qu'il y ait des personnes qui aient besoin d'apprendre. J'ai des retours de beaucoup de jeunes. Certains me disent qu'ils ont eu leur bac grâce à l'impro et qu'ils ont notamment réussi leurs épreuves orales. D'autres s'inscrivent dans un cours de théâtre ou une école d'art dramatique et poursuivent leur pratique. Ils retrouvent aussi des exercices d'improvisation dans leur formation. Gil Galliot (acteur, metteur en scène, auteur) a relevé et félicité la formation d'un de nos anciens joueurs, maintenant en école.

V : Qui est Gil Galliot ?

N : Il est l'un des piliers de l'improvisation théâtrale en France. Il a pratiqué le match d'improvisation au Bataclan notamment, tout ce qui s'est fait dans les années 1980-1990.

V : Penses-tu que l'improvisation théâtrale ait un impact positif dans la vie des joueurs ?

N : Pour les jeunes, je dirais que ça n'est pas un impact, c'est trop violent comme terme, je dirais qu'il y a des envies, des effets. Je suis heureux de voir nos gamins montrer ce qu'ils sont en vrai, en direct. Je ne sais pas si je vais sauver des vies, ce n'est pas la question que je me pose au quotidien et que j'ai envie de me poser. Je veux me demander s'ils « kiffent », s'ils aiment à cet instant ce qu'ils font et créent. Ils deviennent alors légitimes au milieu d'un groupe et trouvent leur place. Je ne veux pas les impacter je veux qu'ils aient une place. Et une place si tu la mérites, tu l'obtiens. Que ce soit à l'impro, à l'école ou ailleurs. Ce qui est important c'est d'être juste. Que leur vie soit compliquée ou non, ça ne doit pas prendre le pas sur le formateur.

J'aimerais parler de la discrimination positive, c'est bien d'aider quelques personnes pour en faire des exemples sauf que ça ne règle pas tout. Le problème en France c'est que dans la masse, on ne se mélange pas. Il y a un réel problème de communautarisme. Pour moi, l'improvisation permet de briser ça, d'accueillir : le Mondial d'Impro accueille des jeunes de Lausanne, Genève, de Belgique, du Québec et ce championnat a lieu à Trappes ! L'improvisation est un outil pour lutter contre le communautarisme tout dépend comment tu l'utilises. Avec un pistolet, tu peux chasser le cerf pour te nourrir ou tuer tout le monde et faire un carnage. Tout est une arme et tout dépend de son utilisation. Le théâtre c'est pareil, mal utilisé, on fonce dans le mur. Papy lorsqu'il a travaillé avec Jamel Debbouze, n'avait pas la prétention de faire le Jamel Debbouze reconnu d'aujourd'hui, si Jamel a réussi c'est parce qu'il avait envie de devenir ce qu'il est devenu. Il avait cette rage de vivre. On leur donne un espace d'expression et même François Hollande vient pour les écouter ! Même si l'on joue devant 300, 100, 5 personnes, certaines personnes sont là pour nous écouter et repartir avec une nouvelle flèche à leur arc.

V : Nous arrivons au terme de notre entretien, as-tu une dernière chose à ajouter ?

N : Je suis content de t'avoir rencontré. Tu vois l'improvisation théâtrale met en réseau les gens. Finalement, elle constitue un petit monde. Je pense que par le réseau de l'improvisation aujourd'hui en France, tout le monde se connaît ou presque. L'improvisation permet la rencontre.

MYRIAM FUGERE pratique l'improvisation depuis ses onze ans, elle est comédienne et professeure à l'Ecole Impro Montréal ainsi que dans les CÉGEPs et dans les écoles primaires. Myriam est également metteuse en scène, clown thérapeutique pour Clown sans Frontière et auxiliaire de vie.

Dimanche 13 décembre 2015, Montréal. M : Myriam ; V : Valentine

V : Bonjour Myriam, tout d'abord merci d'avoir accepté cet entretien. Comme tu le sais, je mène une recherche universitaire sur l'enseignement de l'improvisation théâtrale dans le milieu scolaire. Peux-tu présenter ton parcours et comment tu as découvert l'improvisation ?

M : J'ai 27 ans et j'ai grandi à la campagne, je fais de l'improvisation depuis le secondaire (collège) à environ onze ans. A vrai dire, j'étais très timide petite, il y avait des ateliers d'improvisation qui se donnaient le midi. Avec une amie, on s'est inscrite et on a vraiment pris du plaisir.

V : C'est l'école qui proposait ces ateliers ?

M : Oui au Québec on a souvent ça, on appelait ça des « impro-midi » ou en parascolaire. A partir du secondaire, on nous propose des ateliers d'improvisation le soir : on formait alors des équipes et il y avait des tournois face à d'autres équipes issues d'autres secondaires. C'est là que tu développes des amitiés comme dans les équipes sportives je pense, ça donne une gang (une équipe, une bande). Ensuite je suis allée au CÉGEP (équivalent du niveau lycée), il y avait beaucoup de tournois, souvent on choisissait notre CÉGEP en fonction de la ligue d'improvisation et de sa renommée, le programme t'importait peu (rires). J'ai étudié l'art dramatique au CÉGEP et l'improvisation m'a permis d'avoir un cercle social. Cette période du CÉGEP était vraiment festive mais on savait faire la part des choses pour être en forme lors des matchs. Au CÉGEP j'ai été coaché et il y a différents niveaux.

V : Vous êtes coachés ?

M : Oui, on est coaché par des improvisateurs expérimentés, actuellement je coache au CÉGEP. Des joueurs de la LNI coachent actuellement des jeunes.

V : C'est le CÉGEP qui paye les coachs ?

M : Oui, dans le fond c'est l'animation socio-culturelle, la vie étudiante qui organise les activités culturelles dans le CÉGEP. Il y a des CÉGEP qui n'ont pas cette animation et cherchent des fonds, ou puisent dans leur propre financement, il faut payer les coachs et également les tournois qui coûtent environ 600 dollars canadien (environ 400 euros). Au CÉGEP, c'est le seul endroit où c'est réellement compétitif, le calendrier est sur un an et il y a 17 CÉGEP qui participent aux tournois, c'est vraiment comme un pool de hockey... il y a de la rivalité !

