

Faculté de philosophie, arts et lettres

Analyse interactionnelle de la parole spontanée sur scène

La préférence en improvisation théâtrale

Auteur : Lamy Augustin

Promotrice : Simon Anne-Catherine

Année académique 2021-2022

Master en langues et lettres romanes à finalité didactique

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont rendu ce mémoire possible.

Tout d'abord, je remercie ma promotrice, madame Anne-Catherine Simon pour les précieux conseils qu'elle m'a donnés pour trouver le sujet de ce travail ainsi que son orientation.

Je remercie toutes celles et ceux qui ont accepté de se laisser enregistrer, tout particulièrement la FBIA, la compagnie Jeud'impro, les Motus, la Compagnie d'Impro Amandinoise, la Croutounz, les Laconiques Anonymes, l'Improkot et les Flammes en Rose.

Ensuite, j'exprime ma gratitude envers tous les improvisateurs et improvisatrices qui ont pris le temps de répondre à mes questions. Plus largement, je remercie tous les joueurs et joueuses avec qui j'ai pu inventer des bêtises

Pour leur support je remercie Claire, mes parents, mes grands-parents ainsi que tous mes amis. Ils sont tout.

Enfin, je dédie ce travail à Léopold Hecht, sur qui le rideau est tombé trop tôt.

Analyse interactionnelle de la parole spontanée sur scène :

La préférence en improvisation théâtrale

Résumé : Ce travail analyse la réalisation d'actes de langage préférentiels et non préférentiels dans un corpus constitué de trois spectacles d'improvisation théâtrale captés à Bruxelles, dont un ensemble d'extraits a été annoté par des improvisateurs chevronnés. Dans un premier temps, cette recherche exploratoire tente de caractériser les liens entre les principes, enseignements et valeurs de l'improvisation et les règles de la conversation, commentant au passage la notion de refus en improvisation. Ensuite, est présenté le corpus d'improvisations, captés et transcrits pour le mémoire. Pour finir, des extraits remarquables de notre corpus captés et transcrits avec les outils de l'analyse conversationnelle pour établir si l'on observe des modifications des règles de préférence dans le contexte du spectacle d'improvisation.

Abstract : This thesis analyses the realisation of (dis-)preferred speech acts in a corpus made of three theatrical improvisation shows recorded in Brussels, Belgium and of which a set of extracts were annotated by seasoned improvisers. Firstly, this exploratory research attempts to characterise links within the principles, values and teachings of improv and the principles of conversation, commenting in passing on the notion of refusal in improv shows. Then, the corpus of improvisations, captured and transcribed for the thesis, is presented. Finally, significative extracts from our corpus are transcribed and analysed with the tools of conversational analysis to establish whether there are any modifications to the rules of preference in the context of an improvisation performance.

Mémoire présenté par Augustin LAMY

Sous la direction de Anne-Catherine SIMON

En vue de l'obtention du titre de Master en langues et lettres romanes à finalité
didactique

Table des matières

Introduction	4
Chapitre I : Improvisation théâtrale et analyse conversationnelle	5
1. Improvisation théâtrale : historique, description et principes	5
1.1 Historique : de l'improvisation à l'improvisation théâtrale	5
1.2 Petit lexique de l'improvisation	7
1.3 Grands principes de l'improvisation	8
1.4 Actualisation de ces principes dans le match	9
1.5 Le « refus »	12
1.6 L'improvisation appliquée	12
2 Analyse conversationnelle : un outil pour analyser les interactions	14
2.1 Historique et principes généraux de l'analyse conversationnelle	14
2.2 Contexte, activité et action	16
2.3 Préférence	17
2.3 Préférence après une proposition et marqueurs de non-préférence	19
2.4 Analyse conversationnelle, données authentiques et improvisation théâtrale	21
3. Hypothèses de recherche	21
Chapitre II : Notre corpus	23
1 Collecte et organisation des données	23
2 Description des locuteurs	25
3 Méthode et difficultés relatives à la transcription	26

