

Mark JANE

JEUX ET ENJEUX

**La boîte à outils
de l'improvisation théâtrale**

Traduit de l'anglais par
Anne-Gaëlle Argy

DIXIT
E D I T I O N S

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	11
DES OUTILS ET NON PAS DES RÈGLES	15
RENDEZ HOMMAGE À VOS SOURCES, ÉLABOREZ VOTRE PROPRE VISION	18
POURQUOI L'IMPRO, C'EST NUL	21
PARCE QUE C'EST AMATEUR?	21
PARCE QUE C'EST JETABLE?	23
PARCE QUE CE NE SONT QUE DES GAGS?	26
PARCE QUE CE NE SONT QUE DES JEUX IDIOTS?.....	30
PARCE QUE CE N'EST PAS POUR LES VRAIS COMÉDIENS?.....	31
PARCE QU'IL N'Y A QUE DEUX FAÇONS D'EN FAIRE?	31
LES OUTILS DE BASE : ÉQUERRE ET CRAYON	37
SE GÉRER SOI-MÊME	37
COMMENCER PAR LA PEUR	38
J'AI FOIRÉ!	40
DU JEU, PAS DE LA COMPÉTITION	43
ESSAYER D'ÊTRE BON	46
TROUVER LE PLAISIR DANS L'ÉCHEC	48
SOURIRE FACE AU DANGER	53
ÊTRE COMPÉTENT	55
SPONTANÉITÉ = INSTABILITÉ + VULNÉRABILITÉ	60
S'OCCUPER DES AUTRES	62
FIERTÉ ET EGO	62
METTRE SON PARTENAIRE EN VALEUR	63
LA COMPLICITÉ.....	66
DIRE « OUI »	68
C'EST GÉNIAL!	70
OUI, ET	72
PAS DE RÈGLES	74
DIRE « OUI » N'EST QUE LA MOITIÉ DE LA SOLUTION	75
INSPIRER SON PARTENAIRE	77
LES MASQUES ET L'ART D'ÊTRE AU PRÉSENT	83
LES MASQUES EN IMPROVISATION	85
LES MASQUES PLEINS	86

LA SCÈNE SE PASSE DANS LES VIDES	88
ÊTRE AU PRÉSENT	90
TROUVER DES JEUX	93
DRAMATURGIE ET RELATIONS.....	95
L'AGON	98
« POINT D'INTÉRÊT » ET PARTAGE	102
IMPROVISER « UNE CHOSE À LA FOIS »	104
PRÉCISION ET CHAOS	107
RETRouver LA PAROLE	111
VÉRITÉ ET SINCÉRITÉ.....	114
LES DEMI-MASQUES	115
LÂCHER PRISE	115
TROUVER UN MASQUE, ET LE MIROIR	116
LE « QUELQUE CHOSE » ET LA PURE SPONTANÉITÉ	118
DÉVELOPPER UN TRANCE MASK	124
LES MASQUES DANS LE MONDE RÉEL	129
PERSONA	130
QUELLES CONCLUSIONS EN TIRER?.....	140
LE SHORT FORM : SCIE ET TOURNEVIS	143
QU'EST-CE QUE VOUS CONSTRUISEZ?	144
C'EST QUOI, L'HISTOIRE?.....	146
LES TROIS FONDAMENTAUX D'UNE HISTOIRE	147
NOS INSTINCTS NARRATIFS	148
SE CONNECTER AUX PERSONNAGES	154
LE CHANGEMENT	154
ÊTRE ÉVIDENT	157
RESTER SIMPLE	159
TIRER PLUS DE L'HISTOIRE	161
DE LA THÉORIE À LA PRATIQUE	168
JOUER LA PLATEFORME	172
BASCULER	183
LES MONTAGNES RUSSES	185
DIRIGER UNE IMPROVISATION	186
OUTILS POUR LES SCÈNES	191
LA PLATEFORME FINALE	201
L'IMPRO EN SOLO	201
LES COURBES NARRATIVES	203
LES TROIS OUTILS DU CHANGEMENT	208
LE CHANGEMENT DE <i>STATUS</i>	210
SE SITUER PAR RAPPORT AUX AUTRES	213
AVOIR LE MÊME <i>STATUS</i>	218

DÉVELOPPER LES <i>STATUS</i>	220
CHANGER DE <i>STATUS</i> POUR RACONTER DES HISTOIRES	225
UN <i>STATUS</i> AVEC N'IMPORTE QUOI	227
LE CHANGEMENT PHYSIQUE	228
L'ÉTAT DE TENSION PERSONNEL	232
CHANGER D'ÉTAT POUR DÉCLENCHER UN RÉCIT	233
UTILISER LES 7 ÉTATS POUR CRÉER DES PERSONNAGES.....	236
LE CHANGEMENT ÉMOTIONNEL	238
S'ÉCHAUFFER POUR L'ÉMOTION	239
L'ÉMOTION ACTIVE.....	242
LE GROMELLOT	253
LE CORPS D'ABORD	258
LA MALICE ET LA PROVOCATION DU CHANGEMENT	259
LA MALICE	259
FAIRE DES PROPOSITIONS PROVOCANTES	263
AUGMENTER LES ENJEUX RELATIONNELS	266
LA RÉSISTANCE	269
LA NÉGATION TOTALE	274
LE LONG FORM : MARTEAU ET BURIN	283
DÉFINIR LE LONG FORM	283
LE LONG FORM THÉMATIQUE	284
LE LONG FORM NARRATIF.....	285
ET POURQUOI PAS LES DEUX?	286
LES CABARETS N'ONT-ILS PAS UN THÈME?	287
UN CHAOS ORGANISÉ	287
LE SHORT FORM DANS LE LONG FORM	289
LE LONG FORM NARRATIF ET LE VOYAGE DU HÉROS	290
LA MALÉDICTION DU MONOMYTHE	290
LE VOYAGE DU HÉROS	292
LES 12 ÉTAPES	293
GÉRER LE VOYAGE	298
LE MONDE ORDINAIRE – LIEUX ET RELATIONS	303
CRÉER LE MONDE ORDINAIRE.....	303
DÉVELOPPER LES PERSONNAGES ET LES RELATIONS	309
PENSER « DIFFÉRENT »	319
L'APPEL DE L'AVENTURE ET LE HÉROS	327
LES APPELS	327
CONNECTER SON PUBLIC À L'HISTOIRE	331
ÊTRE ATTENTIF AUX THÈMES	342
TROIS SCÈNES SUFFISENT	343

LE HÉROS INSAISSABLE	345
D'AUTRES MANIÈRES DE DÉBUTER	352
TRAVERSER LE SEUIL ET CONSTRUIRE JUSQU'À LA CRISE	356
DÉCISIONS, CHOIX ET ACTION	358
METTRE LE HÉROS DANS LA MERDE	363
L'ÉQUILIBRE.....	365
POUR OU CONTRE	366
TOUS LES PERSONNAGES VEULENT QUELQUE CHOSE.....	367
LA CRISE	373
LES CRISES RELATIONNELLES	378
LA COURSE À LA RÉSURRECTION	380
CONTINUER À JOUER	380
ACCÉLÉRER	382
LA RÉSURRECTION	383
DIFFÉRENTS TYPES DE RÉSURRECTION	386
LA PLATEFORME FINALE ET L'ÉLIXIR	388
LES PRINCIPES-CLÉS	390
LES ESSENTIELS.....	392
REGARDER LE CHEMIN PARCOURU	393
LES ARCHÉTYPES NARRATIFS	395
LES NOMBREUSES FACETTES D'UN HÉROS	403
LISTES D'ARCHÉTYPES	404
PROLONGER LE VOYAGE	416
LE VOYAGE CACHÉ.....	427
LES TRANSITIONS	430
SE PRÉPARER POUR LES TRANSITIONS	430
L'ÉCRAN DIVISÉ.....	435
LE FLASH-BACK.....	440
QUESTIONS FRÉQUENTES	442
LE LONG FORM THÉMATIQUE	445
EST-CE COMME LE SHORT FORM?	445
LA VARIÉTÉ	447
LES TRANSITIONS	448
TROUVER LE THÈME	449
LA FORME DU SPECTACLE	449
LA BOÎTE À BIDULES	459
ÉCHAUFFEMENTS POUR RÉPÉTITIONS ET ATELIERS	460
ÉCHAUFFEMENT POUR UN SPECTACLE	462
« BIDULES » POUR LES ÉCHAUFFEMENTS	464

À VOUS DE JOUER	481
BIOGRAPHIES	485
BIBLIOGRAPHIE	487

COMPLÉMENTS INTERNET

Afin de compléter et d'enrichir votre lecture, vous pouvez consulter nos compléments internet.

Pour avoir accès à ces compléments, il suffit de vous rendre, muni du code d'accès, sur le site www.dixit.fr à la rubrique Compléments internet.

CODE D'ACCÈS

Si vous n'avez pas acheté ce livre chez Dixit, flashez le code QR ci-dessous en indiquant la date de votre achat et le nom de la librairie dans laquelle vous l'avez effectué, ou bien envoyez un mail à impro@dixit.fr



REMERCIEMENTS

Merci à mes parents, pour n'avoir jamais dit « Tu es sûr que tu veux être acteur? », à Ben et Jane, pour avoir dit « Pourquoi tu n'écrirais pas ce livre? », à Sabine et Antony, pour accepter que je ne sois pas à la maison quand je pars improviser, à Charlotte Donnelly, pour m'avoir encouragé après avoir lu la première version, bancal, de ce livre, à Tama Carroll, pour m'avoir aidé à trouver ma voix et pour être un soutien permanent dans tous nos projets, à Anne-Gaëlle Argy, pour être la seule personne en qui j'ai confiance pour la traduction française, à Caspar Schjelbred, pour ses remarques encourageantes, à Jean-Marc, pour son enthousiasme et sa confiance dans ce projet.

Merci à Viviarto.com, pour leur motivation et leur envie de créer un site web où les ateliers d'improvisation et tous les arts peuvent être découverts.

Et un merci à tous les bars parisiens dans lesquels j'ai bu du thé vert tout en écrivant ce livre.

