



HAL
open science

Improvisation et rupture dans L'Impromptu de Versailles de Molière

Jean-Bernard Cheymol

► **To cite this version:**

Jean-Bernard Cheymol. Improvisation et rupture dans L'Impromptu de Versailles de Molière. Improviser, une action dialogique, dir. Marie-Dominique Popelard, Presses Universitaires de Rennes, 2014, 2018. hal-01820513

HAL Id: hal-01820513

<https://hal.science/hal-01820513>

Submitted on 5 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mots clés : rupture, impromptu, contrainte, texte, Molière.

Improvisation et rupture dans *L'Impromptu de Versailles* de Molière.

Jean-Bernard Cheymol

Rupture avec l'avant de la préparation, l'improvisation plongerait de façon abrupte dans une nouveauté absolue, intimidante mais riche de toutes les possibilités. En outre, la rupture avec le support d'un texte préparé, avec diverses contraintes que représentent cadres et règles d'une prise de parole, si prégnants au théâtre, placerait celui qui improvise devant une absence qui laisse le champ libre mais crée aussi une angoisse devant le vide laissé. On voit ainsi généralement dans la pratique de l'improvisation une rupture qui en serait constitutive ou fondatrice et en ferait à la fois toute la difficulté et tout l'intérêt. Or il semble que dans la pièce intitulée *L'impromptu de Versailles*, tout en se plaisant à railler des acteurs qui se trouvent un jour contraints d'improviser, Molière remette en cause cette idée reçue, qui tend sans doute à enrober de mystère un phénomène pourtant si courant, en jetant un voile sur l'avant de l'improvisation et par là-même sur les conditions qui le rendent possible. En effet, la pièce, qui n'en finit pas de commencer¹, se concentre sur le début de l'improvisation, donc sur le moment de soi-disant rupture avec la préparation que suppose le jeu du texte écrit, appris et interprété. Que dit-elle alors ou qu'illustre-t-elle de la rupture que l'improvisation serait censée instaurer ?

***L'Impromptu* et l'improvisation**

Assurons-nous au préalable que *L'Impromptu de Versailles* soit, au même titre que ceux choisis par les différents auteurs de cet ouvrage collectif, un objet qui puisse apprendre de l'improvisation et que la posture que nous souhaitons adopter à son égard soit légitime.

L'impromptu de Versailles traite de l'improvisation dans le domaine du théâtre et plus précisément de son commencement, du moment où il faut se mettre à improviser. Elle met en scène une troupe d'acteurs auxquels Molière demande de répéter une pièce pour la jouer de façon imminente devant le Roi sans y être préparés. Au début, Molière, seul, parle à ses camarades qui sont « derrière le théâtre » et se plaignent de ne pas savoir leurs rôles. À la scène III, après de nombreux atermoiements, la répétition commence. Sur ce, un fâcheux intervient, puis plusieurs des intermédiaires du Roi (les « Nécessaires »), qui demandent de commencer la représentation elle-même. Du début à

1

Un peu comme la pièce de Pirandello, *Ce soir on improvise*, étudiée par Marie-Dominique Popelard.

la fin de l'Impromptu, nul n'est pas prêt. Heureusement, au dernier moment la « vraie pièce » est remise à plus tard.

Bien sûr il s'agit d'une composition écrite par Molière en réponse à la critique à l'égard de *l'Ecole des femmes*, créant une situation fictive, et non d'une improvisation *in vivo*. Cependant, nombreuses étaient à l'époque les pièces comiques qui naissaient d'un jeu spontané des acteurs autour d'une trame, avant d'être ensuite couchées sur le papier. Surtout, deux niveaux d'improvisation sont présents dans la pièce : non seulement elle met en scène une action improvisée, celle de jouer sans savoir son texte, mais elle se présente elle-même comme une improvisation fixée en un texte. Car, écrit en (seulement ?) quinze jours, *L'impromptu de Versailles* se veut bel et bien un impromptu, malgré les critiques à ce sujet. En une forme de mise en abyme, les deux niveaux d'improvisation sont intriqués : la pièce est un impromptu au sein duquel naît une action elle-même improvisée. En d'autres termes, elle met en scène l'improvisation, de façon improvisée.