4 Sélection des extraits et constitution du questionnaire d'annotation	29
5 Description des annotateurs	32
Chapitre III : Analyse des données	33
1 Analyse des scores inter annotateurs.....	33
2 Analyse de la (non-)préférentialité.....	36
A. Critères de Yule - tableau	36
B. Délayer la non-acceptation	36
C. Décliner d'intervenir.....	39
D. Légère non-acceptations	41
E. Déclin direct	43
F. Les inclassables	44
4 La formulation d'énoncés non-préférés en improvisation théâtrale	46
5 Confrontation aux thèses énoncées	47
2. Perspectives, limites et approfondissements	48
Conclusion générale	49
Conventions de transcription	51
Conventions pour Praat	51
Conventions pour les extraits	52
Bibliographie.....	55

Introduction

L'improvisation théâtrale est une pratique qui connaît depuis au moins 20 ans un essor tant d'un point de vue du nombre de représentations en Belgique francophone que du point de vue des recherches produites en sciences de l'éducation (Gagnon et Dolz 2016 ; Gagnon 2011), en sciences managériales et en développement personnel (Bouchet 2016 ; Cousseret 2001). « L'improvisation appliquée », utilisation des principes, outils et compétences du théâtre d'improvisation dans des contextes non théâtraux à des fins de développement, d'esprit d'équipe et de créativité, est pratiquée dans de grandes entreprises telles que Google, Pepsi et McKinsey (Laroche 2019 : 3). Cependant, la linguistique ne s'est que très peu emparée de cette discipline qui promet pourtant monts et merveilles en matière de capacités de communication et de développement personnel. Il nous semble que pour valider les prétendus avantages de l'improvisation théâtrale sur les individus il est nécessaire de mieux comprendre de quelle façon les codes de l'improvisation ont de véritables effets sur la pratique des joueurs. Je tâcherai ainsi d'évaluer, à l'aide des outils de l'analyse conversationnelle, les attitudes des comédiens qui conversent en improvisation.

L'improvisation nous offre également la possibilité de considérer des conversations orales émergeant dans un cadre intéressant. En effet, la dimension performative ainsi que le contrat de jeu entre les comédiens forcent ces derniers à participer activement à la construction spontanée de dialogues satisfaisant le public et les joueurs. Ainsi, on peut supposer qu'à instar de la conversation ordinaire, la dimension co-construite des interactions soit renforcée par le contexte d'énonciation et les valeurs mobilisées pour l'enseignement de l'improvisation. Dès lors, la conversation en improvisation serait en même temps représentative des conversations quotidiennes (par sa spontanéité) et, moins chaotique, voire plus « efficace » (par son statut de production artistique destinée à être partagée). Nous nous intéresserons aux effets que peut avoir un tel contexte sur la conversation, et, plus particulièrement sur l'analyse de la préférence, en improvisation lorsqu'il s'agit d'accepter ou de refuser les propositions d'autrui.

Ce travail prend en partie racine dans ma propre perception de l'improvisation théâtrale étant donné qu'il s'agit d'une discipline que je pratique depuis l'adolescence.

C'est avec mon œil de joueur que j'annote les tableaux de score, que j'écoute et transcris les spectacles captés pour ce travail. J'espère pouvoir y insuffler un peu de ma passion pour le monde de l'improvisation.

Chapitre I : Improvisation théâtrale et analyse conversationnelle

1. Improvisation théâtrale : historique, description et principes

1.1 Historique : de l'improvisation à l'improvisation théâtrale

Avant de nous lancer dans l'analyse d'extraits ou même dans le détail de l'état de l'art entourant notre sujet, il convient de détailler les origines de l'improvisation théâtrale¹ contemporaine et les principes qui la sous-tendent. Pour ce faire, nous procéderons en premier lieu à un rapide historique, non exhaustif, de la discipline. Si l'on peut faire remonter les origines de l'improvisation à l'Antiquité (Lerat 2017 : 7-8) ou souligner le rôle de la commedia dell'arte dans la popularisation de théâtre à canevas plutôt qu'à texte (Tournier 2003 : 181), l'improvisation au sens moderne du terme se développe à partir du 20e siècle. Tout d'abord, l'improvisation apparaît comme outil de formation à partir des méthodes du metteur en scène russe Konstantin Stanislavski (1863-1938) qui l'utilise pour développer la spontanéité des comédiens (Lerat 2017 : 10-11 ; Tournier 2003 : 188). Sa méthode sera ensuite largement reprise dans le monde du théâtre, toujours à des fins de formation jusqu'en 1946 où, pour la première fois, des jeux d'improvisation sont présentés comme spectacle autonome sous la direction de Viola Spolin (Chauvin 2015 : 27). Au Royaume-Uni, dès les années 50, le metteur en scène et professeur de théâtre Kieth Johnstone lance également sa troupe d'improvisation. Cette dernière connaîtra un succès fulgurant et mondial donnant naissance à de nombreuses troupes d'improvisation dans le monde anglo-saxon. Johnstone, théoricien en plus d'être metteur en scène, sera