AVANT-PROPOS

Quand on est enfant, on passe son temps à improviser des histoires. On part à l'aventure dans des pays lointains, on explore la galaxie dans des vaisseaux spatiaux, on cherche des trésors dans de mystérieux donjons et on fait respecter la loi au far west. C'est comme ça que j'ai passé mon enfance. À huit ans, j'avais déjà décidé que je voulais être acteur. Jouer la comédie était une façon de vivre dans la vraie vie les folles aventures issues de mon imagination. Je pouvais être un héros avec un vrai costume, de vrais accessoires et de vrais monstres à tuer. J'ai participé à toutes les pièces de théâtre de l'école et à toutes les manifestations théâtrales locales.

Quand j'ai eu treize ans, j'ai dû choisir entre Français et Théâtre, et évidemment j'ai choisi Théâtre, surtout parce que je détestais le Français (j'allais être puni pour ça plus tard). J'ai alors commencé des études de théâtre, dans le cadre du Certificat général de fin d'études Secondaires. Mon professeur était un certain Richard Wheal, plus connu sous le nom de « Dickie ». Je m'attendais à devoir apprendre du texte, à répéter une mise en scène et à jouer des pièces écrites. Mais Dickie avait un secret; il était passionné par l'improvisation, et nous a fait partager sa passion. Ça a changé ma vie.

Quand vous avez treize ans, l'improvisation est quelque chose d'incroyable : il n'y a aucune limite, vous pouvez laisser libre cours à votre imagination et, alors que le reste de ma vie d'adolescent était consacré à essayer de m'adapter au système, mon cours de théâtre m'offrait un terrain de jeu infini à explorer. Aujourd'hui quand je regarde en arrière je réalise que Dickie n'était pas seulement passionné par le sujet, mais qu'il était aussi un excellent professeur d'improvisation. À quatorze ans il nous a fait lire *Impro – Improvisation & Théâtre*, de Keith Johnstone, dans lequel nous avons découvert les *status*, la narration, la spontanéité, et tous les fondamentaux de l'improvisation. Nous n'avions jamais l'impression de travailler, nous avons même un peu l'impression d'avoir triché, comme si

nous subvertissions le système : nous allions avoir notre diplôme de théâtre en ayant passé trois ans à jouer à des jeux !

Nous étions huit dans la classe, et nous sommes tous devenus des fanatiques. Ça a probablement été une des périodes les plus créatives de ma vie. Sur scène, nous étions indestructibles, tout comme l'était le lien entre nous et notre motivation. Rien n'était impossible : nous présentions toutes sortes de spectacles improvisés – y compris une pièce improvisée de vingt-quatre heures –, nous enregistrons des pièces radiophoniques improvisées, nous dirigeons des ateliers d'improvisation dans d'autres écoles, nous improvisons des personnages qui déambulaient dans les fêtes et spectacles locaux... Tout était possible.

Cette fantastique aventure a duré cinq ans. À dix-huit ans, nous avons tous terminé nos études de théâtre de l'*Advanced Level*, et l'heure était venue d'aller à l'université. Inévitablement, notre groupe s'est séparé et nous avons poursuivi divers rêves dans différentes universités d'Angleterre. Grâce à Dickie, j'étais marqué à vie, et je ne cesserais plus jamais d'improviser.

Pendant mes études théâtrales à l'université, je me suis plongé dans le monde du théâtre, jouant Shakespeare, du théâtre physique et des pièces contemporaines, à la fois comme comédien et comme metteur en scène. Une fois diplômé, j'ai immédiatement commencé à travailler comme acteur professionnel. Je suis parti en tournée dans tout le pays, j'ai joué au Fringe Festival d'Edimbourg, j'ai travaillé au « Théâtre dans l'éducation », et j'ai fait tous ces drôles de boulots qu'un jeune acteur doit faire (le *Wild West Ghost Tour of York*, dans lequel nous faisons des visites nocturnes de York en costumes de cowboy tout en racontant des histoires de fantômes, entre dans cette catégorie).

J'ai peu à peu pris conscience que j'avais un avantage, un quelque chose en plus que les autres acteurs n'avaient pas. Mon secret était simple, j'étais un improvisateur. D'abord, l'idée de jouer une pièce écrite ne me faisait pas peur du tout, ni même ne m'inquiétait : comment peut-on s'inquiéter quand on sait ce qui va se passer ? En tant qu'improvisateur, vous apprenez à faire de la scène un espace dans lequel vous êtes en confiance et vous savez qu'en réalité rien de très grave ne peut vous arriver. J'abordais le fait de jouer de façon très détendue, sans stress. Ma présence sur scène n'en était que plus forte, et j'étais capable de tester les idées plus librement puisque je n'avais pas à gâcher mon énergie à gérer les angoisses de la scène. Mais je me sentais aussi très connecté à mes partenaires. Quand vous improvisez, la seule chose dont vous disposez pour construire quelque chose, ce sont vos partenaires, vous avez donc tout intérêt à être à

leur écoute. J'étais stupéfait de la façon dont les autres comédiens avaient l'air d'être accaparés par leurs propres pensées et semblaient ne même pas voir leurs partenaires sur scène. J'entretenais mon arme secrète et saisisais toute opportunité de l'utiliser et d'apprendre. Tout au long de ma carrière professionnelle de comédien, l'improvisation a été un énorme atout.

En 1996, j'ai emménagé à Paris (tomber amoureux d'une Française vous fait faire ce genre de chose). Puisque j'avais négligé le Français à l'école, je dus me mettre à l'apprentissage de la langue. Certain que l'improvisation devait exister en France, je me suis mis à sa recherche, et je fus très surpris de découvrir qu'elle existait mais sous une forme complètement différente que celle que je connaissais en Angleterre. Ils avaient un spectacle qu'ils appelaient un « match », que tout le monde avait l'air de jouer. Ils n'avaient jamais entendu parler de Keith Johnstone, de *status*, de l'émission de télé culte sur l'impro *Whose Line Is It Anyway?*, ni d'aucune autre de mes références d'improvisateur. C'était à la fois perturbant et excitant. J'avais un monde d'improvisation à découvrir, et le plus beau était que j'avais quelque chose d'unique à offrir en retour.

Mais la magie de mon cours de théâtre de l'école, cette alchimie unique entre huit adolescents prêts à conquérir le monde, me manquait. En 2001, une amie me raconte qu'elle a entendu parler d'un Allemand qui cherchait à monter un spectacle d'impro en anglais à Paris. Elle lui avait donné mon numéro, et il m'a appelé. Je me suis rapidement retrouvé dans une brasserie parisienne avec Florian Bartsch. Il m'a présenté aux élèves improvisateurs avec lesquels il avait travaillé ces derniers mois. Ils étaient jeunes et inexpérimentés, mais ils avaient une énergie magnifique, et cette étincelle magique dans les yeux qui veut dire qu'ils étaient inspirés. Nous avons fait équipe avec l'improvisateur américain Timothy Lone, et un mois plus tard nous présentions le tout premier spectacle d'impro en anglais à Paris, sous le nom de troupe des « *Improfessionals* ». Aucun d'entre nous ne s'attendait à ce que ce spectacle soit un tel succès. Ce soir-là, nous sommes tous repartis un peu sidérés, mais avec un sentiment d'immense puissance... comme si nous pouvions conquérir le monde... J'avais trouvé un nouveau groupe magique.

Les *Improfessionals* ont continué à présenter des spectacles d'impro à Paris, et au fil du temps nos spectacles ont commencé à explorer tous types de styles et de formes d'impro. Le groupe d'élèves improvisateurs inexpérimentés se transformait peu à peu en un groupe d'improvisateurs talentueux dotés d'une large palette de jeu. Nous nous nourrissions les uns des autres, et il n'y a aucun doute que sans Florian Bartsch, Timothy Lone,

Clara McBride et Caspar Schjelbred je n'aurais pas été aussi loin dans mon exploration du monde de l'improvisation.

En 2003, un rêve est devenu réalité : les *Improfessionals* ont organisé la venue de Keith Johnstone à Paris, pour diriger un atelier d'une semaine. Cet événement revêtait une double importance, d'abord parce que j'allais finalement rencontrer et travailler avec celui dont Dickie m'avait tellement parlé, et parce que Keith Johnstone n'était encore jamais venu à Paris, ce qui nous donnait l'impression que nous étions peut-être en train de faire un petit morceau de l'histoire de l'impro en France. J'étais légèrement inquiet : Keith serait-il à la hauteur de mes attentes ? Est-ce que je serais à la hauteur de ses attentes ou est-ce qu'il me dirait que j'étais un très mauvais improvisateur et qu'il fallait que je change tout ? Toutes ces peurs se sont évanouies dès le premier jour. Pendant qu'il parlait, je sentais des lumières s'allumer et des idées se mettre en place dans ma tête. Il a été la deuxième personne à transformer ma vision du monde.

La révélation vécue avec Keith ne tenait pas tant à ses concepts, Dickie ayant déjà fait un gros travail pour m'y préparer, mais à sa capacité à définir tous ces étranges sentiments et instincts que j'avais en tant qu'improvisateur mais que je n'étais jamais arrivé à exprimer clairement. Keith me donnait des mots, des termes pour décrire mon monde intérieur d'improvisateur. Après une semaine avec Keith, les idées que j'avais jusqu'ici du mal à saisir devenaient claires comme du cristal ; je pouvais les tenir, et les manipuler. Keith m'a donné de véritables outils.

À partir de ce moment-là, je sus que je ne voulais faire rien d'autre que de l'improvisation. S'en est suivie ma période « maniaque de l'impro », pendant laquelle je dévorais tout ce que je pouvais trouver en termes d'entraînement à l'impro. Grâce aux *Improfessionals* j'ai pu travailler avec Mick Napier, Patti Stiles, Shawn Kinley, Steve Jarand, Tim Orr, Rob Reese et beaucoup d'autres grands enseignants. Keith est revenu pour une deuxième visite en 2004, et m'a dirigé dans le premier *Maestro* jamais présenté en France. Les *Improfessionals* ont obtenu la licence pour ce spectacle et ont créé le premier *Maestro* régulier en français.

En 2008, Caspar Schjelbred m'a présenté à Ira Seidenstein, professeur de clown qui avait enseigné au Cirque du Soleil, au National Theatre Australien et à la Royal Shakespeare Company. Il a développé sa propre technique d'entraînement des acteurs, le « Quantum theatre », fondée sur le corps comme outil de base. Cela nous a amenés à explorer un univers de spontanéité physique et d'improvisation corporelle riche et plein de vie.