V : Il y a une sélection ?

M : Oui, un CÉGEP peut avoir au maximum 4 équipes réparties en niveau différents : les pamplemousses est la meilleure, tangerines est le niveau intermédiaire, l'équipe Réserve qui est l'équipe de joueurs en formation, j'ai coaché des joueurs Réserve au CÉGEP du Vieux Montréal. Dans le fond ce qui a de particulier avec l'équipe Réserve c'est que le socio-culturel a exigé que tout le monde puisse participer. Seulement, c'est difficile car il y a énormément de demandes, ils sont trop nombreux et le sentiment d'appartenance à une équipe n'émerge pas. Ils se sentaient moins concernés. C'est important qu'il y ait une sélection. L'année d'après j'ai sélectionné 16 joueurs ce qui est beaucoup pour une équipe.

V : Ces équipes-là ont-elles beaucoup de succès ? Y a-t-il beaucoup de candidats ? J'essaie de me rendre compte de la place qu'a l'improvisation dans le milieu scolaire au Québec.

M : Je dirais - et c'est ma théorie personnelle - que ce qui fonctionne bien dans certaines écoles plus que d'autres, c'est qu'il y a une aura derrière l'improvisation. Quand j'ai coaché au CÉGEP je trouvais important que mon équipe se trouve « cool ». C'est bizarre mais c'est un peu comme les équipes de football américain, il faut être fier de porter ton équipe. C'est cette aura-là qui fait que c'est attractif pour les ados d'intégrer une équipe d'improvisation.

V : Donc ça dépend des CÉGEPs cette attractivité ?

M : Je trouve. Ça dépend de l'image du Cégep. Soit l'impro est perçue comme ringarde, soit vraiment comme cool dans l'établissement. Certains changent même de CÉGEP, de parcours, pour avoir accès à une autre équipe. Pour le cégep du Vieux Montréal, il y a une grosse tradition d'improvisation : tous les mercredis il y a des

matches et des ateliers tous les lundis. Les joueurs viennent improviser les lundis soirs et aux matchs les mercredis soirs soit parce qu'ils sont bénévoles soit joueurs. Sur un horaire temps plein d'étudiant au CÉGEP, c'est beaucoup d'implication. C'est une fierté leur CÉGEP.

V : Oui ce qui m'a marqué ici à Montréal c'est le nombre de ligues d'improvisation.

M : Ça c'est plus apparu dans les dernières années, j'ai l'impression. Il y a beaucoup de camps (de recrutement dans les ligues d'impro), la demande est très forte. Cégeps ou non, beaucoup souhaitent pratiquer l'improvisation théâtrale. Certains n'étaient toujours pas sélectionnés, à tel point que, je me souviens, ils ont créé la LIPPS, la Ligue d'Impro des Pas Pris à Saint-Laurent, le CÉGEP où j'étudiais. C'était la ligue de ceux qui n'avaient pas été sélectionnés. Il faut le faire ! L'improvisation et les tournois restent des événements qui ne coûtent pas cher, il y a des ententes (bar, impressions), les bénévoles sont majoritaires. En France, les improvisateurs sont-ils payés ?

V : Ça dépend s'ils sont professionnels ou pas, si ce sont des compagnies professionnelles, mais ça reste difficile il me semble.

M : Nous aussi c'est très rare. J'ai joué aux îles de la Madeleine, nous étions payés 40 dollars par match (environ 27 euros), on jouait tout de même dans une salle de spectacle d'environ 120 personnes qui payaient leur entrée. Après nous étions beaucoup de joueurs...donc ça tu ne le fais pas pour l'argent.

V : As-tu d'autres revenus ?

M : Oui, je suis étudiante en théâtre, je finis cette formation cette année. Je suis aussi auxiliaire en santé et service sociaux, donc j'interviens à domicile auprès de gens en perte d'autonomie. L'improvisation pour moi, c'est mon club social. J'ai aussi travaillé avec Clown Sans Frontière, en tant que clown thérapeutique, on intervient auprès des communautés autochtones. J'ai été approchée pour donner des ateliers d'improvisation.

V : Comment ça s'est passé ? As-tu eu des retours ?

M : C'est vraiment particulier la situation des communautés autochtones au Québec. C'est difficile à expliquer peut-être, c'est un peu comme si il y avait une

réalité du Tiers-Monde mais au Québec. C'est une communauté où il n'y a pas l'eau courante ni de blocs sanitaires mais ils ont accès à internet sur leur cellulaires (portables). Ils sont souvent isolés, il y a beaucoup de violence et de toxicomanie. Dès l'âge de 8 ans, ils consomment de l'essence, de la colle, pour eux c'est normal. Il y a beaucoup de suicide chez les jeunes. Nous, Clown Sans Frontière on les côtoie depuis des années. Les ateliers d'improvisation sont nés car l'on cherchait une façon de créer un lien avec les ados. Les clowns fonctionnent avec les enfants mais jusqu'à l'âge de 6/7ans. Comme ils ont une réalité très dure, ils perdent vite leur enfance disons.

V : En quoi penses-tu que l'improvisation pourrait leur être bénéfique ?

M : L'improvisation a vraiment marché et on a eu beaucoup de retours auprès des adolescents. Je dirais qu'il y a deux aspects : ils sont rarement mis en valeur, ils se font plus souvent punir...ils ont des parents mais ils vivent souvent dehors, sans discipline, livrés à eux-mêmes. Du coup à l'école, la discipline est exacerbée pour eux, ils sont très souvent punis... le cadre scolaire c'est très difficile pour eux. Quand on faisait les ateliers d'improvisation et du côté « cool » dont je te parlais, il était important de le mettre en avant. Il faut repérer dans le groupe rapidement qui est le leader et le confronter rapidement sans forcément s'acharner. S'il me respecte tout le groupe me respectera.