¹ Les raisons de cette organisation particulière seront expliquées au points 2.1 et 2.4.

l'un des premiers maîtres à penser de l'improvisation à publier des ouvrages de référence détaillant sa conception et son enseignement de la discipline (Laroche 2019 : 19 ; Tournier 2003 : 198-199). C'est à partir de Spolin et de Johnstone que l'improvisation cesse d'être une technique pour comédiens et devient « improvisation théâtrale » : une discipline à part entière avec ses spectacles, ses codes et ses adeptes.

En francophonie, l'improvisation théâtrale connaîtra un réel succès à partir du développement du match d'improvisation à la fin des années 70 au Québec. Robert Gravel et Yvon Leduc, fondateurs de la compagnie de théâtre expérimental de Montréal, imaginent au cours d'une soirée bien arrosée un jeu théâtral calqué sur les règles du hockey sur glace (sport populaire outre-Atlantique) (Chauvin 2015 :37 ; Gravel et Lavergne 1987 :34). L'expérience s'avéra être un véritable succès populaire et mènera à la création de la Ligue Nationale d'Improvisation (LNI) en 1979 (Chauvin 2015 : 37). C'est cette Ligue qui exportera le concept du match d'improvisation en multipliant les tournées en Europe francophone au début des années 80 (Lerat 2017 : 53). Ce rapide historique souligne l'importance de la compréhension du match d'improvisation pour analyser les codes énonciatifs des joueurs en Belgique francophone et en francophonie. Si l'improvisation contemporaine mondiale est marquée par une certaine codification, le match d'improvisation théâtrale tel qu'exporté par la LNI a pour spécificité de présenter aux comédiens comme au public une transcription des codes implicites de l'improvisation, en règlement explicite codifié en « fautes » dispensées par un « arbitre » (Chauvin 2015 :58). Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que par cet héritage les spectacles d'improvisation dans le monde francophone sont réputés plus cadrés que ceux joués dans le monde anglo-saxon et ailleurs (Chartier et De Oliveria 2021).

En Belgique, le match d'improvisation est resté la discipline phare : 56% des spectacles proposés en Belgique francophone seraient des matchs, sur le modèle pensé par Gravel et Leduc (Laroche 2019 : 23). Les plus grandes organisations d'improvisation professionnelles et amateurs organisent, prioritairement, ce format de spectacle. Il s'agit, pour les professionnels, de la Ligue d'Improvisation Belge (LIB), fondée en 1984 et dépositaire d'un brevet sur les matchs d'improvisation et, pour les organisations amateurs, de la Fédération Belge d'Improvisation Amateur (FBIA), fondée en 1989. C'est la plus grande institution d'improvisation théâtrale en Belgique francophone.

Remarquons que la FBIA est, depuis 2012, reconnue en tant qu'organisation de jeunesse, mettant ainsi en avant les dimensions pédagogiques et émancipatrices de l'improvisation (Lerat 2017 : 95-109) ; elle se donne pour mission directe de « promouvoir la pratique de l'improvisation théâtre [*sic.*] pour tous »¹. Le match est le concept le plus visionné par le public et il est joué par les improvisateurs dès le début de leur formation. C'est, par conséquent, au travers du règlement du match que les joueurs développent leurs réflexes. Ce sont donc ses contraintes et ses règles qu'il nous faut analyser pour comprendre les situations d'énonciation rencontrées en improvisation.