À peu près à la même période, les *Improfessionals* ont organisé à Paris des ateliers annuels avec Steve Jarand. Steve avait rallumé dans le monde la

flamme du travail du Trance Mask de Keith Johnstone. Grâce à son travail et à son talent d'enseignant, Steve m'a donné envie de créer des spectacles de masques improvisés. Ma passion pour le travail du masque a grandi au point que je me suis mis à faire mes propres masques, et finalement à moi-même enseigner le Trance Mask. Lorsque ma collègue Tama Carroll m'a dit « Pourquoi est-ce qu'on ne préparerait pas un spectacle? », nous nous sommes retrouvés à créer le tout premier spectacle de Trance Mask en Français, *Vie DéMasqué*.

En 2013 je suis allé assister à un séminaire de Christopher Vogler, l'auteur du *Guide du scénariste*, sur la narration. Je ne m'attendais à rien de particulier, et j'en suis pourtant ressorti en ayant, encore une fois, changé de vision du monde. Vogler a été ma troisième rencontre avec un mentor, après Dickie et Keith. Sa présentation de la narration et du *Voyage du Héros* m'a soufflé parce que, comme avec Keith avant lui, j'avais l'impression qu'il mettait des mots sur des idées que je n'avais jusqu'ici qu'à peine entrevues. Son enseignement a eu une indéniable influence sur ma vision de la narration dans l'improvisation en long form.

La somme de toutes ces rencontres m'a mené là où j'en suis aujourd'hui. Je suis convaincu d'une chose, c'est que tous ces enseignants ont le même but : créer un spectacle qui soit, à chaque instant, vivant et plein d'énergie, dans lequel la connexion entre les comédiens est palpable, dans lequel il y a une histoire, un sous-texte... Bref... du bon théâtre.

DES OUTILS ET NON PAS DES RÈGLES

Je suis sûr que vous avez, comme moi, lu des livres sur l'impro et entendu parler des « règles » de l'improvisation. Quand j'ai commencé à enseigner, je parlais moi aussi des « règles ». Certains enseignants vont jusqu'à définir les « règles d'or » de l'improvisation. J'ai aujourd'hui un problème avec l'idée même de règles.

« Il n'y a pas de règles. Chaque fois que vous établissez une règle, vous rencontrerez une situation dans laquelle l'opposé fonctionne merveilleusement bien. »
Keith Johnstone

C'est ce que Keith nous a dit pendant un des ateliers que j'ai suivis avec lui à Paris. Il avait raison ; je n'ai encore trouvé aucune « règle » qui s'applique à toutes les situations. En tant qu'improvisateur, les techniques que vous appliquez dépendent du contexte, de l'objectif du spectacle, des comédiens, de l'espace et même du public le soir de la représentation.

Pire encore, l'idée même de règles bride les improvisateurs, qui deviennent si stressés à l'idée de ne pas les enfreindre que cela nuit à leur propre

capacité à improviser. Avoir des règles peut certes aider les improvisateurs à se sentir en sécurité pour se jeter dans l'inconnu, mais l'improvisation ce n'est pas se sentir en sécurité, c'est prendre des risques.

Les règles sont utiles aux débutants et pour s'entraîner; elles obligent les élèves à travailler dans des directions précises, ce qui les aidera à dépasser leurs inhibitions et à acquérir de nouvelles compétences. Toutefois, les élèves doivent très vite comprendre qu'une fois qu'ils ont assimilé une règle, ils doivent s'en affranchir. Vous ne pouvez être vraiment créatif qu'une fois que vous pouvez vous libérer des règles.

Je dis à mes élèves qu'il n'y a pas de règles, mais qu'il existe de nombreux outils, et qu'ils vont peu à peu pouvoir s'équiper d'une collection d'entre eux. Après quoi, libre à eux de décider quel outil sera le plus adapté aux situations improvisées qu'ils vont rencontrer. « Oui, et... » est un outil; un outil très utile, mais qui reste un outil. Vous n'avez pas à l'appliquer systématiquement; j'ai vu des scènes fantastiques créées par des gens qui disaient « Non, mais... »

Une fois que les élèves réalisent que ce sont des outils et non des règles, ils se sentent libérés. Plus encore, ils se sentent désormais détenteurs de la capacité à choisir les outils qu'ils veulent utiliser, plutôt que de voir leur performance dictée par un arsenal de « règles » inaliénables.

Bien sûr, certains outils sont plus utiles que d'autres, et vous vous rendrez compte que vous utiliserez certains d'entre eux plus souvent que d'autres. Il y aura toutefois toujours une situation dans laquelle un outil ne devrait pas être utilisé, même simplement pour créer de la variété. J'encourage à apprendre à utiliser un outil, puis à apprendre à faire l'inverse. Les résultats peuvent être très surprenants, et des découvertes merveilleuses peuvent être faites de cette façon; vous pourriez même bien créer un nouvel outil.

Là où la notion de règle peut être utile, c'est au moment où vous créez un spectacle. Tout spectacle a besoin d'une direction artistique claire et devrait être conçu pour offrir au public une expérience théâtrale particulière. En ce sens, des « règles » peuvent être établies, en ayant à l'esprit un objectif artistique précis. Vous pouvez décider que la « règle » du spectacle sera qu'il n'y aura jamais plus de trois personnes sur scène, ou que les personnages doivent alterner entre accepter les propositions dans une scène et refuser les propositions dans une autre scène, ou bien que les scènes auront une durée précise. Tout dépend de votre spectacle. Ici, les règles orientent vos capacités d'improvisation dans une direction particulière qui sert le but du spectacle. Mais, lorsque vous êtes en train d'apprendre ou faites des expériences avec l'improvisation, vous devez explorer un maximum d'options.

J'ai toujours essayé de trouver des façons simples et pratiques de travailler avec les concepts de l'improvisation. La difficulté d'enseigner réside souvent dans la transformation d'idées fantastiques en outils pratiques qu'un comédien peut facilement activer et utiliser sur scène. C'est particulièrement vrai de l'impro, où vous devez être capable de passer d'un outil à l'autre en un instant, au moment où le besoin surgit.

Ce livre ne vise pas à proposer la solution ultime à toutes vos questions sur l'improvisation. Il cherche toutefois à présenter les outils que j'ai découverts et auxquels je reviens le plus souvent. Il doit vraiment être utilisé comme une boîte à outils. Ce que je veux dire par là c'est que vous devriez y piocher pour utiliser les parties qui servent votre travail, et laisser les autres parties de côté. Ne cherchez pas à utiliser tous les outils du livre en même temps. Cela serait le chaos total, et certaines combinaisons d'outils pourraient même s'avérer contradictoires.

Lorsque vous improvisez, vous faites trois boulots à la fois : vous êtes comédien, metteur en scène et auteur de la pièce que vous représentez. Certains des outils de ce livre seront plus utiles comme outils de jeu, certains autres peuvent vous aider à développer vos compétences d'auteur ou de metteur en scène. Choisissez les outils dont vous avez besoin en fonction du travail en cours. Quand vous construisez une maison vous n'utilisez pas tous les outils de votre boîte à outils en même temps; certains outils sont plus utiles pour faire de la plomberie que pour poser des tuiles.

J'ai organisé mes idées autour de trois thèmes principaux : LES BASES, LE SHORT FORM, LE LONG FORM. Les outils et concepts de chaque section ne sont toutefois pas exclusifs, et je vous encourage à mélanger les idées des différents chapitres. Par exemple, certains des outils de la section « Short form » peuvent être complémentaires avec ceux de la section « Long form », et vice versa. De la même manière, les idées du chapitre « Masques » sont précieuses pour tous les types de spectacle.

Dans certaines parties, je m'adresse directement au lecteur en tant que comédien, bien que le plus souvent j'écrive comme si je m'adressais à quelqu'un qui dirige un atelier ou à un coach d'impro. Cela me donne la possibilité de donner des conseils sur la manière de tirer le plus possible d'un exercice en l'examinant du point de vue d'un enseignant. Vous n'avez bien sûr pas à être enseignant pour utiliser ce livre, qui est destiné à quiconque est intéressé par l'idée de jouer, mettre en scène ou enseigner l'impro.

Je suis certain qu'une fois ce livre publié, je vais découvrir de nouveaux outils et me dire « Merde, j'aurais dû mettre ça dans le livre ! » Mais, de la même façon qu'un spectacle d'improvisation est éphémère et que chaque

instant sur scène ne pourra jamais être vécu à nouveau, ce livre est un état imprimé de mon travail d'improvisateur à ce moment précis.

RENDEZ HOMMAGE À VOS SOURCES, ÉLABOREZ VOTRE PROPRE VISION

Aussi souvent que possible j'ai essayé dans ce livre de donner mes sources d'inspiration pour certains exercices, et de nommer leurs créateurs. Quand j'explique un exercice inspiré de celui de quelqu'un d'autre, je vais inévitablement en présenter ma vision personnelle; il ne sera probablement pas expliqué comme l'explique celui qui l'a créé et ne visera peut-être même pas le même but que ce que recherche son enseignant originel. Ce sera ma vision des choses.

Quand j'ai commencé à enseigner le *Voyage du Héros* en improvisation, j'ai contacté Christopher Vogler et je lui ai demandé s'il était d'accord pour que j'appelle l'atelier « Vogler pour le long form ». Mon intention était de lui rendre hommage en le nommant dans le titre de l'atelier. Il m'a répondu « Non, ne l'appelle pas comme ça », non pas parce qu'il ne voulait pas voir son nom lié à mon travail mais parce que, pour lui, l'atelier était ma vision de sa vision. Il m'a dit de « m'approprier le travail ». J'ai changé l'intitulé de l'atelier en « Le voyage du long form » et, pendant l'atelier, je l'ai évidemment cité comme source majeure d'inspiration.