V : As-tu eu des retours de leur part ?

M : Ils ne viennent pas directement te remercier mais ils sont en colère quand on s'en va. Ils reprennent des jeux que je leur avais montrés au lieu de se lancer des roches ou se battre. Honnêtement, ils sont très agressifs et je pense que jouer a permis de canaliser cette violence, car on sollicite leur créativité et leur imagination. L'improvisation théâtrale leur donne un cadre : tout le monde aime raconter des histoires et les écouter.

V : Qu'est ce qui t'as poussé à vouloir enseigner l'improvisation ?

M : La motivation des participants à vouloir devenir meilleurs et le fait de voir certains s'ouvrir qui sont très timides. Il faut vraiment être positif en improvisation pour s'améliorer et toujours avoir du plaisir. C'est pas nécessairement pour devenir improvisateur, c'est également pour s'épanouir dans ta vie de tous les jours : l'écoute, la confiance... en tant qu'auxiliaire de vie je devais apprendre à improviser lors de

mes visites à domicile, je ne savais jamais ce qui m'attendais, laver, préparer à manger, écouter les aphones. Ca développe la communication, l'oralité... C'est aussi l'affirmation de sa personnalité, il n'y a pas d'uniformité en improvisation, chacun a sa couleur, sa personnalité, tout est malléable. Pour moi, l'improvisation c'est hygiénique (hygiène de vie), c'est savoir utiliser ce qu'on est sur scène. Il faut vouloir que l'autre soit bon, que l'improvisation soit bonne et travailler en équipe. Si tu essaie de briller au détriment de l'autre ça ne marchera jamais, c'est comme un relais tu relayas l'histoire à d'autres pour la rendre meilleure.

V : Oui j'ai remarqué que lorsque la compétition est trop présente, les scènes sont généralement mauvaises, c'est comme si partager la scène, écouter l'autre, le rendre bon était central.

M : On oublie aussi beaucoup la créativité, aujourd'hui nous sommes tout le temps stimulés visuellement (médias, télé, smartphone). Je pense que l'on perd de notre propre créativité. L'improvisation constitue une réflexion : elle pose la question de résoudre des problèmes et créer des structures, changer le cours d'une histoire. La créativité je trouve est négligée au détriment des méthodes : de danse, musique etc. L'improvisation théâtrale c'est de la créativité pure : nous sommes à la fois acteur, auteur et metteur en scène. Avec Clown Sans Frontière, nous demandons des fonds avec le slogan « donner aux enfants qui ont oublié d'être des enfants », dans nos sociétés occidentales, c'est la violence d'établissement qui fait que ces enfants-là ne peuvent plus être des enfants. On ne leur donne pas beaucoup cette liberté-là. Tous les horaires sont planifiés à l'école, il manque des plages de créativité. Une télévision, un jeu vidéo, pour moi ça n'est pas créatif.

V : Merci pour ta participation et tes précieux témoignages.

MATHIEU LEPAGE, professeur, comédien et improvisateur à la LNI (Ligue Nationale d'Improvisation) et à la LIM (Ligue d'Improvisation de Montréal).

Certains termes québécois sont précisés entre parenthèses. Le 10 février 2016, Montréal. M : Mathieu ; V : Valentine

V : Bonjour Mathieu, merci d'avoir accepté cet entretien. Mon mémoire porte sur les enjeux sociaux de l'enseignement de l'improvisation théâtrale dans le système éducatif. Pour commencer, pourrais-tu te présenter, quel est ton parcours ?

M : Je m'appelle Mathieu Lepage, je suis comédien de formation, j'ai terminé l'école d'art dramatique en 2007. J'ai commencé l'improvisation il y a dix-huit ans, lorsque j'avais quinze ans. Ça marche tu mon calcul ... ? Oui, ça marche. J'étais au secondaire (collège) et j'ai commencé l'improvisation parce que l'animateur socio-culturel était exaspéré que l'on soit trop tannant (turbulents) mon ami et moi, pendant les cours. Et il a dit : « les gars ça vous tente pas de faire ça sur scène à la place ? » et nous a parlé de l'improvisation théâtrale. C'est là que j'ai commencé et c'est devenu une drogue, je n'ai pas arrêté depuis dix-huit ans. Ça m'a mené vers le théâtre mais j'ai commencé par l'improvisation. J'ai fait un parcours assez traditionnel du joueur d'improvisation québécois : j'ai commencé au secondaire puis ensuite je me suis retrouvé au Réseau Collégial, qui est le plus grand réseau d'improvisation, c'est environ soixante équipes d'improvisation dans plusieurs CÉGEP (Collège d'Enseignement Général et Professionnel).

V : Qu'est-ce que le CÉGEP, est-ce toujours dans le cadre scolaire ?

M : Oui, ce n'est pas pareil en France. Nous allons au CÉGEP entre 17 et 19 ans. Soit tu fais un CÉGEP de deux ans pré-universitaire soit technique en trois ans et ensuite c'est le monde du travail directement. J'ai fait un pré-universitaire en deux ans, en Art et Lettre, Art d'interprétation pour me diriger vers le théâtre. Ensuite je suis allé à Québec, à l'université Laval étudier en cinéma et j'ai continué à faire de l'improvisation là-bas à la LUI (Ligue Universitaire d'Improvisation) qui est une autre ligue importante qui existe depuis près de trente ans je pense.

V : Il y a des sélections ?

M : Oui, partout où je suis allé il y en avait même au CÉGEP. Il y a une grosse sélection au CÉGEP du collège Lionel Groulx dans lequel je suis allé. Il est un CÉGEP reconnu pour l'improvisation. Il y a quatre équipes donc quatre niveaux différents : la ligue des Pamplemousses, la meilleure, les Tangerines etc. J'ai pu jouer dans les Pamplemousses. C'est drôle parce que mes amis d'aujourd'hui, c'est toute des gens avec qui j'ai évolué dans la ligue des Pamplemousses. Aujourd'hui, ce sont des gens qui jouent également à la LNI (Ligue Nationale d'Improvisation), à la LIM (Ligue d'Improvisation Montréalaise), -les deux prestigieuses ligues de Montréal-. C'est une génération d'improvisateurs entre 30 et 35 ans, qui se sont rencontrés au CÉGEP, qui se connaît très bien.

