

L'improvisation

Une des facettes de la culture théâtrale occidentale, comparée à quelques pratiques de l'acteur oriental

Nicola Savarese

Number 49, 1988

Orient - Occident

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/255ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Savarese, N. (1988). L'improvisation : une des facettes de la culture théâtrale occidentale, comparée à quelques pratiques de l'acteur oriental. *Jeu*, (49), 137-148.

l'improvisation

une des facettes de la culture théâtrale occidentale, comparée à quelques pratiques de l'acteur oriental

en guise d'introduction

Il ne serait certes pas exagéré de dire que toutes les écoles actuelles, et par conséquent les théories sur le théâtre, ont leur propre conception de l'*improvisation* : la pratique de l'improvisation constitue la base véritable du processus de création de l'acteur et du spectacle chez les théâtres dits *de recherche* ou *de laboratoire*.

On pourrait résumer les raisons de cette popularité en invoquant la somme des refus qu'opposent ceux qui tentent de trouver de nouvelles voies et de nouvelles issues dans la création théâtrale : refus du texte dramatique ou de son acceptation passive, refus d'imiter des modèles ou des stéréotypes, refus d'utiliser les solutions toutes faites mais sclérosées que nous offre la tradition. Si on ajoute à cette série de refus, qui caractérise d'ailleurs tout le théâtre de recherche du vingtième siècle, l'influence toujours grandissante de la formation de l'acteur ainsi qu'une confiance élargie en le pouvoir libérateur de la spontanéité, on peut comprendre comment a pu surgir un véritable mythe de l'improvisation, devenue l'expérience anti-académique par excellence dans l'invention d'un personnage et de sa représentation.

Mais c'est un mythe sans conséquence négative, comme le démontrent les expériences les plus avant-gardistes du théâtre moderne, pourvu que la diffusion des expériences scéniques ne génère pas un nouveau maniérisme ni, surtout, une interprétation confuse du terme «improvisation». Quand le refus de la tradition se révèle être une certaine ignorance de ce qui nous a précédé, et quand le *training* personnel de l'acteur devient une sorte de recette facile, et que la spontanéité tend à devenir chaos, l'improvisation en est alors réduite à une formule magique; son utilisation se révèle être tout simplement un conformisme à une vogue plutôt qu'une provocation à la tradition.

Mais mon intention n'est pas de souligner ici l'abus que l'on fait du terme ni la dégradation de l'improvisation, mais de mettre en évidence la mauvaise influence qu'a eue, et a encore, son interprétation confuse dans l'analyse des divers phénomènes théâtraux de notre époque ou de notre contrée.

La vision déformée de l'improvisation remonte à une interprétation erronée que la critique romantique avait faite de son rôle dans la *commedia dell'arte* : les «comiques» italiens des XVI^e et XVII^e siècles ne concevaient pas l'improvisation comme quelque chose d'imprévu et qui ne peut se répéter, c'est-à-dire une invention émanant dans le feu de l'action et non préparée (comme on le croit généralement); au contraire, il s'agissait d'une technique



personnelle grâce à laquelle l'acteur pouvait utiliser ses propres connaissances dramatiques et physiques, variant consciemment ses propres thèmes, appris au cours de son apprentissage et de son évolution dans l'expérience sur scène. Donc une pratique tout à fait *préméditée* et absolument pas *improvisée*.

Naturellement, cette redéfinition de l'improvisation donnée par Ferdinando Taviani dans son livre *Il segreto della Commedia dell'Arte* (Le secret de la commedia dell'arte) (Florence, Usher, 1982) est encore trop récente pour avoir déjà éliminé les anciens préjugés et les lieux communs habituels : de plus elle semble trop antithétique et paradoxale pour pouvoir être acceptée et comprise intégralement sans qu'on fasse une lecture approfondie de l'ouvrage afin d'en percevoir personnellement le secret.