De la même façon, j'avais au départ envisagé d'intituler mes ateliers en France « Ateliers Keith Johnstone ». Certes, en termes de marketing, ça aurait été parfait, mais globalement cela aurait été un mensonge. J'avais travaillé avec nombre des plus proches acolytes de Keith Johnstone, comme Patti Stiles, Frank Totino, Steve Jarand, Shawn Kinley, Derek Flores, etc. ils sont tous exceptionnels, mais aucun d'entre eux n'est Keith. Cela ne veut pas dire qu'ils ont moins de valeur que Keith. Ils ont pris les idées de Keith et élaboré autour d'elles leurs propres visions, et c'est comme ça que les choses doivent se passer. Vogler avait raison « Vous devez vous approprier le travail. »

Les concepts et les outils se transmettent si rapidement dans notre monde moderne qu'il est pratiquement impossible de savoir d'où vient une idée et qui l'a exprimée en premier. Mais si vous savez d'où vient une idée vous devriez rendre hommage à votre source, puis faire l'idée vôtre en élaborant votre vision de leur vision. Voici une liste de gens à qui je voudrais rendre hommage en tant que sources directes d'inspiration : Richard Wheal, Keith Johnstone, Christopher Vogler, Ira Seidenstein, Patti Stiles, Steve Jarand, Shawn Kinley, Kevin Tomlinson, Tim Carroll, Frank Totino, Mick Napier, Tim Orr, Derek Flores, Patrick Pezin, Clara McBride, Rob Reese,

Caspar Schjelbred, Tama Carroll, les *Improfessionals*, la troupe d'improvisation *Eux*, et tous les élèves qui m'ont poussé dans différentes directions artistiques au fil des années.

Tous ces gens m'ont aidé à élaborer ma propre vision. Maintenant, je vous la donne. Prenez-en une partie, la totalité, aimez-la, détestez-la et modifiez-la, puisque j'espère que les outils de cette boîte évolueront avec vous, une fois que vous les aurez pris en main et que vous les aurez faits vôtres.

POURQUOI L'IMPRO, C'EST NUL

Le théâtre improvisé consiste à créer un spectacle spontané, non planifié. Pour y parvenir, il existe une myriade de techniques, de concepts et de formats de spectacles. Mais avant de plonger dans la théorie et les exercices, il peut être utile de regarder de plus près la façon dont l'animal étrange qu'est le théâtre improvisé est perçu.

Je me rappelle avoir lu un article en ligne dont le titre était « Pourquoi l'impro c'est naze » (« *Why Improv Sucks* »). L'article était écrit par un improvisateur. Il disait que la plupart des spectacles d'impro étaient de la merde : ils sont joués dans le coin d'un bar minable, vous n'entendez rien à cause du bruit des gens qui mangent et boivent, les seules lumières sont pour le comptoir, il n'y a ni musique ni sons, les comédiens sont en jean et tee-shirts (ou le classique de l'impro : pantalon noir et chemise blanche), etc. Il continuait en expliquant que l'improvisation était son propre pire ennemi. Pas étonnant que les écoles de théâtre aient tendance à regarder l'improvisation de haut (un peu moins en Amérique du Nord, mais de très haut en Europe), ni même, pire, qu'une part importante du public voie l'impro comme un truc un peu dingue que les gens/les étudiants timbrés font dans les bars. Vous y penseriez comme à une activité sérieuse, dans ces circonstances ? J'en doute.

Cet article ouvre un vrai débat sur la manière dont l'improvisation est perçue. Quelles sont donc les raisons pour lesquelles certaines personnes ont des attentes très basses vis-à-vis de l'improvisation, ou la considèrent comme étant nulle ?

PARCE QUE C'EST AMATEUR ?

Comme le décrit l'article « Pourquoi l'impro c'est naze », un grand nombre de spectacles d'impro sont très rudimentaires. Assez peu d'efforts sont faits pour que le spectacle ressemble à autre chose qu'à une bande de

copains qui font des trucs marrants. Les professionnels du théâtre (et certains improvisateurs) rejettent ainsi ouvertement l'idée qu'un spectacle improvisé puisse être considéré comme du théâtre. Pour ces gens, l'impro consiste à jouer à des jeux sympas et à obtenir quelques rires. En plus, c'est parfait pour les amateurs, parce que n'importe qui d'un tant soit peu curieux de l'improvisation et joueur dans l'âme peut acheter un livre d'impro comportant une liste de jeux et commencer à les tester avec des amis. La récompense sera instantanée, puisque les jeux produiront des résultats, et il est probable que tout le monde rira beaucoup. À ce moment-là ils se diront « Et si on invitait des gens à nous regarder ? », et trouveront un bar qui voudra bien les laisser jouer. Les amis viendront, ils joueront les jeux devant eux et tout le monde rira. Ils finiront par faire ça une fois par mois et se feront appeler les « Improtrucs », les « Impromachins », ou même les « *Improfessionals* ».

Est-ce un crime ? Non, pas du tout, et nombre de grands comédiens ont émergé de cette atmosphère insouciant. C'est une énorme source de créativité, et ces spectacles doivent exister. L'accessibilité de l'improvisation la protège également contre le risque de devenir un art élitiste.

Le problème survient lorsque la majorité des spectacles improvisés n'aspire à rien de plus que cela. J'essaie de rappeler aux comédiens que ce qu'ils font est une forme de théâtre. Cela ne veut pas dire que tout à coup tout le monde doit devenir très sérieux et prétendre faire la performance artistique la plus importante de l'histoire moderne. Dieu merci non. Ce que cela veut dire en réalité, c'est qu'en tant qu'artistes nous avons une responsabilité envers notre public, et par public j'entends les gens qui veulent bien donner de l'argent pour venir nous voir jouer. Cela ne veut pas dire perdre le fun et la folie du spectacle. Cela tient aux détails, aux lumières, aux sons, aux costumes, à l'environnement du spectacle... à toutes ces choses que n'importe quelle pièce de théâtre non improvisée tient pour acquises.

Je vous entends dire, « Bien sûr, mais nous jouons gratuitement ». Et alors, est-ce que parce qu'ils ne paient pas vous avez le droit de proposer aux gens un spectacle miteux ? Je ne crois pas, ce serait extrêmement désobligeant envers ceux qui sont venus vous soutenir.

Mais tous ces détails techniques ne sont pas encore le cœur du problème. De manière plus fondamentale, cela touche au contenu de la performance. Souvent, les gens improvisent parce qu'ils ont appris quelques jeux mais ils n'ont pas de techniques, pas d'outils. Ils obtiendront des rires, parce que la plupart des jeux ont des résultats instantanés. Après le spectacle, les spectateurs leur diront probablement « C'était vraiment bien, bravo ! ». Ce « bravo » signifie « bravo d'avoir improvisé ». N'oubliez pas que tout être

humain normal (c'est-à-dire non improvisateur) sera stupéfait que vous soyez capables de vous tenir face à un public et de dire des choses sans les avoir préparées à l'avance. Et pour ça ils diront « bravo ». Bien sûr, ils ne réalisent pas que s'ils avaient fait la même chose, avec le même jeu, le résultat n'aurait probablement pas été très différent. Vous avez simplement eu le courage de le faire.

Quiconque a déjà improvisé pour de jeunes enfants (de trois à six ans) sait que vous devez leur donner plus que le simple fait que vous improvisez. Les enfants s'en moquent que vous improvisiez; ils passent leur vie, tous les jours, à jouer en improvisant. Ce sont des maîtres-improvisateurs, et ils ne considèrent pas cela comme un talent; c'est simplement ce qu'ils font. Ils ne seront donc pas « impressionnés » par le fait que vous improvisiez. Cela peut être très perturbant pour des improvisateurs inexpérimentés qui tout à coup ne savent pas quoi faire pour « intéresser » leur public. Les enfants ne veulent qu'une seule chose... une histoire. Si vous arrivez à leur raconter une histoire ils seront fous de joie. Improviser des blagues et des jeux dingos ne vous permettra pas de conserver très longtemps leur attention. Ce qui est fantastique avec les enfants, c'est qu'ils ne sont pas conditionnés à être polis. Si ça ne les intéresse plus ils vont se mettre à parler à leur voisin, vous ignorer ou même s'en aller. C'est un excellent entraînement, qui peut être un peu violent mais qui vous permettra de découvrir si le contenu de votre spectacle est bon... ou pas.

Les adultes ont oublié qu'ils savaient si bien improviser lorsqu'ils étaient enfants, et leurs esprits rationnels considèrent le fait d'improviser comme un acte de bravoure. L'improvisation en elle-même est suffisante pour impressionner 90 % de la population. À cet égard, on peut dire que vous ne pouvez pas perdre, et même un mauvais spectacle sera probablement accueilli par des « Bravo pour avoir improvisé, comme c'est courageux, et en plus il y avait des blagues. »

C'est comme si le public disait « Le décor et les costumes étaient super » après avoir vu une pièce de théâtre. C'est la pire chose qu'ils puissent dire puisque cela veut dire que les artifices étaient plus forts que le contenu. Si j'entends des spectateurs dire « Bravo, c'était fun », je sais que les artifices (les gags) ont dominé, et que le spectacle manquait de contenu. Quand cela arrive, l'impro devient quelque chose de jetable.

PARCE QUE C'EST JETABLE ?

L'impro jetable est une impro aussi loufoque, délirante, et idiote que possible. Ce sont des comédiens qui disent « Hé, regardez comme nous sommes fous, nous allons improviser, c'est pas dingue ça ? ». Ce genre de

performance se concentrera sur le fait d'être très haut en énergie et de balancer au public un maximum de gags. Les rires faciles, les sous-entendus sexuels et les jeux de mots remplaceront toute tentative de développer des personnages, des relations et une histoire.

Le public sera porté par une vague d'énergie très haute nourrie par des interludes musicaux très rythmés; les comédiens feront des danses « fun » entre les scènes, et il y aura peut-être un MC (Maître de Cérémonie) pour s'assurer que le spectacle soit drôle même si les sketches sont moyens.

Le danger de ce type de spectacle est que l'emballage en est souvent plus intéressant que le contenu. Quand vous voyez les comédiens commencer le spectacle par une danse délirante et très énergique, ma question est « Où est-ce que vous allez, à partir de là? ». Ils mettent la barre très haut en termes d'énergie et de folie, mais à un moment ils doivent commencer à improviser des scènes, et subissent alors une grosse pression pour conserver le même niveau d'énergie tout le long des scènes. C'est très difficile, et s'ils veulent se maintenir à ce niveau ils seront forcés d'être complètement délirants.