V : Tous les CÉGEP proposent de l'improvisation ?

M : La plupart des CÉGEP, oui. C'est sûr que ça doit être plus difficile si tu te retrouves en Abitibi par exemple... Il y a des gros CÉGEP, celui du Vieux-Montréal, en plein centre-ville comprend 5 équipes d'improvisation. Le CÉGEP Maisonneuve, Marie Clarin, Saint-Laurent sont aussi importants. Ça devient sérieux car tu as des intervenants professionnels qui te coachent. Ça n'est plus comme le secondaire, à 14/15ans, là au niveau collégial ce sont des professionnels de l'improvisation qui interviennent.

V : Oui Arnaud Soly (joueur à la LNI avec Mathieu très reconnu dans le milieu) coache également deux amis improvisateurs au sein de leur CÉGEP.

M : Oui au CÉGEP Saint Laurent. J'ai également coaché trois ans dans mon ancien CÉGEP.

V : C'est-à-dire que le coach est considéré comme un autre joueur ? Il y a une hiérarchie entre lui et les jeunes ?

M : Oui, quand même mais légère. C'est comme un grand frère en fait.

V : Et aujourd'hui que fais-tu ?

M : Je joue à la Ligue Nationale d'Improvisation (LNI) depuis cinq ans et j'ai passé une audition. J'étais remplaçant pendant trois ans, je jouais beaucoup et j'ai reçu deux coupes. Ils m'ont proposé de devenir joueur régulier, c'est un rêve d'enfant, quand tu es d'ici tu comprends l'importance de cette ligue. Tous nos joueurs préférés ont joué

dans cette ligue. Je joue aussi à la LIM (Ligue d'Improvisation de Montréal) et ça va faire ma huitième ou neuvième saison je pense.

V : Quelle est la place de l'improvisation dans le système éducatif québécois ?

M : Elle est au plan de cours (programme) c'est obligatoire maintenant d'apprendre l'improvisation théâtrale dans les écoles. A partir du secondaire, dès que tu touches à l'art dramatique, c'est dans le cursus des professeurs d'art dramatique d'apprendre l'improvisation, dans sa dimension théorique et pratique : l'histoire de la LNI, l'émergence du jeu du match d'improvisation au Québec. Je pense que tout le monde connaît la LNI au Québec. Je suis professeur à l'école de la LNI et nous sommes appelés à faire beaucoup de formations : au moins, deux à trois formations par semaine et souvent dans les écoles d'art dramatique ou en cours de français au secondaire. Ça n'est pas en parascolaire, c'est vraiment intégré dans le programme de ces établissements. On est en partenariat avec une école de théâtre « Concentration Théâtre » et les élèves étudient pendant 5 semaines l'histoire de la LNI et le match d'impro. Nous intervenons pour jouer des matchs avec eux mais les professeurs leur ont déjà enseigné toute son histoire et ses règles.

V : Trouves-tu que l'enseignement de l'improvisation est important ?

M : Oui, j'en suis certain. Cela m'a sorti de bien des trucs étant jeune. J'aurais pu virer du mauvais côté sans l'improvisation, car j'étais dealer. Je pense que c'est une pratique importante pour beaucoup de jeunes qui sont gênés, timides, qui ont ce talent-là et qui le découvrent en improvisation. Pour l'expression orale, c'est un très bon outil. On fait également des formations en entreprise. Laurent Dubois, le directeur de la LMI à Paris (Ligue Majeure d'Improvisation) faisait beaucoup de corporatif à Paris et maintenant il a été engagé dans la LNI dans ce domaine. On en fait de plus en plus depuis qu'il est là mais on aime moins ça. Je suis également metteur en scène, je fais de la voix, de la télé, du cinéma et ce n'est pas ce que je préfère le corporatif.

V : Pour toi qu'est-ce que peut apporter la pratique de l'improvisation théâtrale à un jeune ?

M : La valorisation de soi. Beaucoup peuvent se sentir différent ou en marge de l'école car en décrochage. Il peut alors se reconnaître là-dedans et il a le droit de s'exprimer. Il y a en plus de ça, le sentiment d'appartenance à un groupe, un groupe valorisant, ce

n'est pas le groupe des gangs de rue. Pour vrai (honnêtement), ça sauve des vies. Je pense que le système en France est différent d'ici, au Québec je pense qu'il est plus permissif. Il y a beaucoup d'écoles alternatives qui mettent l'enfant au centre de sa pédagogie. Beaucoup abolissent les devoirs. Mes professeurs d'art dramatique avaient déjà fait de l'improvisation. La LNI était venue dans mon école en 1982, j'avais onze ans.

V : Je ne sais pas tu as vu le documentaire qu'a produit Mélissa Theuriau dans lequel apparaît Jamel Debbouze sur la pratique de l'improvisation pour les jeunes de banlieue, « Liberté, égalité, Improvisez » ?

M : Oui ! Je connais Déclic Théâtre qui a formé énormément de joueurs connus maintenant, Arnaud Tsamère, Arnaud Joyet... Chaque année on part faire des tournois en France avec la LIQA (Ligue d'Improvisation du Québec Amateur), il y a un réel essor de l'improvisation en France en ce moment et ça permet aux joueurs de se rencontrer au-delà des frontières. Et encore, nous n'évoquons que le monde francophone mais sa diffusion est internationale. Aussi, avec la LNI, nous invitons des personnalités célèbres ou internationales (télé, cinéma...) lors de nos shows. Il y a aussi des festivals hallucinants chaque année, un à Amsterdam, pareil aux Etats-Unis. Je ne sais pas si tu connais *Impro Hôtel* ? Ce sont des allemands qui louent des îles, les îles majoriques et chaque année, il y a des masters class avec des professeurs connus d'improvisation, le soir il y a des shows. Tout est en anglais.