Une des explications du livre traite, plus que de la commedia dell'arte, de l'attitude des étudiants en théâtre d'aujourd'hui. Dans une note placée pratiquement à la fin du livre, Taviani affirme qu'il est également possible d'effectuer de nouvelles découvertes sur le théâtre physique du passé par l'intermédiaire d'une recherche parallèle sur le travail et sur les expériences des comiques modernes; ou mieux, que grâce à l'expérience du présent il est possible «d'instaurer de nouvelles compréhensions des acteurs de différentes époques et de s'acheminer vers une compréhension historique qui tienne compte des bases matérielles et non seulement des images idéologiques des théâtres».

Autant d'un point de vue historique que géographique, la perspective de Taviani est fondamentale, à cause du travail et des expériences de recherche de ce dernier dans le domaine des pratiques théâtrales actuelles, et aussi grâce à sa présence prolongée et perspicace dans des situations et des laboratoires particulièrement efficaces. Considérons donc la modernisation de quelques idées circulant dans les cours occidentaux sur la pratique de l'acteur dans ces théâtres que nous définissons comme *orientaux*, du strict point de vue de l'historiographie.

Dans la majorité des cas, les études sur les *théâtres orientaux* ne tiennent pas compte de la réalité physique dans laquelle évoluent les acteurs : il s'agit de visions qui, dans une tentative de description d'une culture différente, se révèlent compromises par la projection de paradigmes théâtraux occidentaux et bloquées par les préjugés encore en vigueur sur notre théâtre. En fait il s'agit de visions purement idéologiques. Aussi quand les recherches portent sur l'Orient, c'est-à-dire quand elles recueillent des informations sur le vif, il y manque presque toujours une connaissance adéquate et équivalente du domaine des expériences de théâtre occidentales : peut-être qu'ayant la conviction d'avoir cette expérience à portée de la main, on oublie qu'il faudrait également en avoir une *idée*.

Ce refus des spécialistes de théâtre occidentaux de suivre de près les pratiques concrètes du théâtre se reflète aussi, avec des conséquences plus graves, dans les études desdits spécialistes de la culture asiatique; cela depuis les historiens de la littérature et de l'art, jusqu'aux ethnographes, qui s'occupent (en partie ou exclusivement) du phénomène du spectacle et du théâtre : pour eux la recherche sur le terrain est une condition essentielle, mais leur choix, de façon évidente, se porte exclusivement sur le champ oriental; tandis qu'en ce qui touche les connaissances théâtrales de l'Occident, ils s'en remettent à des études conduites sur des bases abstraites et des idées préconçues sur le théâtre. Cette façon

«Le théâtre oriental commence avec une trajectoire de personnage très définie et finit avec l'improvisation [...]» Danse kabuki de Katsuko Azuma, à l'I.S.T.A. de Volterra en 1981. (Archives de Nicola Savarese)

de faire ne débouche pas sur une vision vraiment concrète du théâtre oriental et perpétue le voile ethnocentrique, bien que l'enquête soit menée correctement sur le terrain.

Je ne veux pas dire que ces études ne fournissent pas d'informations ou de détails précieux autrement impossibles à acquérir; je veux seulement préciser que dans ces études le choix de la terminologie, la traduction des mêmes termes, la façon de présenter les arguments et les interprétations éventuelles sont inévitablement basés sur des grilles idéologiques adoptées passivement plutôt que sur des problématiques et des techniques fondées sur le savoir pratique des acteurs. Ceux-ci, en Orient comme en Occident, ont toujours été avertis de descriptions, verbales ou écrites, concernant leurs conditions de travail. En lisant ces études, on a presque toujours l'impression qu'il y manque le point de vue concret de l'acteur, bien qu'elles soient riches en informations et en récits: on dirait que le langage utilisé est plus influencé par la littérature que par l'expérience sur scène, bref par la langue du spectateur. Il n'est pas nécessaire d'être acteur pour comprendre leur langage, mais il faut être habitué à leur façon de travailler plutôt qu'à leur spectacle. Voici un exemple d'ordre musical.

Chacun sait que les indications de tempo dans les partitions musicales sont données conventionnellement avec des mots comme: *prestissimo*, *presto*, *allegro*, *allegretto*, *moderato*, etc. en ordre de rythme décroissant. À ces indications principales, on ajoute souvent d'autres termes tels que: *ma non troppo*, *con brio*, *con moto*, etc.