Les études sur *L'impromptu de Versailles* de Georges Forestier, de Marc Fumaroli ou d'Edgar Pich, pour ne citer qu'elles, se sont en particulier intéressées à la structure interne de la pièce en la reliant à la question du théâtre dans le théâtre, le plus souvent en la comparant à la structure d'autres pièces de la même époque construites selon des procédés voisins de mise en abyme. Ce sont notamment les enchâssements des niveaux de représentation, entre pièce cadre et pièce fictive, qui nourrissent les réflexions, et leur signification. Elles explorent les subtilités de la représentation et de la situation fictive d'improvisation, comme forme théâtrale participant du théâtre dans le théâtre. La posture adoptée dans cet article se veut différente : elle consiste non à prendre le texte pour objet d'une étude littéraire centrée sur ses caractéristiques intrinsèques et, en particulier, sur la nature de la représentation, mais à le questionner et à l'utiliser pour découvrir ce qu'il peut apprendre de l'improvisation réelle, dont il traite en la mettant en scène.

Cette posture semble justifiée en particulier par le souhait manifeste de la part de Molière de traiter de l'impromptu en prenant ses distances à l'égard de sa pratique, courante à l'époque, et des préjugés qui l'alimentent pour proposer une réflexion en acte à son sujet (« Dire une poétique par une pratique, tel est l'objectif. »²). Il existe en effet au XVII^e siècle et, tout particulièrement, dans les salons, une mode de l'impromptu, petit poème de circonstance ou petite pièce en un acte, sans intrigue complexe et accumulant les effets de jeu, les ruptures, les changements de niveaux.³ Surtout, composé sur le champ et en principe sans préparation, il est censé laisser libre cours au talent de son auteur. Mais l'impromptu comme expression de la liberté créatrice et de la facilité

2

² Gauvin Lise, « De l'impromptu ou des enjeux d'une poétique », *Études françaises*, vol. 16, n° 3-4, 1980, p.112 .

3

Ibid., p. 105-118.

intellectuelle n'est-il pas un leurre ? Derrière la prétention à l'improvisé, on peut toujours suspecter du préparé, sorti au bon moment. C'est ce que Molière raille via le personnage de Mascarille dans les *Précieuses ridicules*, qui se vante de « faire un impromptu à loisir » (Scène XIII), expression qui est une alliance de mots ironique puisque « à loisir » signifie « en prenant son temps ». Prenant le contre-pied de cette image idyllique, dans *L'Impromptu de Versailles*, Molière offre une réflexion sur l'improvisation qui interroge cette pratique en la resituant dans ses conditions réelles.

Une liberté d'improviser ?

Pour aborder avec Molière l'interrogation sur l'improvisation, une première question s'impose : la rupture à l'œuvre dans l'improvisation signifie-t-elle la libération de toute contrainte venant de l'extérieur, opinion couramment admise au sujet de ce phénomène ? Car, pour beaucoup, l'improvisation ferait appel à la spontanéité, sous-tendue par une inspiration, par opposition à l'élaboration. En cela elle serait l'expression autonome d'une nature profonde, libérée de la contrainte des règles, avec lesquelles elle rompt, s'appuyant sur le mythe romantique d'une création spontanée et originale. La création, en ce sens, *a fortiori* lorsqu'elle est supposée *ex nihilo*, émerge sur un terrain vierge qui l'accueille pleinement.