V : Quels sont tes futurs projets ou en cours ?

M : Je suis en train de monter un cours d'improvisation pour les étudiants en théâtre à l'UQAM (Université du Québec à Montréal). Il y a six écoles de théâtre professionnelles au Québec, Conservatoire de Québec, Conservatoire de Montréal, Ecole Nationale, les deux CÉGEP, Lionel-Groulx et Sainte-Hyacinthe et l'UQAM. Tous ont des cours d'improvisation sauf à l'UQAM. La formation que j'ai eu à l'école de théâtre est très française parce qu'il y a eu beaucoup de professeurs qui sont venus enseigner de France. J'ai eu Josette Féral, professeure à la Sorbonne avant et depuis Professeure titulaire à L'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal où elle enseigne depuis 1981... Et c'est l'ancienne école, c'est-à-dire celle qui pense que l'improvisation théâtrale n'est pas un art noble.

V : Effectivement j'ai pu remarquer également ce phénomène en France, une sorte de scission entre le théâtre et l'improvisation car nous avons quand même une culture théâtrale très ancrée, celle des grands textes.

M : oui et je pense que c'est ce qu'ils voulaient nous inculquer à l'UQAM et donc c'est dur de vendre un cours d'improvisation. Ils sont encore dans cette mentalité-là. Alors que l'improvisation théâtrale implique trois chapeaux différents à porter : metteur en scène, auteur et interprète en même temps. La LNI (Ligue Nationale d'Improvisation) est une ligue subventionnée par le gouvernement et perd de plus en plus ces aides car c'est le milieu du théâtre qui les récupère... ils considèrent que l'improvisation est un spectacle de variété, que ça n'est pas du théâtre. La LNI a failli ne plus exister il y a deux ans. Elle a le même montant de subventions qu'il y a 30 ans, il n'y a jamais eu d'augmentation. C'est quand même une ligue qui a une histoire, qui a du niveau et qui joue à travers le monde. Mais ils ont de la misère à donner des subventions car ça n'est pas un spectacle de théâtre, ni d'humour... Il n'arrive pas à la qualifier (l'improvisation de théâtrale). Pourtant, c'est un type de théâtre, c'est du théâtre, tu sais il y a plein de styles de théâtre et je pense que c'en est un. Par exemple, cette année chaque équipe de la LNI a un commanditaire : on est plus les Verts mais les Verts Téo-taxis de la LNI. Ce sont des compagnies privées qui nous financent. A la LNI il y a seulement trois employés payés. Les improvisateurs sont payés mais beaucoup moins que lorsqu'on joue au théâtre. Au théâtre, le comédien est payé environ 250 dollars canadiens (environ 170 euros) par représentation et à la LNI 145 dollars (100 euros) qui est le minimum pour le cachet.

V : Pour toi, l'improvisation est-elle un apprentissage ? J'imagine que s'il y a peu de considération c'est parce qu'elle n'est pas considérée comme élaborée, travaillée par rapport au théâtre, le travail du texte, les répétitions...

M : Pourtant il y a une pratique, des techniques à apprendre pour pouvoir improviser ! Bien sûr et c'est une pratique qui se travaille. C'est marrant parce que jamais on ne juge l'improvisation musicale, les jazzmen ont répété mais lors du jeu ils sont libres, c'est la même chose. La méthode acting c'est beaucoup ça, le jeu devant la caméra : tu pratiques ton texte au maximum mais tu improvises quand c'est le temps de tourner. Le texte est juste un filet de sécurité. Je pense que l'improvisation donne

beaucoup d'outils qui sont des filets de sécurité. Dire un texte ça n'est pas juste dire les mots, sinon c'est inintéressant, il faut qu'il y est un sous texte, une émotion...

Il y a une école secondaire (collège) qui s'appelle Robert Gravel ainsi qu'une école de théâtre, axée sur l'improvisation, une amie y donne des cours. J'ai également donné des cours à des enfants issus de milieux défavorisés, j'entends ici le souci financier. Il y a le quartier Montréal Nord qui est un quartier sensible, la LNI est allée à l'école Henri Bourassa, une très grande école, on y va depuis dix ans faire des ateliers plus d'une fois par année. Souvent les enfants réagissent très bien à l'improvisation, ils n'ont pas eu l'occasion d'en faire et ils sont très bons. Ces jeunes-là qui n'ont pas l'occasion de s'exprimer, là leurs paroles prennent de l'ampleur, les rejets et blessures enfouis sont exprimés sur scène. Nous avons des retours, certains d'entre eux font des écoles d'art dramatiques et deviennent comédiens. Frédéric Barbusci, improvisateur à la LNI et LIM, très connu, vient de Montréal Nord, ses parents sont italiens et ont immigré au Québec. Lui, justement retourne dans les écoles de Montréal Nord pour donner des ateliers d'improvisation.

V : Comment se comportent les jeunes pendant l'atelier ? Ont-ils envie de participer ?

M : Il y a toujours des jeux où on a l'air ridicule très rapidement. J'ai un jeu qui s'appelle « j'imité mal mais j'm'en fous », peu importe si tu le fais mal ou bien, on s'en fiche. On souhaite briser la glace, tous se regarder et être ridicule. Les jeunes sont beaucoup dans l'apparence, si tu brises cette barrière-là du ridicule, c'est gagné. Leur imagination est généralement brimée par les enseignants, avec l'improvisation théâtrale ils ont un espace pour s'exprimer. Il en faut. Comme le sport c'est un moyen de se défouler. Il y a une compagnie « Mise au jeu » qui fait du théâtre forum d'Augusto Boal et intervient dans les écoles au travers de courtes pièces sur un sujet comme l'intimidation, la drogue. Les comédiens proposent aux jeunes de prendre leur place et d'improviser. Il y a des réponses intéressantes. Les jeunes ont envie de prendre la parole, il faut leur donner cette possibilité-là.