J'encourage toutefois l'art de faire le show et de créer des débuts de spectacle forts. Mais la frontière est mince entre une ouverture forte, pleine d'énergie positive, et une débauche d'énergie délirante destinée à convaincre le public qu'il va s'amuser (ou pire, à convaincre des comédiens terrifiés qu'ils vont s'amuser).

Pour entretenir l'intérêt du public, ce type de spectacle suppose des artifices entre les scènes. Le plus commun de ces artifices est le présentateur « drôle ». J'ai assisté à nombre de spectacles durant lesquels le MC était un grand comique et prenait beaucoup de place, mais était en fait plus intéressant à regarder que les scènes improvisées. C'est une façon étrange de voir les choses; vos scènes ne devraient-elles pas être les moments importants et les interludes les moments de pause? La seule raison d'avoir un présentateur très drôle est que le contenu des scènes est faible et que vous avez désespérément besoin d'un présentateur pour ne pas que le spectacle s'effondre. Si c'est le cas, vous devez améliorer votre travail sur les scènes. Je ne crois pas non plus que les présentateurs devraient être plats et inintéressants. J'aime les présentateurs amusants, et quelqu'un de bon aidera à ce que les choses soient fluides et à gérer l'intensité d'un spectacle. Pourtant, leur présence devrait être équilibrée, de façon à ce qu'ils ne soient pas plus intéressants que l'improvisation.

Quand les comédiens jouent à un haut niveau d'énergie, ils portent le public, et même si l'impro est moyenne ou mauvaise, le public rira et repartira avec le sourire. Mais à part le fait d'avoir ri, les spectateurs oublieront

probablement la plus grande partie de ce qui s'est passé. On s'est bien éclatés, et c'était jetable.

Il existe un type de production similaire en télévision. Tous les pays du monde ont leur version du *Zapping*, de *Vidéo gag*, de la *Caméra cachée* ou de *Juste pour rire*. C'est le type de programme, fait de mini films tirés d'internet, de vidéos maison et d'extraits d'émissions de télévision, où l'on voit des gens tomber, s'évanouir à des mariages, exploser leurs vélos, danser de manière embarrassante, etc. Nous en connaissons tous, nous en avons tous vus. Je ne dis pas que c'est mauvais. En fait, je dois avouer que parfois j'aime bien les regarder avec mon fils. On rigole, c'est « fun », cela ne demande aucun effort, et c'est jetable. Quand on regarde, on sait ce qu'on va voir, on sait qu'on ne va pas assister à de la grande comédie : on choisit de regarder quelque chose de jetable.

Et c'est ça qui est important. Même si ces programmes existent dans tous les pays du monde, personne n'est assez idiot pour les considérer comme de la « grande » comédie ou du divertissement « de qualité ». Tout le monde est d'accord pour dire qu'il s'agit de bêtises, drôles et de mauvaise qualité. Et quand vous les regardez, vous choisissez de regarder quelque chose que vous savez être de mauvaise qualité. Est-ce que les gens doivent avoir le même type d'attente lorsqu'ils vont voir des spectacles de théâtre d'improvisation, et se préparer à voir un divertissement jetable ?

Il y a de la place pour ce genre de spectacles. Ils doivent exister, parce qu'ils répondent à une demande du public. Mais, si la majorité des spectacles sont comme ça, alors ce que nous disons aux gens c'est que l'improvisation est un divertissement jetable. Jetable veut dire que le public n'est pas réellement connecté aux personnages et aux situations. Les spectateurs sont témoins des situations, mais ils ne les vivent pas à travers les personnages. Vous riez devant la vidéo du marié qui s'évanouit mais vous n'avez pas de réelle connexion émotionnelle avec lui, vous ne vivez pas le moment de l'intérieur, mais depuis le point de vue détaché d'un voyeur qui n'est pas concerné.

J'entends parfois les improvisateurs dire « Nous faisons des jeux de cabaret parce que c'est ce que le public veut ». Le problème est que le public ne sait pas nécessairement ce qui existe d'autre dans le monde de l'impro. Envisageons le problème sous un autre angle, en prenant comme exemple la nourriture. McDonalds domine le monde. Vous pouvez visiter presque n'importe quel pays, vous y trouverez un McDonalds. Des millions de hamburgers sont vendus tous les jours. Un extraterrestre regardant la terre d'en haut pourrait facilement en arriver à la conclusion que le McDonalds est ce que les humains veulent, puisque c'est ce qu'ils consomment le

plus. Pouvons-nous pour autant considérer McDonalds comme la meilleure expérience de restauration possible ? Non. Nous ne fermerons pas les McDonalds, parce qu'il y aura toujours une demande. Mais nous pouvons offrir un grand nombre d'autres formes de restauration « supérieure ».

L'impro a un problème d'image parce que le public a majoritairement des attentes assez basses vis à vis d'elle (comme c'est mon cas pour *Vidéo Gag* et McDonalds). L'improvisation peut être son propre pire ennemi ; si la majorité des spectacles sont constitués de séries de gags et de bêtises, alors l'impro crée et diffuse elle-même une image de divertissement léger et jetable, et qui n'a rien d'autre à offrir.

PARCE QUE CE NE SONT QUE DES GAGS ?

Il existe une légende à propos de ce que serait un bon improvisateur. La légende est qu'un bon improvisateur est quelqu'un qui a beaucoup d'imagination et qui est naturellement très drôle. Mais, en fait, c'est l'inverse qui est vrai : un bon improvisateur est quelqu'un capable de réagir instantanément, de la manière la plus évidente et la plus simple, sans essayer d'être malin ou drôle.

Les comédiens qui font de l'impro parce qu'ils pensent qu'il s'agit de faire spontanément des traits d'esprits et des blagues ont choisi la mauvaise voie. Ces comédiens devraient faire du stand-up. J'aime le stand-up autant que l'impro, mais ce n'est pas le même boulot. En stand-up vous devez être drôles, tout repose sur les gags. L'impro repose sur le fait de raconter spontanément des histoires avec d'autres. Je considère comme une « histoire » le fait d'assister à la transformation d'un ou plusieurs personnages. À la fin de l'histoire, je veux qu'un ou plusieurs des personnages soit dans une situation différente de celle dans laquelle je les ai découverts au début. Ce qui aura changé sera la relation d'un personnage à d'autres personnages, à lui/elle-même, ou à la société. Je reviendrai plus en détails sur cette question dans la section sur le short form.

L'impro, le stand-up et les spectacles à sketches sont souvent confondus parce que beaucoup de comiques célèbres se sont formés à l'impro avant de venir des stars. C'est flagrant dans le cas de l'impro américaine. Des comiques célèbres comme Tina Fey, Mike Myers, Bill Murray et Robin Williams se sont formés dans des écoles d'improvisation, Second City ou IO, avant de devenir célèbres. Aujourd'hui la plupart des comiques en herbe vont dans ces mêmes écoles d'impro en espérant que cela va leur apprendre à être drôles et leur permettre de devenir célèbres. Cela ne fait qu'alimenter le mythe qu'un bon improvisateur est un grand comique. Cela fait également augmenter le nombre de spectacles d'impro dans lesquels

tout repose sur les gags et le talent comique individuel des improvisateurs plus que sur leur capacité à créer ensemble.

Une confusion identique a eu lieu en France, avec le très populaire comédien et comique de stand-up Jamel Debbouze. Jamel, le stand-up et l'impro ont tous été mis dans le même sac. Il est vrai que Jamel a fait ses premiers pas sur scène grâce à l'impro. Il est vrai qu'à partir de là, il est devenu un grand comique de stand-up. Mais il est également vrai qu'il a alors cessé de faire de l'impro pour se concentrer sur son boulot de comique de stand-up. Ce n'est pas le même boulot, même s'ils contiennent des outils très complémentaires. L'impro lui a permis de découvrir la scène et de trouver sa voix. Il exprime maintenant cette voix dans le stand-up.

Est-ce que cela veut dire que je ne veux pas que l'on puisse rire en impro ? Bien sûr que non. Beaucoup de gens sont attirés par l'impro parce qu'ils voient des improvisateurs être « drôles » et veulent faire la même chose. Il n'y a aucune raison d'avoir honte de vouloir être drôle. Le problème survient quand c'est votre seul but et que vous consacrez toute votre énergie à ça, tout le temps.

Quand vous ESSAYEZ d'être drôle, au moment où vous imposez des gags vous vous déconnectez de votre partenaire, et de la scène. Le problème des gags et des blagues c'est qu'ils éjectent le public de la réalité de la scène. Un gag, c'est un comédien qui sort de son personnage pour commenter la situation qui est en train d'avoir lieu. Ce n'est pas quelque chose que le personnage dirait dans le contexte de la scène. Le comédien et le public se voient rappeler que tout ça c'est faux, et sont alors déconnectés de la vérité du moment. Cela déstabilise la réalité des personnages et leur situation, et il devient difficile pour le public de maintenir le lien émotionnel avec eux. À chaque fois, vous êtes éjectés d'une scène à laquelle les spectateurs comme les comédiens doivent se reconnecter. C'est particulièrement difficile pour les comédiens, qui doivent alors changer de type d'énergie et se reconcentrer sur le moment précédant le gag.

« Aller au gag » est un vrai problème, qui a terni la réputation de formats de spectacles comme *Theatresports* ou le *Match* d'improvisation français. Ces spectacles sont structurés autour d'une pseudo compétition. Les joueurs qui n'ont pas compris le véritable esprit de ces spectacles jouent pour gagner des points. Pour ça le plus simple est d'obtenir des rires. Le public rit, tout le monde est éjecté de la scène et le plus souvent toute tentative pour raconter une histoire est écrasée. La seule chose dont le public se souvient à la fin de la scène c'est le gros gag, et l'improvisateur concerné gagne un point. Ce que ces improvisateurs ont oublié (ou n'ont

jamais appris) c'est que la « compétition » de ces formats de spectacle est une mascarade.

« Il peut être difficile pour les joueurs d'ignorer les points marqués, mais il est impératif de "JOUER" la compétition pour le public, et de comprendre que vous et l'équipe adverse travaillez ensemble à créer du bon théâtre pour votre public. » International Theatresports Institute – *Theatresports: A Guide*

Ne pensez surtout pas que je suis opposé aux gags. Pas du tout. Parfois, des gags hilarants peuvent apparaître en impro. Mais vous devez les gérer. Vous devez comprendre que vous vous êtes projetés, vous et tout le monde, hors de la scène, et que vous feriez donc bien de travailler à nous y faire revenir. La mauvaise impro, c'est une succession de gags et de blagues; il est impossible pour les comédiens et pour le public de se connecter aux scènes parce qu'ils en sont constamment éjectés.