Il s'agit là de conventions acceptées désormais dans le monde entier en langue italienne, à tel point que j'ai vu des partitions de musiciens et de chanteurs traditionnels japonais qui, bien que possédant leur propre système de notation musicale, étaient néanmoins annotées d'indications italiennes telles que *presto*, *moderato*, *con brio*.

En musique, les indications de temps ne s'expliquent pas en d'autres mots, et sont presque intraduisibles: en effet personne n'imaginerait jamais traduire *allegro con brio* par le mot *gay* en anglais, ou par *de bonne humeur* en français. Mais tous les élèves exécutants connaissent parfaitement la valeur musicale de l'indication conventionnelle, pour l'avoir apprise du maître: même une oreille bien exercée peut la reconnaître. Il s'agit de bien plus qu'un simple jargon ou d'une convention: c'est ce que réussit à faire comprendre un chef d'orchestre par ses mouvements des bras et du corps.

Pour l'instant, il n'existe pas de partition pour l'acteur en Occident, si l'on excepte la méthode Laban pour la notation de la danse, ni de code précis qui servirait à l'acteur de base de travail. Donc, exception faite des danseurs classiques et des mimes, le langage technique du comédien est lui aussi plutôt vague. On sait qu'il existait des jargons à l'intérieur des compagnies de comiques italiens, chez les acteurs provenant de certaines écoles comme les conservatoires ou les académies, et que les acteurs d'aujourd'hui se comprennent entre eux assez rapidement: mais il n'existe pas de langage conventionnel qui définisse avec précision (du moins avec la même certitude qu'un *allegro con brio* ou qu'un *arabesque*) le vocabulaire de l'acteur. Cela parce qu'il n'existe pas de codification de l'art du comédien, exception faite de la danse classique et du mime.

Toutefois, une redéfinition du terme *improvisation* selon le sens de la *commedia dell'arte* et tel que compris dans son succès actuel, devrait faire réfléchir sur la différence qui existe entre les acceptions d'un même terme selon sa valeur concrète pour l'acteur ou dans l'idéologie théâtrale abstraite.

Les cultures théâtrales orientales, c'est bien connu, sont au contraire dominées par une codification précise et rigide de l'art de l'acteur à laquelle correspond, dans le vocabulaire de la pratique sur scène, une terminologie tout aussi précise qui ne permet pas d'échappée dans l'abstrait. Bien sûr, il s'agit d'un langage conventionnel avec tout ce que cela implique de difficultés pour expliquer en d'autres termes, ou d'impossibilité à traduire en d'autres contextes linguistiques. Face à ce problème, le spectateur non habitué aux problèmes de l'acteur et limité par des différences d'idéologies, rate l'essence de la traduction et, tout bon philologue qu'il soit, laisse de côté les bases matérielles dans sa tentative de compréhension.



«L'apprentissage de l'acteur consiste en une acquisition de trajectoires de personnages [...] pendant laquelle se forme ce *corps emprunté* de l'acteur capable de se mouler au personnage de l'histoire.» Kosoku Nomura, acteur de Kyogen, à l'I.S.T.A. de Volterra en 1981. (Archives de Nicola Savarese)

C'est ainsi qu'on ne retrouve pratiquement rien sur l'improvisation dans les études sur les théâtres orientaux: puisque tant l'acception commune du terme en Occident — acte non prémédité — que l'acception idéologique dans le théâtre occidental — acte créatif original — semblent toutes deux a priori reniées par une codification qui limite la créativité de l'acteur.

Dans les faits, on trouve chez les acteurs orientaux une pratique plutôt qu'une conception de l'improvisation mais de toute évidence elle est perçue différemment et, surtout (voilà la différence essentielle d'avec l'improvisation des acteurs occidentaux), elle intervient dans la phase finale et non initiale du processus de création de l'acteur: technique plus analogue à celle des «comiques de l'art» qu'à la signification actuelle.