V : Oui ça me fait penser à un festival auquel j'ai participé à Paris pour dénoncer les discriminations. J'y ai donné un atelier d'impro et je leur ai proposé de rejouer des scènes de situations discriminantes qu'ils avaient vécues.

M : Oui dans ma formation de théâtre on disait « jouer comme des enfants » et c'est vrai que les enfants vivent pleinement ces discriminations. Il y a cette franchise dans le jeu et c'est bon pour les comédiens de jouer comme eux.

V : L'improvisation offre un espace de liberté là où la société peut nous imposer des rôles et catégoriser. Il y a beaucoup de formation en entreprise pour créer une cohésion de groupe et faire tomber les masques.

M : Oui, nous avons donné une formation dans une entreprise automobile du Québec. Au départ, on sentait bien la structure hiérarchique. L'employé et son supérieur ont joué ensemble et il a été question de faire balancer les statuts des personnages dominant/dominé. Après, ils reparlent de leur expérience et chacun reconsidère l'autre, ça leur donne de l'importance.

V : Merci Mathieu. Nous arrivons à la fin de notre entretien...as-tu une dernière chose à ajouter ?

M : Oui, Michel Rivard de la LNI a dit : « Les enfants lâchez la drogue et faites de l'improvisation ! ». Une autre chose aussi puisque l'on parlait de coupure dans le budget, Winston Churchill a répondu à la question : « Pourquoi vous ne coupez pas plus dans la culture pour régler la crise ? », « Si je coupe dans la culture, je ne sais pas pourquoi je fais la guerre. ».

ROBERTO SIERRA est improvisateur depuis plus de trente ans et ancien joueur à la LNI. Il a fondé son école d'improvisation théâtrale en 2005 : Impro Sierra. Il est à l'initiative de nombreux programmes dédiés au jeune public : Educ'alcool et RTA (Rencontre Théâtre Ado). Il a été membre de la direction artistique de plusieurs mondiaux et nationaux Juste Pour Rire. Il participe au Mondial d'Impro Junior et représente l'équipe du Québec.

Le 17 décembre 2015 à Montréal. R : Roberto ; V : Valentine

V : Bonjour Roberto, merci d'avoir accepté cet entretien. Ma recherche universitaire porte sur les enjeux de l'enseignement de l'improvisation théâtrale dans le système scolaire québécois et français. Pour commencer, peux-tu te présenter, comment as-tu découvert l'improvisation ?

R : Je m'appelle Roberto Sierra et cela fait très longtemps que je fais de l'improvisation, trente-trois ans pour être précis. C'est maintenant mon métier. J'ai créé ma propre école et je fais beaucoup de formation pour des niveaux différents et des structures variées : écoles, entreprises... Au Québec, l'improvisation théâtrale s'est développée d'une certaine façon et je dirais que pour le milieu scolaire le développement a été très marqué. Dans presque tous les établissements scolaires, l'improvisation est enseignée : au niveau parascolaire donc après les cours, un entraîneur (appelé couramment au Québec les « coachs ») intervient. Une équipe est formée après une sélection. Chacune des écoles a souvent une ligue en interne.

V : Quand tu dis « école », l'improvisation commencerait à partir de quel âge ? Dès le primaire ?

R : Oui je dirais que c'est en primaire que ça commence et que ça s'implante aussi dans les écoles. Idéalement au deuxième cycle donc à l'âge de dix ans.

V : Dans toutes les écoles ?

R : Pas toutes. Il n'y a pas un programme précis pour ça. C'est aléatoire et chaque école fait à sa guise. Il y a des écoles qui vont avoir un programme qui va permettre d'inclure l'improvisation par exemple avec (en plus) le théâtre. D'autres vont chercher un intervenant à l'extérieur pour donner cette formation-là, d'autres de manière très sporadique, ils peuvent faire appel à mes services à ce moment-là on se déplace à plusieurs formateurs. Donc ça commence quand même au niveau primaire, au secondaire (collège) ça devient plus structuré, souvent on voit l'apparition des

ligues qui vont regrouper beaucoup d'écoles. Il y a des enjeux avec les tournois qui sont organisés...

V : Y a-t-il une sélection ?

R : Oui et encore une fois ça n'est pas une façon de fonctionner partout mais là au secondaire (collège) je dirai que c'est peut-être là où il y en a le plus, c'est-à-dire que chaque école a son équipe d'improvisation. C'est comme une équipe de foot ou de hockey et il y a des tournois entre les écoles. Ça va se poursuivre encore au collégial (lycée), je dirais dans la région métropolitaine : c'est là où c'est le plus fort. Il y a une structure dans les CÉGEPs et à ce niveau-là, il y a des championnats et tournois tout le temps !

V : J'ai vu que toi tu participais également à des tournois internationaux ?

R : Oui, on est en collaboration avec d'autres troupes d'improvisation en Belgique, en Suisse et en France. On a décidé de créer ensemble un championnat qui ressemblerait au mondial amateur et l'on a fondé ce tournoi il y a, à peu près 25 ans. Il existe déjà des tournois internationaux pour les jeunes, par exemple Déclik théâtre reçoit chaque année des équipes de partout, mais l'idée de notre tournoi mondial c'est qu'il est programmé d'année en année. Le premier était accueilli par la FBIA, le premier mondial à Bruxelles en Belgique.

V : FBIA ?

R : Oui c'est un organisme, la Fédération d'Improvisation Belge Amateur qui existe depuis très longtemps, au moins 1991.

V : A propos de toi, à quel âge as-tu commencé l'improvisation théâtrale ?

R : A douze ans. Mais ça n'était pas aussi répandu. L'improvisation a commencé en 1977 avec la LNI qui a inventé le format du match et à partir de 1982, ils ont commencé à diffuser les matchs en direct à la télévision. C'était formidable d'assister à ça : l'improvisation c'est la question de vivre un spectacle sur le moment. Le direct était important car on avait l'impression d'assister sur place au spectacle, ça a éveillé à bien des gens l'envie d'en faire. C'était un boost au niveau scolaire, études, je ne suis pas le seul à être allé à l'école et demander : « Pourquoi nous on ne fait pas ça ? ». C'est comme ça que j'ai commencé, on ne savait pas trop ce qu'on faisait, on improvisait de l'improvisation.