En impro, les meilleurs rires naissent des moments de spontanéité véritable. Ce sont des moments pendant lesquels vous, votre partenaire de scène, et le public, découvrez soudainement et en même temps quelque chose d'inattendu. Ce sont souvent des accidents, des surprises, des erreurs, ou simplement des instants pendant lesquels un comédien vit le moment présent et dit ou fait quelque chose de particulièrement évident ou sincère. Dans ces moments-là, les comédiens ne disent ou ne font en général pas quelque chose de particulièrement drôle. Hors du contexte de la scène, cela ne fera probablement rire personne. C'est le fait que les trois parties en présence (comédien, partenaire, public) fassent la découverte ensemble qui est si plaisant, et ce plaisir s'exprime souvent par le rire.

C'est la nature de l'impro. Des découvertes spontanées nous feront rire de plaisir et de surprise, qu'elles soient censées être drôles ou non. C'est pour cela que l'impro est si difficile à faire à la télévision. Pour que le public continue à regarder, la télévision doit offrir une succession de gags solides et efficaces. C'est très difficile de partager des moments de découverte spontanée quand vous regardez une performance préenregistrée tout en étant assis dans un lieu différent des artistes. Le programme télé d'impro le plus connu, *Whose Line Is It Anyway?*, recrutait des improvisateurs qui étaient également des comiques de talent. Mais même ces comiques talentueux n'arrivaient pas à produire trente minutes ininterrompues de gags improvisés. Les comédiens enregistraient des heures de sketches improvisés, que la production réduisait ensuite au montage à trente minutes des meilleurs gags pour les diffuser. Malheureusement, d'autres improvisateurs ont alors essayé de copier le programme, et culpabilisaient de ne pas réussir à alimenter un flux de trente minutes non-stop de gags. En fait, ce qu'ils essayaient de faire est impossible.

Vous ne devriez pas vous mettre la pression pour atteindre la perfection comique non-stop, et vous devez faire en sorte que le public aussi comprenne ça.

« Si, à la troisième scène du spectacle, vous n'avez pas encore eu de mauvaise scène, vous avez un problème. » Keith Johnstone

Si chaque scène est fabuleuse, le public s'attendra à ce que les choses soient de mieux en mieux. Ils pensent que vous êtes comme les mecs de la télé, pour qui rien ne rate jamais. Cela met une énorme pression sur votre spectacle, et vous avez intérêt à faire quelque chose de stupéfiant à la fin, sinon le public sera déçu. En permettant à certaines scènes d'échouer et d'être moins bonnes vous rappelez au public que vous n'êtes pas les faux mecs de la télé, mais de vraies personnes qui sont VRAIMENT en train d'improviser et de créer le spectacle au fur et à mesure. Cela peut vous aider à avoir une connexion plus saine à votre public, et vous aidera assurément à élaborer un meilleur spectacle.

Quand je dirige *Maestro*, si les premières scènes sont très bonnes, je propose ensuite quelque chose qui sera plus difficilement un succès. Cela aide toujours à relâcher la pression dans le spectacle; comme nous le verrons dans les chapitres suivants, la pression de réussir est un handicap énorme pour les improvisateurs. Si vous voulez mieux jouer, relâchez un peu la pression et ne vous préoccupez pas de faire de chaque scène un moment fantastique et incroyablement drôle.

Mais alors, est-ce que tout devrait être sérieux? Non évidemment, comme dans tout bon théâtre, la comédie et la tragédie devraient avoir une place égale dans votre travail. Faire des scènes sérieuses peut donner lieu à de très beaux moments, mais vous obtiendrez peut-être quand même des rires, parce que c'est la nature de ce type de performance. Si vous voulez improviser sérieusement, ne soyez pas irrités si les gens rigolent quand même de temps en temps. Et oui, bien sûr que vous pouvez jouer des scènes touchantes, déchirantes, tragiques... mais, si vous improvisez, il y aura sans doute encore des moments de découvertes spontanées qui engendreront un rire d'enchantement. Oui, je crois que vous pouvez improviser des scènes sérieuses, et oui je pense que c'est une bonne chose, mais n'oubliez pas que la spontanéité, et donc l'improvisation, sont amusantes par nature, alors ne vous battez pas contre cela.

Ce qu'il faut retenir, c'est que vous ne devez pas ESSAYER d'être drôle. Si vous êtes connecté à votre partenaire, si vous vivez le moment présent, si vous explorez les relations de votre personnage et cherchez à être simple et à dire ou faire des choses évidentes, alors des moments de spontanéité surviendront, et vous serez drôle.

PARCE QUE CE NE SONT QUE DES JEUX IDIOTS ?

Certains spectacles souffrent aussi d'une abondance de jeux « drôles ». Les jeux sont géniaux en impro, je les adore, mais ils doivent être utilisés avec prudence. Leur véritable intérêt repose sur leur capacité à proposer de la variété. Ils sont extrêmement utiles pour faire varier le ton d'une représentation, par exemple si vous avez besoin de quelque chose de rapide après une série de scènes plus longues. Bien utilisés, les jeux d'impro peuvent vraiment pimenter un spectacle.

Le problème survient quand le spectacle n'est fait que de jeux, et de rien d'autre. Le genre de jeux souvent utilisé dans ce cas-là est ce que j'appelle des « cerceaux de feu ». Ce sont des défis lancés pour « impressionner » le public et où le facteur « Ouaaaah » l'emporte sur le contenu de la scène.

Le jeu du « métier impossible » est, par exemple, un « cerceau de feu ». Une des comédiennes quitte la salle et le public doit inventer pour elle un boulot ridicule, avec une multitude de détails bizarres, comme par exemple : « Elle est dentiste pour loups garous et ne travaille que pendant les soldes d'été à Tahiti et sa spécialité c'est d'arracher les dents de lait avec un chausse-pied. » La comédienne revient, le jeu commence et les autres comédiens doivent jouer des personnages et des situations qui vont aider la comédienne principale à deviner tous les détails de son métier impossible. Le jeu continue jusqu'à ce qu'elle ait tout deviné. Il en résulte une multitude d'interventions qui s'enchaînent à un rythme très rapide, avec des mimes et des jeux de mots pour aider la comédienne à trouver la solution. Il n'y a aucune chance que vous puissiez tirer une histoire de cette scène. Elle repose sur le fait que les comédiens sont très malins et trouvent des manières intelligentes de faire comprendre à la comédienne quel est son métier. C'est, globalement, un jeu de devinette, et si les comédiens sont très drôles cela peut être super, le public sera impressionné par leurs idées et les applaudira comme s'ils venaient de sauter dans un « cerceau de feu ». Si les comédiens ne sont pas des comiques rapides, cela peut traîner et devenir très pénible. C'est donc un jeu qui incite à être drôle et malin, mais n'encourage pas les personnages, les relations, et la narration de groupe.

« La pure virtuosité amène le public à ne pas voir plus loin que l'intelligence et les capacités du performer. Un acteur a un bien plus grand potentiel pour toucher et interagir avec un public. » Declan Donnellan – L'Acteur et la Cible

Je m'empresse d'ajouter que j'aime ce jeu et que je l'ai joué en spectacle. Pourquoi ? Parce qu'au milieu d'une représentation dans laquelle vient d'avoir lieu une série de scènes proposant des histoires fortes, il peut ajouter de la variété. Les « cerceaux de feu » ne sont pas des jeux à interdire. Vous ne devriez simplement pas construire tout votre spectacle autour

d'eux si vous voulez offrir sur scène des interactions de qualité. Utilisez-les avec précaution, vous jouez avec le feu.

PARCE QUE CE N'EST PAS POUR LES VRAIS COMÉDIENS ?

L'impro est souvent considérée comme le théâtre du pauvre comparé au théâtre fondé sur du texte. Dans certains pays, vous êtes soit improvisateur, soit comédien. Les improvisateurs peuvent avoir des difficultés à convaincre les comédiens qui font du théâtre avec du texte que leur travail est de valeur équivalente, pour toutes les raisons qui viennent d'être mentionnées. Pourtant, tous les comédiens, même s'ils n'ont pas le projet de jouer dans des spectacles improvisés, devraient travailler leurs capacités d'improvisation.

L'impro n'est pas une question de texte, mais de tout le reste : de communication non verbale, de posture, de comportement, d'objectifs, de narration, de relations, de connexion à son partenaire, d'action/réaction, de vérité du moment, etc. Le bon théâtre travaille aussi ces thèmes, et l'impro peut fournir des outils extrêmement précieux pour les développer. Le théâtre fondé sur du texte est une question de préparation. Pas l'impro. Elle consiste à ne pas se préparer et à travailler sur l'immédiateté. Ce qui est fantastique pour que votre performance reste neuve et souple.

Demander à des comédiens d'improviser des scènes peut être un outil de répétition intéressant mais ne rendra pas justice à la richesse des outils dont un entraînement spécifique à l'improvisation peut équiper un comédien. L'improvisation est un outil important pour tout acteur, et devrait être considérée comme telle dans tous les types de performance.

PARCE QU'IL N'Y A QUE DEUX FAÇONS D'EN FAIRE ?

Dans le monde de l'impro, on utilise deux expressions pour qualifier les spectacles : « short form », et « long form ». Cela peut sembler étrange de définir une performance par une notion temporelle, mais ce n'est pas complètement illogique. Le « temps » auquel on se réfère est le temps imparti pour traiter une histoire, un thème, un sujet ou une activité particulière.

Un spectacle de short form est fait de nombreuses scènes courtes. Chaque scène traite son histoire ou thème spécifique sans intention d'être reliée à rien de ce qui est venu avant ou viendra après. Dans un spectacle de long form, au contraire, toutes les scènes sont connectées au sein d'une histoire, par un thème ou un sujet unique.