1.2 Petit lexique de l'improvisation

Afin d'éviter tout malentendu, nous profitons du présent paragraphe pour clarifier brièvement certains éléments du jargon de « l'improvisation (théâtrale) » (souvent abrégée « impro »). Nous avons déjà évoqué le « match », spectacle parodiant le hockey sur glace qui voit s'affronter 2 équipes ; ce dernier est présenté par un « maître de cérémonie » (ou MC) chargé de communiquer les codes du match au public et un « arbitre » chargé, lui, de la mise en scène des « joueurs » ou « joueuses » : les comédiens du spectacle. Éventuellement, chaque équipe peut être accompagnée d'un ou d'une « coach (de banc) ». (Chauvin 2015 ; Laroche 2019 : 20-22).

À côté des matchs, il existe une multitude de « concepts » d'improvisation, des spectacles prenant des formes différentes (cabaret, longue-forme, seul en scène...) ; ces derniers sont généralement mis en scène et présentés par un « maître du jeu » (MJ). Pour désigner tous les moments du spectacle qui ne sont pas à proprement parler des scénettes improvisées on parle de « décorum » ; ce même terme « décorum » peut également désigner les individus présents sur scène mais qui n'improvisent pas (arbitre, MC, coaches, MJ...), il aura alors pour synonyme le terme « staff ».

Avant de commencer une scénette, les joueurs se voient généralement proposer une ou plusieurs « impulsions » (ou « impulses ») pour les aider à se lancer ; cela peut être un titre, un lieu, un objet, une anecdote... Ces impulsions peuvent être préparées par le maître du jeu ou demandées directement par le public. En plus des impulsions, les

¹ Source site de la FBIA (fbia.be/qui-sommes-nous) [consulté en juin 2022].

improvisations peuvent être contraintes par des « catégories », qui vont obliger les joueurs à modifier leur jeu (par exemple : jouer l'improvisation à la manière de Molière, en rimant, sans paroles, à la manière d'une publicité...). Après avoir reçu leurs impulsions et leurs catégories, les joueurs disposent généralement d'un temps de réflexion relativement bref appelé « Caucus » ; dans le match d'improvisation ce temps de réflexion dure environ 20 secondes (Chauvin 2015 : 71 ; FBIA 2020).

1.3 Grands principes de l'improvisation

Les théoriciens et formateurs qui ont publié des écrits sur l'improvisation théâtrale mettent tous en avant des principes de jeu permettant la constitution d'improvisations. Si ces principes sont immédiatement à nuancer, l'improvisation se nourrissant également de la transgression de ses propres règles. Ils sont néanmoins présentés comme des outils permettant aux improvisateurs débutants de progresser rapidement et offrent des bases solides aux joueurs plus aguerris. (Laroche 2019 : 45). Tournier (2003 : 13-50) nous présente 10 principes fondamentaux : (Accepte !, Écoute !, Percute !, Anime !, Construis !, Joue le jeu !, Prépare!, Innove !, Amuse-toi !, Ose ! [voir fig. I.1 en dessous]) dont l'auteur admet volontiers que certains sont incompatibles entre eux.

Accepte !	Ne dis jamais non ! Oui et...	Joue le jeu !	Accompagne les autres ! Joue le groupe ! Respecte les procédés du jeu !
Écoute !	Aie l'œil à tout ! Enregistre !	Prépare !	Mets-toi en condition ! Sois pro !
Percute !	N'anticipe pas ! Rebondis !	Innove !	Sois agile mentalement ! Cultive ta spontanéité !
Anime !	Privilégie le geste à la parole ! Oriente-toi dans l'espace !	Amuse-toi !	Passionne-toi ! Ne te censure pas !
Construis !	Avance ! Reste simple ! Sois précis !	Ose !	Expérimente ! Impose-toi des défis !

Fig I.1 : grands principes de l'impro, d'après Tournier (2003 : 50).