V : As-tu donné des cours d'improvisation à des enfants ou adolescents ? Pourquoi ? Et qu'en tires-tu de cet enseignement ?

R : Oui ! Ca va avec l'idée de Jamel [Debbouze] reliée avec Déclic Théâtre et Papy (son fondateur) en France présentement. C'est sortir le jeune de la rue et lui permettre de véhiculer des valeurs : se faire confiance et aussi aux autres. C'est des valeurs que l'on trouve en impro. En jeune âge, c'est la partie (le moment) où l'on se découvre et se développe, ce n'est pas toujours facile pour tout le monde de dire haut et fort ce qu'il pense, de s'affirmer, de prendre position. C'est des choses qui sont difficiles, car on tombe dans le jugement, on peut être pointé du doigt, « ha lui est différent ! » donc c'est facile de l'attaquer. L'effet de groupe se développe et stigmatise la différence. Et l'improvisation brise ça. Etre différent c'est parfait en improvisation, on cherche à être original et soudainement toutes les différences sont acceptées, ça fonctionne très bien. On peut se permettre des choses parce que le jeu nous le permet, on a le droit à l'erreur en impro. L'idée du risque vient de ça et ça surprend quand on réussit. Mettre des jeunes dans ce contexte là et leur dire « vas-y ce n'est pas grave, lance toi », au contraire c'est génial on apprécie le risque. C'est encourageant, ça crée un groupe très uni car il est valorisé. Car ceux qui n'osent pas faire ça au lieu de rire de toi vont te féliciter et ça c'est une belle façon de s'exprimer. Parfois on a des éléments de surprise dans les groupes : il y a peut-être des jeunes qui lorsqu'ils ont des exposés oraux à faire ou parler devant la classe, donner leur opinion, sont très timides. Soudainement en improvisation, comme ils se protègent derrière un personnage, ils s'autorisent et se laissent aller. Souvent, les plus timides arrivent en cours d'improvisation et s'épanouissent, c'est extraordinaire de les voir aller (jouer). C'est souvent les commentaires qu'on reçoit des professeurs ou même de leur parents : « Je ne savais pas que mon jeune pouvait faire ça, qu'il avait tout ce potentiel ».

V : Oui c'est sûr je pense que c'est un bon moyen de s'exprimer pour le jeune. As-tu eu des retours d'un jeune qui aurait continué ?

R : Je reçois beaucoup de remerciements. On se rend vite compte de l'aspect bénéfique de l'improvisation. Je crois que lorsqu'on applique dans la vie les principes que l'on a appris en atelier d'improvisation, on devient une meilleure personne : on développe une meilleure écoute et l'on fait plus confiance aux autres. Avant, je faisais peu confiance : je ne déléguais pas, j'avais ma vision des choses et j'écoutais peu l'avis des autres. J'étais comme fermé. Avec l'improvisation, on apprend à s'ouvrir, à écouter, à faire confiance. Parfois, la vie est difficile car elle ne te donne pas toujours

cette opportunité-là. Une mauvaise expérience peut nous donner une raison de se méfier.

Je participe à plusieurs projets autour de la pratique de l'improvisation théâtrale. Un récent, avec l'organisme « Sac à dos » qui vient en aide aux gens qui vivent dans la rue. Ces personnes ne s'affirment plus, ne se font pas confiance et se sentent toujours jugées. C'était pour briser ça que l'on est venu dans leur installation (foyer) sur Sainte Catherine (rue). Nous avons dispensé un atelier d'improvisation. Il y a eu beaucoup de participants à cet atelier, pas loin d'une trentaine et j'étais le seul intervenant. Nous leur avons dit : « venez, vous n'êtes pas obligé de participer mais soyez-là ». Ils sont venus et ont eu beaucoup de plaisir entre eux, de se dire des choses et réaliser à quel point ils avaient de l'imagination et des connaissances. Dans la rue, la précarité est là. Leur vie passée revenait en source de référence au sein des impros et ça leur faisait du bien. Ils étaient capables d'enfin s'ouvrir et de s'affirmer. Les premières semaines, il y avait peut-être quatre-cinq personnes qui jouaient, ils se félicitaient et s'encourageaient, chose que d'habitude ils ne faisaient jamais. Au niveau de la confiance, c'est drôle car ils voulaient jouer seulement avec moi puis ensuite entre eux, je ne jouais plus (rires). C'était un véritable succès et le groupe initial de trente est monté à cinquante ! Ca attirait du monde et il y avait du plaisir.

V : Quand s'est déroulée cette intervention ?

R : C'était l'an passé. Les budgets étaient vraiment limités, c'est dommage. Deux formateurs auraient été mieux pour le nombre de participants que j'avais vers la fin. Honnêtement, c'était un coup de cœur, je le referai gratuitement, j'ai vraiment eu beaucoup de plaisir. Eux étaient mal à l'aise par rapport au montant (rémunération) et malheureusement le budget n'a pas été renouvelé.

V : Pourquoi ?

R : Je sais qu'il était en négociation mais il y avait d'autres dépenses à faire déjà au centre du foyer, comme la rénovation, la nourriture. Ils voulaient ensuite venir me voir jouer, mais ils ne se sentaient pas « autorisés », ils m'ont demandé : « est ce qu'on aurait le droit de rentrer dans la salle ? ».

V : Pas légitimes.