La notion de temps conditionne la manière dont les comédiens abordent leur performance dans chacun des formats. Dans le short form, vous vous

devez d'être efficace, vous disposez de moins de temps puisque votre scène peut ne durer que trois, cinq ou dix minutes avant que le spectacle ne passe à autre chose. Cela ne veut pas dire que vous devez jouer vite. La vitesse n'a rien à voir avec l'efficacité. Mais vous aurez probablement à être très précis et à prendre des décisions claires et fermes. C'est un conseil qui vaut bien sûr pour tous les formats de spectacle, mais dans le short form c'est plus qu'un conseil, c'est primordial.

Dans le long form, vous avez la possibilité de prendre plus de temps parce que, devinez quoi, vous avez plus de temps ! Le temps d'explorer l'histoire unique ou le thème qui sera le fil rouge de votre spectacle. Vous pouvez approfondir les personnages et les relations, et vous avez le luxe de prendre le temps d'explorer un moment ou une idée.

Les façons d'aborder le « temps » des deux formats ont leurs forces et leurs faiblesses. Le temps limité du short form exerce sur les comédiens une pression qui s'exprime par une façon excessive d'essayer d'être intéressant et une tendance à retomber dans une énergie frénétique et à faire des gags plus que d'essayer de développer une scène forte. Le « temps » plus étendu qu'offre le long form peut quant à lui donner lieu à des performances sans rythme, qui traînent, s'égarer et radotent.

Le short form souffre plus que le long form d'une image de format « jetable ». Je pense que c'est dû au fait que la plupart des improvisateurs commençant par le short form, il y a inévitablement plus de spectacles de short form avec des débutants que de spectacles de long form. Dans le short form, la pression du temps incite les improvisateurs à trouver des solutions rapides. Ils tombent alors dans le piège des « gags faciles » et des « cerceaux de feu ». Je crois aussi que les improvisateurs ont plus facilement tendance à tomber dans le piège des « gags et jeux » quand ils ne sont pas concentrés sur le fait d'élaborer le fil conducteur du spectacle.

La solution au problème serait-elle alors : « Faisons tous du long form » ? Non. Le long form peut être aussi jetable que le short form. Il peut rencontrer exactement les mêmes problèmes de contenu, avec des personnages « zinzin » qui font des choses « débiles » au milieu d'une pseudo histoire. En fait, l'expérience est pire dans le long form, parce que le short form a au moins la décence d'offrir des scènes « courtes ». Si le long form est mauvais, vous êtes coincés à regarder la même chose pendant trente minutes, ou plus !

Pour les deux formats, le défi réside dans le fait d'entretenir l'intérêt du public pendant toute la durée du spectacle. Dans les deux cas, vous devez travailler sur la variété, sur la forme du spectacle, et sur son contenu.

Il est plus facile de créer de la variété dans un spectacle de short form puisque vous y présentez une succession de scènes aléatoires. Mais il est malgré cela très difficile de trouver une bonne « forme de spectacle » dans un spectacle de short form. Progresser jusqu'à un climax est très compliqué quand vous faites des scènes aléatoires et que vous espérez que la dernière sera fabuleuse. Je parlerai de la notion de « forme du spectacle » plus loin, dans le chapitre consacré au « long form thématique ». Il est difficile de faire un très bon spectacle de short form, et j'ai beaucoup d'admiration pour les troupes qui y parviennent.

Il est plus facile de créer la « forme du spectacle » dans le long form, particulièrement si vous suivez une structure narrative. En suivant un fil rouge pendant tout le spectacle, vous ajoutez des couches, l'une après l'autre, jusqu'à atteindre un climax. Mais il y est en général plus difficile de travailler sur la variété; un spectacle de long form peut parfois être coincé dans un seul type de ton et de rythme. J'admire les troupes qui suivent un fil pendant tout un spectacle de long form et parviennent en même temps à m'entraîner dans une aventure variée.

Évidemment les deux formats peuvent souffrir d'un contenu faible. Quand je parle de contenu faible, je parle des moments où les improvisateurs s'appuient sur les « idioties » et sur les « cerceaux de feu » pour faire tenir leur spectacle, au lieu de se concentrer sur le fait de montrer au public un groupe de comédiens qui construisent des histoires, des personnages et des relations de manière bienveillante et ludique.

Même si, en impro, on ne parle que de short form et de long form, il existe une multitude de possibilités à l'intérieur de ces formats. Il y a le format, et il y a le spectacle. Le format est le cadre général. Le spectacle, ce sont les choix artistiques que vous faites à l'intérieur de ce cadre. Vous pouvez faire des millions de choix, le potentiel pour créer toutes sortes de spectacle de théâtre improvisé est infini.

Je ne dirais pas qu'un format est plus intéressant que l'autre. Les deux formats représentent un défi différent. J'ai rencontré beaucoup de comédiens qui sont excellents dans le short form mais n'arrivent pas à jouer de long form parce qu'ils ne peuvent pas ralentir, et à l'inverse des comédiens qui n'arrivent pas à jouer de short form parce qu'ils ne parviennent pas à être plus efficaces. Je crois réellement qu'en tant que comédiens vous devriez essayer les deux formats; ils sont complémentaires, et les travailler tous les deux enrichira inévitablement votre palette de jeu. Après, vous avez tout à fait le droit d'être fan d'un format plus que de l'autre, c'est votre prérogative. Mais ne snobez pas l'autre format. Les deux ont de la valeur, et les deux peuvent être géniaux, ou horribles.

Il ne tient qu'à nous de montrer que l'improvisation, ce n'est pas nul, en prouvant que :

Ce n'est pas amateur. Nous avons tous la responsabilité de représenter l'impro le mieux possible, de façon à ce qu'elle n'ait pas l'air bas de gamme et bâclée, et nous devons chercher à faire plus que des âneries. Bien sûr, il y aura toujours des bons et des mauvais spectacles, mais nous devrions essayer d'augmenter le nombre de bons spectacles.

Ce n'est pas jetable. Il existe en France un programme télé appelé *Vendredi tout est permis*. On y fait faire des jeux d'impro bêtes et rapides à un groupe de célébrités. Ces célébrités ne sont pas des improvisateurs entraînés et sont principalement des présentateurs télé et des comiques de stand-up. C'est un divertissement totalement jetable, et comme pour *Vidéo Gag*, c'est très bien comme ça, je le regarde en famille, nous rions et nous l'oublions. Mais je connais nombre d'improvisateurs qui ont honte quand leurs amis leurs disent « Eh, j'ai vu des jeux d'impro dans *Vendredi tout est permis* ». Ils ont honte parce qu'ils savent qu'en spectacle ils travaillent dur pour offrir une expérience improvisée qui soit tellement plus que jetable, même s'ils sont obligés d'admettre que le programme télé utilise de véritables jeux d'impro. Nous savons tous que l'improvisation peut être tellement plus, et nous devons résister à la tentation de ne proposer que du McDonalds parce que c'est facile à faire et que c'est « ce que veut le public ». Les spectacles jetables existeront toujours et je n'ai aucun problème avec ça, mais, si nous voulons que l'improvisation soit une expérience plus satisfaisante, nous avons besoin que la majorité des spectacles aient un réel contenu, et n'offrent pas seulement des absurdités superficielles.

Ce ne sont pas seulement des gags. Ne vous obligez pas à être drôle. Plus vous ESSAYEREZ d'être drôle, moins vous le serez. L'impro est drôle, mais elle n'a rien à voir avec le travail des talentueux comédiens comiques. Les vrais rires surviennent dans les agréables moments de découverte spontanée partagés par les comédiens et le public. Vous ne devriez pas mettre la pression sur votre spectacle pour qu'il devienne une machine à gags, comme un programme télé. Une fois que vous allégerez cette pression, vous libérerez votre véritable créativité, serez un plaisir à regarder, et deviendrez probablement accidentellement très drôle.

Ce ne sont pas que des jeux idiots. Les cerceaux de feu sont super, mais ne construisez pas tout votre spectacle autour d'eux. Leur force consiste à offrir de la variété dans un spectacle, et c'est comme cela qu'on devrait s'en servir. Utilisés avec intelligence, ces jeux peuvent faire faire au public une belle expérience.

C'est pour les vrais comédiens. L'impro parle d'immédiateté, de créativité, et touche tout à la fois aux notions de jeu, de mise en scène, et d'écriture. Tous les aspects d'une performance qui ne sont pas le texte et les déplacements fixes la concernent. L'impro, c'est l'ici-et-maintenant d'un comédien qui est à chaque instant sur scène, et c'est la façon dont il/elle utilise ses impulsions et instincts pour nourrir une performance. Cela ressemble bien à du bon jeu.

Il n'y a que deux façons de faire de l'impro, mais les possibilités sont infinies. La notion de short ou long form est ouverte, et si vaste que je ne vois pas comment elle pourrait être restrictive. Au cinéma, il existe une dichotomie similaire entre les courts et les longs métrages, et, pourtant, personne ne semble penser que les possibilités sont limitées. Le défi, pour les deux formats, est de conserver l'attention du public pendant toute la durée du spectacle. Dans les deux formats, vous devez travailler à la variété, à la forme du spectacle et à la qualité du contenu. Un format n'est pas meilleur que l'autre. Ils sont tous les deux intéressants et les deux types de spectacles peuvent être fantastiques.

Après être venu m'installer en France pour y vivre avec ma compagne, le jour est arrivé où j'ai rencontré les aînés de sa famille. Je me suis retrouvé assis sur un canapé à côté du frère de ma belle-mère, oncle Raymond, le patriarche de la famille. Bien sûr, je voulais faire bonne impression, et le moment est arrivé où oncle Raymond m'a demandé « Alors, qu'est-ce que vous faites comme métier ? » La famille de ma belle-mère est constituée d'intellectuels, son père était un géographe célèbre, il y a nombre d'auteurs dans l'histoire de la famille, et oncle Raymond lui-même écrit, peint, était ingénieur agricole et professeur d'italien. Pas besoin de dire que je ne me sentais pas très à l'aise à l'idée de lui dire que j'étais improvisateur, et même pas un comédien qui jouait les pièces classiques du répertoire. J'ai simplement répondu « Oh, je diverts juste les gens avec du théâtre d'improvisation ». Il m'a alors regardé en souriant, et m'a dit avec une étincelle dans les yeux « C'est merveilleux, vous faites un des métiers les plus utiles au monde. Nous avons tous besoin d'être divertis. Vous imaginez ce que serait le monde si vous ne faisiez pas ce que vous faites ? » Depuis ce jour, j'ai arrêté de m'excuser d'être un improvisateur.