«Le théâtre oriental commence avec une trajectoire de personnage très définie et finit avec l'improvisation alors qu'en Occident c'est le contraire: nous commençons avec les improvisations et terminons avec une sorte de codification, de fixation de ce qui a été improvisé; puis on répète tout le temps la même chose.» Au-delà d'une opposition apparemment rigide, il y a derrière cette affirmation de Eugenio Barba la compréhension du fondement matériel auquel tout le processus créateur de l'acteur est effectivement destiné, en Orient comme en Occident: rendre vivante la présence de l'acteur sur scène, malgré la contrainte des répliques. À partir de ce point de vue, il devient matériellement possible non seulement de s'approcher du *bios* scénique des acteurs orientaux, mais aussi de réorienter de façon avantageuse le processus créateur de l'acteur occidental.

«La «capacité d'imagination» est chez l'acteur kathakali une façon de s'opposer à un comportement de pur et simple exécutant. Photo tirée de l'oeuvre d'Eugenio Barba et Nicola Savarese: *Anatomie de l'acteur; Bouffonneries* Contrastes, Zeami Libri, I.S.T.A., 1985, p. 25.



L'improvisation en tant que changement et vitalité

Les acteurs orientaux font leur apprentissage en imitant le maître: face à ce modèle qui incarne à une certaine époque la connaissance théâtrale et *la tradition*, il ne reste plus à l'élève qu'à assimiler le modèle et à le répéter de façon passive. Les positions du corps, les séquences gestuelles apparaissant dans le spectacle, correspondent à un répertoire narratif fixe: par conséquent l'apprentissage de l'acteur consiste en une acquisition de trajectoires de personnage (de passages déjà montés et immuables) pendant laquelle se forme ce *corps emprunté* de l'acteur capable de se mouler au personnage de l'histoire, à l'encontre même de sa personnalité et de ses sentiments. La répétition dans l'imitation du maître, l'acquisition d'un *corps emprunté* ne semblent laisser aucune place à la créativité de la part de l'élève: toutefois l'élève découvre véritablement une certaine indépendance quand, arrivé à la maîtrise du modèle, il peut enrichir, grâce à quelque nouveauté, le rôle appris sans pour autant le trahir. Il ne s'agit pas, comme on l'affirme souvent, de changements superficiels ou de virtuosité dans un ensemble de règles très rigoureuses: nous nous trouvons plutôt en face d'une attitude préméditée et voulue par l'acteur, de sa capacité de sauvegarder la spontanéité de ses actions sur la scène au-delà d'une exécution pure et simple d'une intrigue fixe et déjà connue (et qui ne constitue pas pour le spectateur le vrai spectacle justement à cause de ce caractère de déjà vu et de l'absence de changement). Les façons d'introduire les variations dans l'intrigue, la faculté de livrer passage à la fraîcheur et à la spontanéité et de faire déceler les actions *improvisées* révèlent la personnalité artistique de l'acteur, l'acquisition de l'indépendance vis-à-vis du modèle et, en dernière analyse, de la tradition. Le jeune comédien est conscient qu'il devra acquérir aussi cette faculté personnelle, au-delà du modèle, alors que l'acteur plus mûr devra toujours faire l'effort de la conserver et de la renouveler s'il veut conférer une nouvelle vitalité à ce qu'il a appris dans sa jeunesse.

Grâce à la faculté des acteurs de contribuer à une évolution continue du personnage et du spectacle, l'histoire des théâtres orientaux passe lentement de la «tradition immuable» à une histoire qui se caractérise de plus en plus par les changements apportés par les comédiens.

Dans le théâtre indien, la «capacité d'imagination» de même que son application appropriée est une qualité que l'on apprécie chez un acteur; on la considère même comme une marque de distinction; cette faculté s'appelle le *manodbarna*. L'acteur qui ne possède pas le *manodbarna*, lequel est un reflet ou une mesure de son propre raffinement (reconnu comme qualité essentielle) n'a pas atteint la maturité. La «capacité d'imagination» est chez l'acteur kathakali une façon de s'opposer à un comportement de pur et simple exécutant. La présence scénique de l'acteur ne doit pas seulement être conforme à tel comportement du personnage mythologique qu'il représente, mais l'action sur la scène doit paraître spontanée et, pour ainsi dire, transcender le caractère artificiel du rôle appris par l'acteur.