Or, dans *L'Impromptu de Versailles*, l'improvisation à laquelle sont obligés les acteurs, sommés de jouer, suppose un abandon de volonté, une acceptation contrainte, qui l'éloigne de la spontanéité attribuée à la création. La première contrainte à respecter dans une improvisation, sur laquelle s'attarde Molière, est en effet celle de se mettre à jouer, ici et maintenant. Celui à qui on demande d'improviser est comme forcé à avancer, à faire un pas, qui en entraîne d'autres, sans voir où il va, en l'occurrence à parler sur scène, et il doit, parfois avec le trac, se lancer dans l'exercice qui lui est imposé (« se jeter à l'eau » comme on dit de façon expressive). Toute la difficulté est que la situation d'improvisation, au lieu de libérer de nouvelles possibilités, place les acteurs moins devant la liberté d'un choix que devant une double impossibilité : celle de jouer le texte préparé et celle de ne pas jouer. Cette impossibilité s'enracine dans une contradiction, qui fait la tension de la pièce : les acteurs refusent leur situation d'acteurs au moment-même où ils entrent sur scène, la contradiction portant dans ce cas sur la relation entre le discours proféré et la situation d'énonciation. L'improvisation mise en scène est présentée négativement comme l'impossibilité d'agir conformément à un projet et comme une contrainte source d'une gêne qui bloque ou prive de liberté celui qui s'y « livre ».

Une telle contrainte est vécue comme si forte que l'un des acteurs avoue lui préférer « vingt bons coups de fouets »⁴. Elle est particulièrement sensible dans la

4

Brécourt, dans la scène 1.

multiplicité des injonctions à jouer, dans la sécheresse des ordres que l'auteur donne aux acteurs et dans la pression exercée par le commanditaire royal, relayée par l'auteur. Alors que l'on peut supposer un désir de jouer chez l'acteur qui le pousse à choisir ce métier par passion, durant toute la pièce, les acteurs sont interpellés et sommés de jouer, ils jouent comme malgré eux, tentant sans cesse de fuir la scène et leur responsabilité et rattrapés par Molière, lui-même rappelé à l'ordre par le représentant du Roi. Ces injonctions sont d'ailleurs à la fois, contradictoirement, des obstacles au jeu théâtral qu'elles viennent perturber. A la scène II, La Thorillière, marquis fâcheux venu s'enquérir de la pièce, assaille Molière d'interrogations, sans lui laisser le temps de répondre, au point de lui faire perdre le sens de ces questions :

LA THORILLIERE Vous jouez une pièce nouvelle aujourd'hui ?

MOLIERE Oui, Monsieur. N'oubliez pas...

LA THORILLIERE C'est le Roi qui vous la fait faire ?

MOLIERE Oui, Monsieur. De grâce, songez...

LA THORILLIERE Comment l'appellez-vous ?

MOLIERE Oui, Monsieur.

LA THORILLIERE Je vous demande comment vous la nommez.

MOLIERE Ah, ma foi, je ne sais. Il faut, s'il vous plaît, que je vous...

LA THORILLIERE Comment serez-vous habillés ?

MOLIERE Comme vous voyez ? Je vous prie...

Reconduit poliment par Mademoiselle de Brie, qui lui enjoint de les laisser répéter, il poursuit :

LA THORILLIERE Non, non, je serais fâché d'incommoder personne. Faites librement ce que vous avez à faire.

Dans cette interruption qui, contradictoirement, presse aussi le mouvement, tout en l'empêchant, il faut semble-t-il lire une injonction paradoxale, selon l'expression de Gregory Bateson, qui fait la difficulté de l'improvisation dans sa réalité, que Molière cherche à opposer à la fiction de « l'impromptu à loisir ». « Faire librement ce que l'on a à faire », dans la bouche de La Thorillière, résume bien le défi lancé à celui qui improvise : être à l'origine de son discours malgré soi.