Nous faisons l'un des métiers les plus utiles au monde; grâce à nous, les gens se sentent mieux. Grâce à l'humour et à la comédie, mais aussi en exposant des problèmes sociaux, en provoquant des débats, en mettant en lumière des faiblesses humaines, et en confrontant les gens à la tragédie, nous les autorisons à évoluer et finalement nous les aidons à affronter le fait d'être humain.

Il n'y a absolument aucune raison de regarder l'improvisation de haut ou de la considérer comme un art inférieur. Elle est une source de créativité infinie, à une époque où le théâtre classique a souvent une image poussiéreuse et élitiste. Elle est séduisante et accessible à un large public, c'est une forme de théâtre qui peut vraiment parler aux masses. Le théâtre improvisé moderne n'a même pas cent ans. Il est jeune, et son avenir est lumineux. Ce n'est pas nul, c'est du théâtre sous sa forme la plus excitante et la plus vivante, et notre but doit être de le prouver à chaque fois que nous montons sur scène.

LES OUTILS DE BASE : ÉQUERRE ET CRAYON

Cette première section présente les outils de base, ceux qui s'appliquent à toutes les performances improvisées. Elle étudie les raisons pour lesquelles les comédiens peuvent trouver l'improvisation difficile, et explore la mentalité nécessaire pour affronter le fait d'être sur scène et d'interagir avec des partenaires. Cet état d'esprit est la base pour pouvoir aborder la scène avec une attitude constructive et positive.

Un grand nombre des plus célèbres devises de l'impro, comme « L'acceptation », « Inspirez votre partenaire », « Lâcher prise », « Écouter », « Trouver le jeu », et d'autres, vont ici être éclairées d'un jour nouveau. Le but étant simplement d'aller au fond de ce que ces slogans parfois éculés signifient en termes pratiques.

Si vous êtes débutant, c'est par là qu'il faut commencer la lecture. Mais si vous êtes un improvisateur expérimenté, vous pourriez également trouver du plaisir à plonger dans cette section, qui peut vous offrir un point de vue nouveau sur des sujets que vous considérez vus et revus.

Lorsque vous montez sur scène pour improviser, vous réalisez rapidement que vous faites quelque chose qui sort de l'ordinaire, et vous éprouvez des sensations bizarres. La première chose dont vous devez vous préoccuper quand vous improvisez, c'est donc de vous-même.

SE GÉRER SOI-MÊME

Ce qui empêche la plupart des gens de bien improviser, c'est eux-mêmes. Quand vous commencez à improviser, la première chose dont vous devez vous occuper c'est de la manière dont vous bloquez votre propre créativité.

COMMENCER PAR LA PEUR

« Commencez par la peur », c'est ce que Keith Johnstone a un jour répondu alors qu'on lui demandait « Qu'est-ce que je dois enseigner en premier en cours d'impro ? » L'idée d'improviser terrifie la plupart des adultes normaux. C'est pour ça que le public est tellement impressionné quand vous le faites. Si vous ne commencez pas votre enseignement par le fait d'affronter cette peur, vous allez travailler avec un handicap permanent. Gérer cette peur, apprendre à la comprendre et même à l'utiliser, doit être au cœur de votre formation à l'impro. Cet entraînement peut prendre des mois, voire des années, et chacun de nous a différents obstacles à franchir. Il s'agit de comprendre comment la peur influence notre processus de prise de décision, et de trouver des outils pour gérer cela.

Laissez-moi vous expliquer ce que je veux dire par « peur » en vous donnant quelques exemples d'exercices que j'utilise au début d'un cours d'impro.

Renommer les choses

Version 1

Les comédiens marchent dans l'espace. Ils doivent pointer du doigt autant de détails que possible de cet espace pendant une minute. Chaque fois qu'ils désignent quelque chose ils doivent dire à haute voix ce qu'ils désignent. Incitez-les à aller vite et à trouver autant de détails que possible.

Version 2

Les comédiens marchent dans l'espace. Ils doivent pointer du doigt autant de détails que possible de cet espace pendant trente secondes. Mais cette fois, lorsqu'ils désignent quelque chose, ils doivent dire à haute voix le nom de la chose qu'ils ont désignée juste avant. Pour débiter le jeu, ils doivent donc désigner une première chose, mais ne rien dire. Par exemple une comédienne commence par pointer du doigt une table, puis elle désigne une lampe et dit « table »; ensuite elle désigne un livre et dit « lampe », etc.

Version 3

Les comédiens déambulent dans l'espace pendant vingt secondes. Pendant ces vingt secondes ils doivent désigner autant de détails de l'espace que possible. À chaque fois qu'ils désignent quelque chose ils peuvent dire à haute voix n'importe quel mot, dans leur langue, autre que le véritable nom de ce qu'ils désignent.

J'enchaîne en général rapidement les trois versions et je demande ensuite « Quelle version était la plus facile ? » Il y a deux types de réponses... La plupart des gens disent que la première version était la plus facile. Et ils ont

raison, la version 1 ne présente aucune difficulté, c'est la vie quotidienne... Nous voyons quelque chose, nous savons ce que c'est et nous le nommons à haute voix. Mais certaines personnes trouvent que la troisième version était la plus facile... mais tout dépend de la manière dont ils ont joué la version 3.

Avant de m'attaquer à ça, je pose la question suivante : « Quelle version était la plus difficile ? » Ici, les opinions divergent entre 2 et 3. Cela dépend de la façon dont les comédiens ont joué chaque version. La version 2 est difficile parce qu'elle suppose un critère de réussite : quand vous désignez quelque chose vous devez donner la réponse correcte. Ce qui est stupide, c'est que vous connaissez la réponse puisque vous venez de désigner quelque chose, donc logiquement vous ne pouvez pas rater l'exercice. Mais même si vous savez quoi dire, un processus bizarre a alors lieu dans votre cerveau. Vous commencez par penser « C'était quoi le mot ? Ah oui, c'était livre, je dois dire livre... Je ne dois pas dire autre chose... Je suis sûr que c'était livre... C'était quoi ? Ah oui, livre, j'espère que je m'en souviens... Je dois dire... LIVRE ! » C'est un processus lent et douloureux, déclenché par votre désir de ne pas faire d'erreur. Plus quelqu'un essaie de bien réussir l'exercice, plus il se met la pression, plus cela sera difficile, parce qu'il ne veut pas échouer.

Certains auront trouvé que la version 3 est la plus dure, probablement parce qu'ils font bien les choses. La version 3 est facile si vous la faites sans prendre de risques. Il y a trois façons de la jouer sans prendre aucun risque :

- 1/ Vous créez une liste. La liste peut être une liste de n'importe quoi, les fruits, les véhicules, les pays... Tout ce que vous avez alors à faire c'est désigner des choses et dire des mots de la liste : fraise, citron, orange, banane...
- 2/ Vous dites encore et encore le même mot en désignant différentes choses : banane, banane, banane...
- 3/ Vous n'utilisez que des mots liés à des objets que vous pouvez voir dans l'espace autour de vous : table, chaise, fenêtre, porte, stylo...

Toutes ces méthodes vous permettent de rester en sécurité. Vous remplissez la tâche, mais l'exercice est ennuyeux, il ne se passe rien d'intéressant. Les gens qui vous disent avoir trouvé la version 3 facile ont utilisé une de ces trois méthodes pour ne pas prendre de risque.

Si vous voulez vraiment faire la version 3 correctement, vous devez vous contenter de désigner quelque chose puis découvrir ce qui sort de votre bouche. Vous n'avez aucune idée de ce que vous allez dire : vous désignez quelque chose, vous ouvrez la bouche, et quelque chose sort. La meilleure

façon de faire ça est d'avoir un grand sourire, de crier les mots avec enthousiasme... et d'aller vite. Cela trompera votre intellect et vous empêchera de vous juger, ce qui permet de laisser les choses jaillir. Je laisse le groupe refaire la version 3 en ayant ceci à l'esprit et je leur donne vingt secondes. S'ils s'y mettent vraiment, vingt secondes est largement suffisant pour faire l'expérience d'avoir des mots qui sortent spontanément de la bouche.

C'est fou comme cette dernière version peut être difficile pour les gens. Une élève m'a dit un jour que, pendant l'exercice, elle avait senti qu'intérieurement elle luttait contre elle-même, qu'une voix dans sa tête lui disait « Tu ne peux pas faire ça, tu ne sais pas ce que tu vas dire ». Ce dont elle faisait l'expérience, c'était la sensation de risque et de danger inhérente à cet exercice; mais il s'agit-là d'un danger irrationnel. Certaines personnes auront peur que les mots révèlent quelque chose de secret les concernant. D'autres auront peur de ne pas être assez intéressants, pas assez drôles, ou de ne pas avoir assez d'imagination. Je suis sûr que vous avez déjà entendu tout cela, puisque ce sont toutes les raisons pour lesquelles les gens pensent que l'impro c'est difficile.

Mais si vous regardez bien l'exercice, quel est vraiment le danger? Il est absolument nul, et même si vous dites quelque chose d'un peu étrange, tout le monde parle en même temps, personne ne fait attention aux autres. L'exercice révèle la peur primale et très réelle que nous avons tous de perdre la face devant les autres, d'avoir l'air ridicules, stupides, ou incapables. En outre, nous avons peur de révéler des aspects de notre personnalité qui seraient inacceptables pour les autres ou pour nous-mêmes. Personne ne veut être rejeté par la tribu.

La voilà... la peur de ne pas être socialement accepté, et la peur de l'échec. Le problème avec l'improvisation est qu'il n'y est question que de spontanéité et que la spontanéité ne peut exister que si vous acceptez de prendre des risques, et de plonger dans l'inconnu en sachant que vous pouvez échouer.

J'AI FOIRÉ!

Votre capacité à être créatif et spontané est absolument dépendante de votre capacité à prendre des risques et de votre relation à l'échec. Sommes-nous à l'aise avec l'échec? Ceux qui ont des difficultés avec la version 2 de *Renommer les choses* aiment probablement réussir et garder le contrôle. Voici quelques bons exercices pour se préparer à l'échec.