À la fin de son apprentissage un acteur kathakali connaît parfaitement le programme des gestes, des mimiques du visage, des mouvements dans l'espace, de tous les personnages — hommes, femmes, rôles principaux et secondaires — soit une soixantaine de textes: en quoi peut consister, du point de vue de l'acteur, cette capacité d'imaginer *plus loin* ?

Le maître kathakali nous a donné un exemple de l'apport créatif de l'acteur dans une scène de la *Kalyana Saugandhika*. D'après le conte Bhima, un héros rappelant Hercule par ses exploits et sa force s'avance dans la forêt, à la recherche d'une fleur pour sa bien-aimée. Le texte et la trajectoire du personnage ne prévoient rien d'autre. C'est ici qu'intervient

l'acteur (et chaque acteur peut le faire à sa façon), démontrant son adresse et sa fantaisie dans l'usage de cet éventail de moyens que lui prête la tradition : les *basta-mudra*, les signes conventionnels avec les mains, les nombreuses expressions déterminées par les *rasa* ou sentiments, tout le répertoire connu de pas, de sauts, de pirouettes, se mettent en mouvement pour raconter la promenade dans la forêt. Sans se déplacer l'acteur nous fait sentir les détours du chemin, la végétation touffue dans laquelle il doit se débrouiller, les animaux qu'il rencontre. C'est alors qu'il sautera comme un singe ou une antilope, il se dressera comme un palmier ou un baobab gigantesque. Puis Bhima rencontrera des êtres humains : des femmes lavant des vêtements à la rivière. L'acteur deviendra alors une femme âgée toute courbée ou une jeune fille séduisante, passant de la virilité démontrée pendant la marche à la douceur des regards féminins. Ce cheminement est une véritable manifestation de prouesses pour le *manodbarna* de l'acteur.

Toujours en Inde, on remarque un comportement analogue dans la démonstration des *sanchary bhava* ou «sentiments de transition» de la danse Orissi. Il s'agit d'une insertion entre deux épisodes narratifs où la danseuse, au lieu d'interpréter la séquence suivante, s'arrête un instant sur celle qu'elle vient d'accomplir et la reprend selon un ordre qui lui est propre : tantôt en précisant les nuances ignorées précédemment, tantôt en rajoutant des détails particuliers ou parfois, tout simplement, en répétant dans un autre ordre la situation jouée à l'instant. Il en est ainsi de Sanjukta Panigrahi dans le rôle de Rada qui sort la nuit de la maison pour rencontrer le dieu Krishna dans le bois. L'atmosphère nocturne plonge la scène dans un silence plein d'inconnu : la musique et le texte chanté répètent le passage de la rencontre secrète, et Rada-Sanjukta fait revivre la peur de la nuit à peine éclairée par les astres. Rada pénètre dans le sentier obscur, tremble à l'apparition soudaine d'un dormeur qu'il évite de justesse sur la route, écoute le bruissement d'un serpent qui traverse son chemin, palpite au parfum de fleurs invisibles. Cette «seconde narration» ne transforme pas l'épisode : elle ne fait que l'amplifier en y insérant d'autres démonstrations qui rendent encore plus désirable la rencontre secrète au terme d'un bref voyage dans la nuit, lequel semble beaucoup plus long dans le coeur de celui qui est amoureux.

Le rôle de ces variations dans le développement de la personnalité de l'acteur est évident : bien qu'elles n'interviennent que dans les limites des règles apprises et seulement à la fin de la période de formation, nous pourrions qualifier ce moment de créatif, puisqu'il s'agit de la personnalisation du modèle appris. Car tout comme on utilise la capacité d'improviser sur un thème en imaginant et en ajoutant des détails, on peut s'en servir comme *principe d'individualisation* de l'acteur oriental ; cette formule a été proposée dans le cours de recherche sur l'improvisation à l'I.S.T.A. de Volterra en 1981 ; on peut donc vraiment parler d'improvisation dans les théâtres orientaux.

L'apport personnel de l'acteur dans les différentes cultures théâtrales orientales se fait sentir quand il transforme la tradition en fonction de la vitalité que doit démontrer l'action sur scène. De même les acteurs du nô et du kabuki japonais, tout comme ceux de l'opéra de Pékin, apprennent des répertoires entiers «par coeur» pendant leur apprentissage, mais seulement après avoir absorbé les modèles grâce à l'imitation des maîtres ; c'est alors seulement qu'ils peuvent commencer à développer leur propre personnalité.