Ces principes sont intéressants car ils dessinent les contours du comportement élocutoire (presque) prescrit aux improvisateurs. Détaillons-en certains :

En premier lieu vient l'injonction « accepte ! ». Afin de ne pas perdre de temps de jeu et pour le respect des propositions apportées par les autres joueurs, Tournier invite ses élèves à « adhère[r] avec emphase », en ajoutant des informations et en se laissant ainsi surprendre par le tournant pris par les histoires narrées. À l'inverse, les joueurs sont découragés à poser des questions afin de ne pas « renvoyer la balle » à leurs camarades de jeu et pour maintenir l'illusion que les joueurs connaissent le scénario qu'ils sont en train d'écrire (Tournier 2003 : 14-15). On rejoint ici l'injonction « construis ! ». En effet, les comédiens sont invités à ajouter incessamment des informations aux histoires et à repérer et combler les éléments manquants des scénettes qu'ils jouent.

Le principe « écoute ! » vient compléter les principes précédents, le joueur devant maîtriser l'ensemble des éléments qui ont été évoqués précédemment afin de ne pas mettre en évidence l'artificialité des scènes présentées au public. L'écoute est ainsi un élément capital pour la « construction » car c'est une écoute attentive qui va prévenir les contresens et répétitions qui peuvent faire perdre un temps précieux aux improvisations.

Par la mobilisation de ces grands principes de l'improvisation, les joueurs sur scène sont invités à adopter une posture élocutoire particulière. Encourageant une forme d'hyper co-construction, Les principes de l'improvisation poussent les joueurs à co-énoncer mais en ayant des outils (l'écoute, l'acceptation) et des objectifs (la construction, l'efficacité) précis en tête.

1.4 Actualisation de ces principes dans le match

Ces grands principes de l'improvisation structurés par Tournier se retrouvent, dans le concept du match d'improvisation, actualisés sous la forme de « fautes ». Ces dernières, au nombre de 17¹ (bien que certaines variations puissent exister en fonction des troupes d'improvisation) peuvent être sifflées par l'arbitre au cours du spectacle pour signaler aux joueurs et au public des infractions vis-à-vis des codes du match et par extension des principes de l'improvisation théâtrale. L'objectif de ces fautes est « d'empêcher le jeu de tomber dans une opposition malsaine qui détruirait les improvisations » (Chauvin 2015 : 122-123). Chauvin (2015 : 124 – 136) classe les fautes en 3 catégories : (1) les fautes de

¹ Cf : annexe A : liste des fautes – règlement FBIA

procédure qui sanctionnent le non-respect du règlement du match et sont généralement objectives, (2) les fautes de jeu qui permettent à l'arbitre de contrôler le bon déroulement du jeu et la qualité des relations entre les joueurs, et (3) les fautes de comportement rarement sifflées et exceptionnelles qui sanctionnent des comportements antijeu. Ce sont principalement les fautes de jeu qui vont nous intéresser car ce sont ces dernières qui « dictent » les bonnes et mauvaises pratiques que peuvent adopter les joueurs. Il nous faut cependant signaler que ces fautes ne sont pas à voir comme des règles absolues. En effet, comme nous l'avons déjà indiqué, l'improvisation joue des règles et des codes et l'objectif des parties présentes et davantage d'assurer le spectacle que le respect de règles dont l'application est généralement subjective. De plus, la sanction pour la transgression d'une faute est relativement légère: au bout de 3 fautes cumulées par une des équipes, elle offre un point à l'équipe adverse. La valeur de la faute étant nettement inférieure à celle de remporter un point à la fin d'une impro, il n'est pas rare d'entendre des comédiens, qu'ils soient joueurs ou formateurs, se gausser des fautes sifflées (à ce sujet écouter Chartier et De Oliveria 2022). Cependant la faute nous offre tout de même un *panel* pour comprendre les comportements encouragés et découragés en match.

Tournier (2003 : 87) fait lui-même le lien direct entre la liste des fautes¹ et les transgressions des grands principes de l'improvisation qu'elles sanctionnent.