Rien d'étonnant dès lors à ce que l'improvisation apparaisse sur fond de dérobade. Dès le premier échange de répliques, lorsque Molière interpelle ses acteurs pour les inviter à jouer, ceux-ci feignent la surprise, l'un répondant par « quoi ? », l'autre par « qu'est-ce ? », comme s'ils ignoraient absolument la raison de cette interpellation et de leur présence commune sur scène. Ils paraissent étonnés alors même qu'immédiatement après, l'un d'eux reconnaît : « Nous ne savons pas nos rôles », sous-entendant connaître en fin de compte ce qu'ils feignaient d'ignorer, la raison de leur présence sur scène, le fait d'avoir à jouer une pièce de théâtre. Dans la suite de la pièce, il semble que les digressions des acteurs, qui conduisent Molière à recadrer l'action sur la pièce à jouer, remplissent une fonction similaire, témoignant du désir constant des acteurs

de quitter un rôle qui ne leur convient pas. En outre, dans de telles conditions, l'improvisation est laborieuse, d'où ses ratés, qui font le comique de la pièce : les acteurs se mettent à jouer, tardivement seulement à partir de la scène 3, après avoir différé, protestant qu'ils ont besoin de temps pour se préparer à jouer leur rôle, et ils le font brièvement, paradoxalement interrompus par ceux-là mêmes qui les pressent à jouer (non seulement le Fâcheux, mais aussi les Nécessaires du roi), de façon sans cesse relancée et avortée.

Il y a bien sûr dans le tableau de cette improvisation où s'empêtrent les acteurs un comique de situation mais, au-delà, la pièce montre comment les perturbations, les obstacles et la réticence de ceux qui doivent improviser font partie du processus même de l'improvisation, qui ne les évacue pas, mais au contraire s'en nourrit. Dans la véritable improvisation, l'auteur, derrière l'acteur, loin d'occulter les difficultés qui tiennent à ses conditions réelles, doit les affronter s'il veut effectivement lui-même écrire un impromptu ou une pièce qui se rapproche de l'improvisation effective. L'empêchement se révèle en l'occurrence moteur : les acteurs jouent quand même, malgré tout, dans un empêchement qui impose de le surmonter pour simplement ou seulement continuer à jouer ou agir. Devant la contradiction évoquée plus haut, qui rend la situation intenable, il n'y a d'autre solution que de franchir un pas pour en sortir, sans la résoudre, à parler malgré tout, y compris, de façon seulement réactionnelle, pour critiquer la situation et son auteur, Molière. C'est ainsi que l'impossibilité de continuer à jouer, sans cesse invoquée par les acteurs, s'avère malgré tout être le moteur de la pièce et fait même, paradoxalement, se constituer en fin de compte celle-ci en œuvre achevée (bien que non publiée par Molière).

Remise en question de l'importance du texte

Si la rupture à l'œuvre dans l'improvisation ne consiste pas en une libération à l'égard de la contrainte en général, rupture absolue souvent rêvée comme étant l'essence de la liberté, peut-être doit-on en restreindre la portée et la limiter à certaines caractéristiques plus spécifiques. Notamment il paraît intéressant de se pencher sur la rupture des acteurs avec l'auteur et, en amont, avec le prescripteur commanditaire, le Roi, qui, dans la pièce, est constitutive de la situation d'improvisation.

En refusant de jouer le texte écrit, les acteurs contestent la primauté du texte écrit à l'avance – dont on peut imaginer qu'ils ne l'aiment pas ou tout simplement n'ont pas pris la peine de le lire – et de sa causalité à l'égard de leur interprétation. En cela, Molière suggère qu'il faut replacer l'action à la racine du théâtre, plus que les principes et les règles *a priori* et qu'il faut considérer ses effets. La pièce fait retour sur ses conditions de possibilité pour montrer que le jeu théâtral est une action dont l'acteur est pleinement le sujet, qui ne saurait se réduire à la réalisation du plan établi par l'auteur. Est affirmé par là qu'il faut avancer, jouer, en l'occurrence, au lieu de vouloir fixer de telles conditions, la valeur du théâtre résidant alors dans la confrontation avec le réel plutôt que dans la fidélité à un texte et à des règles préexistantes. Dans cette perspective, mal jouer

n'est pas si grave, car ce qui importe est de jouer, tout simplement, comme l'affirme Molière directement :