Le grand acteur chinois Mei Lanfang affirme : «Il ne faut pas imiter de façon mécanique les bonnes intonations ou les gestes, en oubliant de les adapter avec flexibilité.» C'est peut-être justement cette flexibilité de l'acteur qui réussit à maintenir une attention soutenue malgré ces conventions extrêmement rigides et pleines de répétitions. La souplesse de l'acteur crée

ainsi l'originalité qui va plus loin que la personnalisation d'un récit: la variation du temps, du rythme, confère épaisseur et fraîcheur à la présence sur scène. Les Indiens appellent *Jivita* cette faculté de l'acteur; il s'agit d'une ponctuation qui modifie le rythme général de la musique et du chant, donc de l'action tout entière. En ce qui concerne les acteurs japonais, par contre, c'est une façon plutôt personnelle de comprendre le rythme qui confère à une séquence codifiée et notée le plaisir de la nouveauté: dans ce cas aussi, c'est l'interprétation personnelle de l'acteur et des musiciens qui fait du *jo-ba-kyu* une articulation moins formelle du rythme.

Le concept de *jo-ba-kyu*, qui peut se traduire littéralement par «prélude, développement, finale», est un de ces termes intraduisibles, exactement comme les indications musicales susmentionnées. Le principe du *jo-ba-kyu* ne régleme pas seulement les mouvements de l'acteur; on peut aussi le définir comme une loi de la composition à laquelle devrait se plier toute création. Dans le théâtre nô il représente la distribution soit d'un cycle de drames (l'antique *journée* de drames nô en prévoyait cinq, espacés par les farces *kyogen*), soit la subdivision de cadences à l'intérieur des drames. Chaque élément, le *jo*, le *ba* et le *kyu*, peut se diviser à son tour selon ce principe. Et ainsi jusqu'à la fin des diverses phases de la danse. «À la limite, soutient René Sieffert, premier traducteur occidental de Zeami, l'artisan mythique du nô, chaque phrase vocale et instrumentale, chaque pas se décompose



Sanjukta Panigrahi dans une position d'équilibre de la danse Orissi. Photo tirée de l'ouvrage d'Eugenio Barba et Nicola Savarese: *Anatomie de l'acteur, Bouffonneries* Contrastes, Zeami Libri, I.S.T.A., 1985, p. 46.

encore en *jo*, *ba* et *kyu*.» Une définition à la fois si générale et si parcellaire a généré beaucoup d'incompréhension. Du point de vue du comédien le concept semble plus concret malgré sa difficulté d'exécution.

L'acteur *nô* ou kabuki suit un *jo-ba-kyu* précis et ajoute des variations en rapport avec la musique qui l'accompagne: à leur tour les musiciens (flûte et tambours dans le *nô* ou tambours et *shamisen* dans le kabuki et dans la danse *buyo*) suivent un rythme personnalisé à la voix qui chante. En pratique, il arrive que chacun des membres qui participent au spectacle suive son propre *jo-ba-kyu*, lequel peut ne pas coïncider avec les autres, sans pour autant créer une situation de chaos. C'est cet équilibre précaire des contrepoints qui provoque la tension dans le spectacle japonais, surtout pendant les danses: la façon différente dont le rythme est mené dans l'*bippari-bai* crée un spectacle toujours nouveau et l'ampleur de l'*bippari-bai* détermine la réussite d'une représentation. Même bien appris par chaque interprète et flexible en ce qui concerne le jeu, l'*bippari-bai* devient pour le spectateur comme un effet de la spontanéité, d'attitudes non préméditées qui naîtraient dans le feu de l'action et de ses rythmes.