R : Oui. Ça leur a fait du bien cet atelier, ça les a revalorisé. Je travaille aussi avec certaines personnes qui ont vécu des traumatismes, comme crâniens et qui ont repris confiance en eux et appliquent ce qu'ils ont appris en improvisation maintenant dans leur quotidien. Il y a beaucoup d'associations qui proposent des programmes

autour de cette pratique, entre autre Sophie Caron qui est une joueuse de la LNI, une bonne amie. Plusieurs de ses participants sont venus prendre également des cours chez moi et l'on garde de bons liens. Ils développent également une confiance envers les formateurs. Après les ateliers, je reçois beaucoup de messages de remerciements. Je vois dans leur attitude l'effet bénéfique sur eux, c'est magique. Un enfant est venu me voir pour me remercier du changement bénéfique sur sa mère.

V : L'improvisation semble également avoir des vertus thérapeutiques, il y a un développement du bien-être, de la confiance, ça peut être également un vecteur d'intégration pour ceux qui sont marginalisés ou stigmatisés.

R : Oui, j'ai également fait des interventions en prison. Dans une prison de femmes et aussi une autre d'hommes. Ce sont deux approches différentes. On est six intervenants. Dans la plupart des cas on peut aussi faire un match devant les autres prisonniers qui ont le droit d'y assister, on le fait beaucoup en période de fêtes. Ça a toujours bien marché.

V : As-tu eu des retours ?

R : Oui ça leur a permis de s'exprimer et d'oublier leur quotidien, de s'amuser. Il y a plein de projets rassembleurs et l'improvisation théâtrale le permet. Au niveau scolaire, ce qui est pertinent c'est que ça évite beaucoup de décrochage scolaire. Car cette pratique devient une source de motivation. Quand tu fais partie d'une équipe au sein de l'école, l'improvisation te garde dans ta classe. Soudainement, tu es valorisé même si tu as des difficultés avec l'école, comme la concentration, les cours... je pense que toute la période de l'adolescence n'est pas facile parce que s'il y a bien quelqu'un qui ne te comprend pas : c'est toi-même. Ça a été mon cas et c'est une des raisons pour laquelle j'ai développé le volet Junior dans mon école Impro Sierra : travailler avec les jeunes est important. Les cours que j'offre sont pour les adultes mais je me déplace également dans les écoles. Je développe aussi des ateliers pour les plus jeunes (enfants) et c'est avec eux que je fais le projet « Junior Mondial d'Impro ». Et là il y a une double source de motivation car ils partent bientôt en Suisse pour le deuxième mondial d'impro !

V : C'est une initiative précieuse pour eux !

R : Les principes que je partage en cours sont appliqués dans la vie. Quand je donne une semaine de stage durant l'été avec les jeunes, c'est environ vingt-cinq heures, on organise un match devant le public et les parents y assistent. Une mère m'a dit : « il nous parle au souper (dîner) de l'impro alors que d'habitude il va directement

dans sa chambre, il se couche tôt pour être en forme pour le cours du lendemain alors que d'habitude il joue au jeux-vidéos jusqu'à deux heures du matin ».

V : Pour toi l'impro recréé du dialogue ? Ça me fait penser également à Jamel Debbouze qui disait que l'improvisation l'a rendu curieux étant jeune : il y avait des catégories dans les matches « à la manière de Molière » ce qui l'a poussé à se renseigner pour pouvoir jouer parfaitement le style de l'auteur !

R : Oui ça te pousse à te cultiver, voir des films, lire des livres, des pièces de théâtre. Tu veux comprendre, connaître, ça pique la curiosité. Et comme je l'ai dit ça évite le décrochage scolaire.

V : J'ai vu que tu proposais également des formations pour les entreprises ?

R : Oui c'est plus particulier. Le scolaire est très répandu mais pas pour le corporatif au Québec. En Europe c'est beaucoup plus répandu, beaucoup de gens que je connais ne font que ça. Ça fonctionne beaucoup depuis une dizaine d'années d'organiser une activité de « team building », être ensemble, se faire confiance. Ça dépend de la thématique qu'ils veulent travailler : il y a beaucoup celle de la prise de risque, de décision que l'on fait constamment en improvisation. Selon les entreprises, l'enjeu est aussi de mélanger des personnes qui ne travaillent pas ensemble habituellement.

V : L'idée serait de créer de la cohésion ?

R : Oui il y a une hiérarchie, il faut la briser. On découvre beaucoup plus les autres, celui qui est derrière un ordinateur toute la journée et qui ne fait que rentrer des chiffres, en réalité, on ne sait rien de lui.

V : As-tu beaucoup de sollicitations d'entreprise ?

R : Ce ne sont pas les plus courantes mais je dirais que le *team building* fonctionne bien. On crée des jeux de rôles, des mises en situations improvisées adaptées à l'entreprise, et l'on réfléchit sur les réactions à avoir ou non, qu'est-ce qu'on aurait pu faire, comme une sorte de théâtre forum. Je m'adapte beaucoup à leurs attentes et l'on peut également faire une représentation devant un public.

V : C'est intéressant cette inversion entre la France et le Québec : en Europe le corporatif semble exploser et il y a de nombreux participants, alors qu'à l'école l'improvisation est très peu connue.

R : Oui on remarque ces deux tendances.

V : Pourquoi as-tu décidé de créer ta propre école ?

R : J'ai toujours donné des formations avec des contrats depuis presque 25 ans mais en parallèle je faisais ce que j'appelais « un vrai travail ». J'étais en communication dans des compagnies de téléphones mobiles... mais je m'ennuyais. J'adorais donner des formations et parfois j'en refusais à cause du « vrai travail ». Je me suis dit pourquoi ne pas proposer par le biais de mon école au lieu d'attendre des demandes. Des troupes françaises venaient me voir après des shows et me demandaient des cours mais ça n'existait pas à l'époque. Ça fait maintenant dix ans que l'école existe et six ans que j'ai quitté ma job.

V : As-tu des projets futurs ?

R : Oui toujours, il s'agit de voir ce qui est faisable dans les temps. Je ne refuse aucune proposition et quand je n'y arrive pas j'engage d'autres formateurs improvisateurs. Ça fonctionne très bien, je me permets aussi de jouer sur scène à côté de la formation.

V : Je te remercie pour cet entretien et te souhaite plein de succès pour la suite.