MOLIERE Mon Dieu, Mademoiselle, les Rois n'aiment rien tant qu'une prompte obéissance, et ne se plaisent point du tout à trouver des obstacles. (...) Nous ne devons jamais nous regarder dans ce qu'ils désirent de nous : nous ne sommes que pour leur plaire ; et lorsqu'ils nous ordonnent quelque chose, c'est à nous de profiter de l'envie où ils sont ; il vaut mieux s'acquitter mal de ce qu'ils nous demandent que de ne s'en acquitter pas assez tôt.⁵

La considération de la réception par le Roi de la pièce reconduit l'action à une nécessité première, celle de son effet : en cela, elle crée avec elle sa propre nécessité au lieu de la recevoir de la conformité à une règle préexistante. On retrouve ici la position adoptée par Molière dans *La Critique de l'Ecole des femmes*, dont *L'Impromptu* est comme la validation dans un cas extrême, celui de l'improvisation. *L'Impromptu de Versailles* est en effet une réponse, en l'occurrence à une série de critiques essuyées par Molière dans la querelle de *L'Ecole des femmes*, pièce qui contreviendrait aux principes et à l'esthétique du théâtre de l'époque et constitue le meilleur argument dans le débat, plutôt qu'une référence aux principes : « La meilleure réponse qu'il leur puisse faire, c'est une comédie qui réussisse, comme toutes les autres » affirme Molière dans *L'Impromptu de Versailles* lui-même⁶. La réussite apparaît en effet comme le critère esthétique d'une comédie qui atteint son but. Molière oppose le public à la critique et se réclame de la faveur publique : « Le plus grand mal que je leur aie fait, c'est que j'ai eu le bonheur de plaire un peu plus qu'ils n'auraient voulu »⁷. L'improvisation place l'acteur dans un rapport direct avec le public et y faire référence voire la jouer dans *L'Impromptu de Versailles* est une façon pour Molière de reconduire le théâtre à cette relation directe, plutôt qu'à le livrer à la tutelle des principes et de leurs auteurs. Dans certains manuels contemporains traitant d'improvisation, on conseille d'ailleurs à celui qui souhaite improviser de porter une attention particulière aux réactions, de se laisser guider par le public.

De ce point de vue, le théâtre dans le théâtre, phénomène associé ici à l'improvisation, et commenté par la critique, est créateur de conscience – ce que soulignent la plupart des commentateurs – en l'occurrence de ce que le théâtre est une action qui prend place dans un drame ou un jeu plus global que ceux qui sont circonscrits par la scène. La relation entre acteurs et public est resituée dans le contexte de celle qui relie l'auteur à un public plus large, constitué aussi de lecteurs, et au spectateur privilégié, qui

5

L'Impromptu de Versailles, scène 1.

6

Molière, *L'Impromptu de Versailles*, scène 5

7

Ibid., scène 5.

est aussi le commanditaire, le Roi. La situation d'improvisation dans laquelle Molière plonge ses acteurs les contraint à un élargissement de leur horizon, à une conscience de la complexité des enjeux théâtraux, notamment des rivalités entre troupes et, en filigrane, des enjeux politiques de leur jeu. Avant de pouvoir faire une belle pièce, il faut jouer devant un public, s'attirer ses grâces, éclipser les concurrents, bref, réussir à faire sa place, avec pragmatisme, parmi l'ensemble des spectacles offerts au bon plaisir de la Cour.