¹ Notons que sa liste diffère légèrement dans son découpage et des dénominations de la liste des fautes originellement écrite par Gravel et Leduc. Ces détails de règles ayant souvent été réécrits et modifiés par les ligues et organisations qui se sont accaparées le match d'improvisation, cela n'est guère étonnant. Dans son ouvrage, Tournier reprend principalement des fautes dites « de jeu », ces dernières étant celles qui s'opposent directement aux principes de l'improvisation qu'il décrit. Nous ignorons s'il s'agit d'un choix de l'auteur de ne reprendre que ces fautes pour les commenter ou si, dans les milieux qu'il fréquente, les autres fautes n'existent simplement pas.

Fautes	Définition de la faute	Transgressions
Rudesse	Un joueur pratique un jeu agressif	Accepte !
Rudesse	Des joueurs d'une même équipe jouent entre eux	Accompagne les autres !
Retard de jeu	Un joueur ou une équipe ralentit le jeu d'une quelconque manière.	Accepte ! Construis !
Décrochage	Le joueur quitte le personnage ou la situation à cause de fous rires ou d'un manque de concentration	Sois pro !
Hors thème	Les joueurs ne font pas référence au thème au cours de l'improvisation	Enregistre !
Confusion	L'histoire est incohérente ou complexe	Construis Enregistre !

Manque d'écoute	Les éléments essentiels du décor et de l'histoire ne sont pas respectés.	Ecoute !
Refus de personnage	Un joueur ne joue pas le personnage que le jeu ou les autres joueurs lui ont fait endosser.	N'anticipe pas ! Accepte !
Déjà vu	Les éléments d'une improvisation précédente (lieux, personnages, etc.) réapparaissent.	Percute !
Cliché	Le joueur reproduit une référence culturelle connue (répliques, citations, etc.).	Innove ! Percute !
Cabotinage	le joueur attire l'attention sur lui en faisant des digressions au risque de mettre en danger l'improvisation.	Joue le jeu !
Hors catégorie	Les joueurs ne respectent pas la catégorie au cours de l'improvisation	Respecte les procédés !

Fig I.2 : Les principales fautes des matchs d'improvisation, d'après Tournier (2003 : 87).

Le comportement qui nous intéressera le plus dans le présent travail étant l'acceptation des propositions en improvisation, la faute et la notion sur laquelle nous nous concentrerons est celle de « rudesse » (appelée originellement « rudesse excessive » dans par Gravel et Leduc). Cette faute peut théoriquement sanctionner des actes de rudesse physique (par exemple : gêner un joueur dans ses déplacements) ainsi que sanctionner des manquements au décorum du match (par exemple : lorsque des joueurs ne jouent qu'avec des membres de leur propre équipe); auquel cas la faute est davantage une « faute de procédure » ou « une faute de comportement » selon les catégories fixées par Chauvin. La faute de rudesse peut également, et c'est généralement le cas, sanctionner un comportement de jeu. Dans ces cas-là, la faute de rudesse est sifflée lorsque les joueurs manquent à leur devoir de faire avancer l'impro en refusant ou remettant en question les informations posées par des camarades de jeu. Dans ces cas-là, peut être sifflée une faute, soit de « rudesse », soit de « retard de jeu » qui signale la transgression des principes « accepte » et « construis ».

Ainsi, de principes positifs sensés guider les comédiens, nous pouvons au travers de leur traduction en sanctions dans le match, mettre en évidence un comportement qui semble, sinon proscrit, fortement découragé en improvisation théâtrale : le « refus ».

1.5 Le « refus »

Si le refus apparaît logiquement comme la dérogation au principe « accepte » de l'improvisation précédemment décrit, nous complétons cette définition par celles proposées par nos annotateurs et annotatrices (pour plus de détails sur ces derniers et sur la méthodologie utilisée consultez les points II.4 et II.5).

Comme l'on peut s'y attendre, les annotateurs décrivent le refus comme le rejet de propositions énoncées par leurs camarades de jeu. Ils y apportent néanmoins certaines précisions : un joueur insiste sur le fait que le refus est avant tout « la négation de l'information en elle-même », précisant ainsi qu'il ne s'agit pas d'un refus énoncé par un personnage mais bien d'un comportement du comédien. Une annotatrice précise que le refus peut être personnel lorsqu'on « s'avance pour faire une proposition et puis finalement on ne propose plus rien ». Une autre annotatrice élargit le refus en le définissant comme « aller à l'encontre du “oui et” », un principe qui veut qu'en improvisation il faille accepter la proposition de l'autre et y ajouter de l'information. Enfin, un dernier annotateur considère que « le refus est le rejet d'un élément (...) qui permettrait à l'impro d'avancer, évoluer [*sic.*] ou être embellie ». (Définitions des annotateurs disponibles en annexe 5B, p. xxii-xxiii).