Nous pourrions considérer ces possibilités de choix qu'ont les acteurs orientaux comme des variations raffinées d'un même code; cette conception se prête mal à notre façon de voir l'improvisation en tant qu'acte créateur original. Mais peut-être pourrions-nous aussi renverser le point de vue et identifier ces possibilités comme étant des *variantes* de l'improvisation qui, justement parce que plus restreintes dans leur utilisation, peuvent nous faire comprendre les limites de ce que nous appelons l'improvisation. Sans oublier que l'originalité et la spontanéité d'une action scénique ont nécessairement deux faces: ce que nous, en tant que spectateurs, nous percevons, et ce que les acteurs prévoient pour que leur action soit imprévisible.

La nécessité de rendre toujours vivante la présence sur scène, de réanimer *in extremis* une structure qui semblait suffoquer sous le poids de la perfection et du déjà vu, constitue le domaine de la pratique de l'acteur oriental dans lequel il peut manifester sa propre identité et donner du prestige à sa profession, en dépassant la technique. Dans l'expérience orientale, la tradition que nous refusons parce qu'elle semble sclérosée n'est pas un obstacle à la création ni à l'improvisation; elle en est même la condition nécessaire. La règle est de faire jaillir la vraie vitalité de l'acteur sur scène: peut-être cela nous permettra-t-il de considérer d'une autre façon le processus créateur de l'acteur occidental.

L'improvisation en tant qu'insolite

En conclusion de ce bref parcours sur la créativité de l'acteur oriental (non sans avoir fait allusion à des situations qui s'apparentent à l'improvisation: comme les *sutezerifu* du kabuki ou le comportement du *ch'ou*, le *clown* dans l'opéra de Pékin — dans les deux cas il s'agit d'une façon non préméditée de l'acteur de réagir en exauçant les demandes d'un public applaudissant) je voudrais relire quelques passages de Zeami qui traitent de la façon de penser et d'agir d'un acteur de *nô* pour surprendre le spectateur dans son attente.

Après avoir considéré la *fleur* de l'acteur comme une qualité propre à l'interprétation et après avoir essayé en vain de la définir — plus de vingt années sont passées depuis que le père Kannami nous a transmis la voie pour y arriver — Zeami conclut que ce qu'on a toujours appelé *hana* ou *fleur* de l'acteur n'existe pas. Ou, à tout le moins, a une existence relative.



«Il ne faut pas imiter de façon mécanique les bonnes intonations ou les gestes, en oubliant de les adapter avec flexibilité», disait le grand acteur chinois Mei Lanfang. Le théâtre oriental emprunte donc à sa manière les voies de l'improvisation. (Opéra de Pékin à l'I.S.T.A. de Bonn en 1980. Archives de Nicola Savarese.)

Éblouis par ce concept poétique (mais se peut-il vraiment que la *fleur* d'un acteur ne soit que poésie ou métaphore conventionnelle dans une culture qui organise à chaque printemps une fête pour observer la floraison des cerisiers?) nous avons souvent, comme les spécialistes, négligé l'interprétation proposée par Zeami lui-même d'après son expérience en remplacement de ce qui lui semble être une abstraction. Au terme de *bana*, Zeami en arrive à préférer ceux de *omosbirosbi* et de *mezurashi*, respectivement «intéressant» et «insolite». La fleur est l'intéressant, l'insolite qu'arrive à créer un acteur en réponse à l'attente du spectateur. René Sieffert explique avec précision les deux termes :

Les traductions que je propose sont, je le répète, approximatives. Pour rendre *omosbirosbi koto*, «intéret» est peut-être trop faible. «Enchantement» irait mieux sans doute, dans le sens passif que le mot prend dans la locution : «être dans l'enchantement». L'«insolite» est ce qui surprend et séduit le spectateur par sa rareté. On verra l'avantage que peut tirer l'acteur de cette idée, et l'importance qu'il a dans les *Traité*s (de Zeami). À tel point que, en analysant la fonction du secret dans les arts, Zeami arrive à la conclusion que le seul secret du nô est de savoir, en tout moment et en tout lieu, se montrer *insolite*¹.