Un jeu entre règle et improvisation

Pour autant, les rapports entre improvisation et composition ne se réduisent pas à une telle opposition, qui créerait une séparation étanche entre l'improvisation et l'interprétation d'un texte écrit et appris à l'avance. L'idée même d'une rupture aussi nette pose problème. Car la pièce illustre les rapports, plus complexes qu'une telle opposition, entre composition, fixation d'un texte et improvisation. En effet, la distinction entre composition et improvisation est en soi difficile, puisqu'il ne s'agit pas à proprement parler de domaines isolables l'un de l'autre. Notamment, l'improvisation peut chercher à se trouver fixée en un résultat et la composition peut se faire de façon improvisée, comme dans le cas précis de l'impromptu. Mais elle est aussi particulièrement difficile dans *L'Impromptu de Versailles* parce que Molière s'emploie à la brouiller, en jouant sur la limite que l'on fixe trop rapidement entre un jeu préparé et l'improvisation.

L'improvisation dans *L'Impromptu de Versailles* ne se réduit pas, en effet, à une sortie de la composition que représente le texte préalablement écrit par l'auteur, pour un acteur qui se trouverait seul face à un vide ou une absence de scénario, prévision rassurante de ce qui est à dire et à faire, situation qui l'intimiderait, le ferait se rebeller. Elle ne se réduit pas à un face à face avec l'inconnu, celui d'un individu devant un gouffre, une béance à franchir, source de paralysie éventuelle. Car deux conceptions de l'improvisation se côtoient et s'affrontent dans *L'Impromptu* : celle qui y voit le comblement d'un vide (il s'agit de la peur du vide éprouvée par les acteurs, celle de ne pas savoir leur texte, à laquelle Molière répond en suggérant à Mademoiselle Béjard de « suppléer de [son] esprit, puisque c'est de la prose »⁸) et celle qui consiste en une interrogation sur la façon de bien dire son texte (d'où le fait que Molière émette des critiques sur le jeu des acteurs et se mette lui-même à mimer celui qu'il recommande) et, en amont, de bien écrire. Bien que désarmés, les acteurs ainsi que Molière tirent en réalité parti de la situation pour s'interroger sur la façon de jouer un texte, au-delà de son apprentissage et de sa disponibilité à l'esprit, en l'occurrence sur l'emphase du jeu théâtral, à laquelle s'oppose Molière. Questionnement et recherche d'un accord sur la façon de jouer peuvent ainsi tout aussi bien se substituer à l'inquiétude du vide, pour faire

de l'improvisation une recherche active. L'improvisation apparaît alors dans la pièce moins comme une sortie de la composition que comme une recomposition permanente, dans un texte qui donne le sentiment de s'écrire en même temps qu'il se joue.

Au modèle d'une improvisation qui placerait un individu face à une action à accomplir, en l'occurrence un texte à dire, se substitue un élargissement du champ d'action pour chacun, l'acteur se posant des questions de mise en scène et l'auteur se faisant lui aussi acteur. Il n'y a pas un acteur qui improvise face à un prescripteur, qui serait un maître du jeu jouissant d'une position extérieure, voire surplombante, et contre lequel les acteurs se rebelleraient. En témoigne cet échange entre Molière et Mademoiselle Béjart :

MADemoiselle BEJART (...) Vous n'êtes pas à plaindre ; car, ayant fait la pièce, vous n'avez pas peur d'y manquer.

MOLIERE Et n'ai-je à craindre que le manquement de mémoire ? Ne comptez-vous pour rien l'inquiétude d'un succès qui ne regarde que moi seul ? (...) Et n'est-ce pas à moi de dire que je voudrais en être quitte pour toutes les choses du monde ?⁹

L'improvisation conduit à une situation nouvelle pour tous, elle ne constitue pas une rupture seulement pour un acteur, mais un changement global au sein d'une situation. Car, dans la pièce, tout le monde est dans l'improvisation, y compris l'auteur, qui est aussi metteur en scène et acteur, sous la forme du personnage Molière. En effet, ce dernier est conduit par les acteurs à s'expliquer sur les raisons qui l'ont poussé à écrire la pièce. Dans ce contexte nouveau, l'un prend la place de l'autre, Molière se mettant lui-même non seulement à jouer, ce qui était habituel, mais se mettant en scène sous la forme d'un personnage et les acteurs se mettant à donner leur avis sur l'écriture de la pièce (lui demandant par exemple pourquoi il n'a pas fait une « comédie des comédiens »). La réversibilité des rôles est accentuée par la rapidité des va-et-vient entre les postures adoptées successivement par Molière. L'improvisation met tout le monde en difficulté, même le Roi qui, à la fin de la pièce, reporte le spectacle. Il n'existe pas de tour d'ivoire, la rupture est un phénomène global.

L'improvisation apparaît ainsi comme une rupture non seulement globale, mais aussi difficile et surtout ambiguë, parce qu'elle ne parvient pas à se défaire de ce avec quoi elle rompt. Notamment, dans *l'Impromptu de Versailles*, improviser, pour les acteurs qui y sont contraints, consiste à devoir jouer une pièce déjà écrite, qu'ils ont certainement lue, mais qu'ils ne connaissent pas par cœur et qu'ils doivent malgré tout répéter pour la jouer dans un avenir imminent. La présence du texte qui aurait pu être joué hante la pièce du début à la fin, c'est dans son ombre que se crée la pièce. L'improvisation, loin d'être ici une plongée dans le vide, apparaît donc sur fond d'une

méconnaissance initiale, la pièce à jouer restant toujours présente à titre d'horizon de l'action. Celui qui improvise le fait en sachant qu'il existe une version préparée de son action qu'il n'est pas possible de mettre en pratique au moment d'agir. Les acteurs doivent faire avec cet impératif, tout en le refusant et en improvisant leur propre pièce.

Dans le terme « im-provisation », la négation suggère une rupture avec la prévision, mais cette rupture ne conduit pas à une absence pure et simple de toute prévision. Loin de faire disparaître la prévision ou de l'annuler, pour lui substituer une éventuelle créativité, l'improvisation en reste tributaire. Plutôt que de libérer de la contrainte du texte à jouer, elle prend la forme d'une opposition et d'un jeu avec le texte prévu qui reste présent. Ainsi, l'acteur ne devient pas lui-même auteur ou principe de sa prestation, il demeure dans une relation, devenue conflictuelle, avec l'auteur et avec le texte préparé. D'où le jeu qui s'instaure entre les deux, où il s'agit d'échapper au prescripteur ou de le faire entrer dans l'improvisation.

Dans une telle relation, il apparaît que la prévision n'est pas là seulement pour être réalisée ou non, elle peut aussi être détournée, revue, rectifiée, par un processus d'adaptation : le texte de théâtre n'a pas pour seule vocation d'être respecté, joué, mais aussi en amont accepté ou refusé par ses interprètes et en amont encore lu, appris, compris et d'abord écrit par un auteur. Dans l'improvisation, le texte qu'il est initialement prévu de jouer, bien que mis à distance par le refus de le jouer, peut rester présent à titre de point de départ ou d'appui. Il n'a pas à être joué, les acteurs peuvent agir sur fond de sa présence, partir de son existence, s'appuyer sur elle pour faire avancer l'action théâtrale. A la limite, ne pas jouer son texte est encore, dans *L'Impromptu de Versailles*, une manière de le jouer, c'est-à-dire se s'appuyer sur sa présence pour faire du théâtre.

Eléments de bibliographie

Forestier Georges. *Le théâtre dans le théâtre: Sur la scène française du XVIIIe siècle*. Droz, 2000.

Fumaroli Marc, «Microcosme comique et macrocosme solaire. Molière, Louis XIV et *l'Impromptu de Versailles*», dans *Revue des sciences humaines*, janvier 1972, p 95-114.

Gauvin Lise, « De l'impromptu ou des enjeux d'une poétique », *Études françaises*, vol. 16, n° 3-4, 1980, p. 105-118.

Pich, Edgard. *Trois pièces de Molière: Une expérience du théâtre, une polémique*. Inrp, 1993.