Lisons donc directement Zeami :

Ainsi, d'après notre tradition orale au sujet de la *fleur*, la *fleur* n'est rien d'autre que l'*insolite* : si tous savaient cela, on aurait beau interpréter les choses d'une façon plus *insolite* devant un public qui se dirait avant : «Eh bien, il va se produire quelque chose d'*insolite*!», on ne pourrait réveiller le sens de l'*insolite* dans l'esprit du spectateur. C'est précisément l'ignorance de ce

1. R. Sieffert, Introduction à *Il segreto del teatro nô*, Milan, Adelphi, 1966 : oeuvre traduite du français *La tradition secrète du nô*, Paris, UNESCO, 1960.

qu'est la *fleur* de la part des spectateurs, qui constitue la fleur de l'acteur. Les choses étant ainsi, le fait que le spectateur, voyant en l'acteur rien d'autre que quelqu'un d'*babile* qui réveille un *intérêt* inattendu, ignore que cela est la fleur; c'est justement ce fait qui constitue la *fleur* de l'acteur. Dans ces conditions, une façon de provoquer dans l'esprit des gens une *émotion* imprévue, voilà ce qu'est la *fleur*².

Ce dernier explique de façon pratique comment cela pourrait arriver :

Le même nô, interprété par le même acteur *babile*, nous a semblé hier *intéressant*, et aujourd'hui vide de tout *intérêt*; ceci se produit parce que, habitués à l'idée de l'*intérêt* prouvé la journée précédente, nous ne trouvons plus, aujourd'hui, l'*insolite*; c'est pourquoi nous trouvons cela mauvais. Arrive ensuite un moment qui nous plaît, cela redevient *intéressant* pour nous parce qu'en contraste avec l'idée précédente, nous le trouvons *insolite*. Les choses étant ainsi, une fois arrivé au sommet de la connaissance de notre vie, nous constatons que la *fleur* n'a pas d'existence propre. À moins d'avoir pénétré à fond les mystères et acquis pour son propre compte la connaissance du principe de l'*insolite* en toute chose, on ne peut avoir la *fleur*. On peut lire dans les Sûtra: «Le bien et le mal ne sont pas deux, la perversité et la droiture ne sont qu'une seule et même chose.» Comment pourrait-on définir fondamentalement le bien et le mal? Nous pouvons seulement considérer comme bon ce qui répond aux besoins du moment, et comme mauvais ce qui ne correspond pas à ces besoins. De même, parmi les différentes *manières*, la *manière* choisie en fonction du public, du moment et du lieu, selon le goût général de l'heure, doit produire une *fleur* qui réponde aux besoins. Ici on trouve une *manière* agréable, là on en apprécie une autre. Cela signifie que la *fleur* varie selon les hommes et selon leur esprit. Que considérerons-nous comme authentique? Ce n'est que par son adaptation à la nécessité du moment que nous reconnaissons la *fleur*.

Dans notre théâtre, privé d'une codification de l'art de l'acteur, doté d'un vague langage technique qui se prête à l'abstraction et au mythe, dominé par la recherche fébrile du produit original, le spécialiste du théâtre qui s'éloigne de l'exercice des acteurs risque de ne pas voir la sagacité et la richesse des autres connaissances théâtrales — peu importe qu'elles soient éloignées ou rapprochées dans le temps et dans l'espace — et de ne pas être à même d'en révéler la potentialité. Dans l'économie de l'acteur nô, l'intention de celui-ci d'utiliser l'*insolite* pour créer l'*intéressant* de façon préméditée n'est pas loin de l'improvisation.

nicola savarese

traduit de l'italien par **diane caouette**

2. Zeami, *Notes complémentaires — la traduction orale au Fushi-Kaden ou De la façon de transmettre la fleur dans l'interprétation*.

Nicola Savarese, né à Rome en 1945, enseigne l'histoire du théâtre et du spectacle à l'Université de Lecce. Il a beaucoup écrit sur l'art oriental et la théorie du théâtre. Il est un de ces spécialistes qui savent allier la recherche sur le passé à une participation directe à la vie du spectacle. Il a longuement voyagé en Orient, et surtout au Japon où il a vécu pendant deux années. Sur le rapport entre le théâtre occidental et le théâtre oriental, il a publié, entre autres, *Il Teatro al di là del mare*. Il est également co-auteur de *Anatomie de l'acteur* (1985). Monsieur Savarese vient d'achever un livre sur les *Théâtres d'Orient: histoires et géographies*, à paraître prochainement aux Éditions Laterza en Italie.