Ce rapide tour d'horizon nous permet d'établir qu'il y a un relatif consensus autour de la définition du refus auprès de nos annotateurs. C'est une chose connue (tous estiment être familiers ou très familiers avec la notion [voir annexe 5B p. xxii-xxiii]) et chacun peut en donner une définition personnelle qui rejoint celle des autres. Le refus est perçu de manière plutôt, voire très, négative : c'est un comportement à éviter. Nous verrons, dans la suite de ce travail, quelles répercussions ces conceptions ont sur les dialogues improvisés.

1.6 L'improvisation appliquée

En parallèle de l'improvisation comme discipline artistique, se développe, depuis la fin du 21^e siècle « l'improvisation appliquée ». Cette discipline utilise les outils de l'improvisation pour développer des compétences communicationnelles, l'esprit d'équipe, des compétences communicatives... L'improvisation entre alors, en même temps que la

domotique, dans les milieux (para)médicaux, managériaux et de développement personnel (Laroche 2019 : 24-25). L'improvisation appliquée est un moyen pour les entreprises de souder et former leurs équipes en leur transmettant les méthodes de l'improvisation théâtrale (Bouchet 2016).

Les adeptes de l'improvisation appliquée en entreprise voient dans l'enseignement des codes de l'improvisation un moyen de réagir de manière positive à toute situation inattendue pouvant survenir (Lesavre 2003 : 7). Mais les prétentions de l'improvisation dépassent simplement celles d'une réactivité accrue : l'impro est perçue comme un véritable outil pédagogique pouvant être utilisé pour l'acquisition de nouvelles compétences, telles que la vente/le contact client (Lesavre 2003 : 16), et la capacité d'être force de proposition en toutes circonstances et peu importe sa place dans l'ordre hiérarchique de l'entreprise (Bouchet 2016). Ces codes permettraient également d'améliorer la communication des apprenants qui seraient capables de mieux s'impliquer dans les conversations et de d'avantage saisir les opportunités qui s'y présentent (Bouchet 2016).

Ce passage par l'improvisation appliquée nous rassure dans l'intérêt de s'intéresser aux codes et valeurs de l'improvisation. Celles-ci dépassent « l'anecdotique » d'une « simple » discipline artistique pour devenir un véritable outil de formation que certains (et, d'expérience personnelle, cela ne semble pas être une minorité) estiment bénéfique pour le développement des individus. La formation à l'improvisation permettrait, selon les promoteurs de l'improvisation appliquée, d'obtenir un degré de maîtrise supplémentaire vis à vis de la communication et des conversations ordinaires. Ainsi, s'intéresser aux conversations émergeant en improvisation présente un double intérêt. Premièrement, de par la formation des improvisateurs, il semble que ceux-ci soient sensibilisés à certains aspects de la communication (rudesse, refus...) qui doivent être évités. Dès lors, leurs spectacles pourraient être l'occasion de produire un contexte énonciatif encourageant des comportements différents de ceux de la conversation ordinaire. Et, deuxièmement, l'observation de telles divergences prêterait du crédit aux bénéfices supposés de l'improvisation appliquée.

2 Analyse conversationnelle : un outil pour analyser les interactions

2.1 Historique et principes généraux de l'analyse conversationnelle

L'analyse conversationnelle (AC) est un sous-domaine de la linguistique né à partir d'une tradition sociologique appelée l'ethnométhodologie qui fut présentée pour la première fois en 1967 par Harold Garfinkel dans l'ouvrage *Studies in Ethnométhodology*. L'approche ethnométhodologique se donne pour objectif de décrire les opérations qu'accomplissent les membres d'une société au cours de leurs interactions sociales. Ces opérations trouvent leur sens dans la compréhension partagée du monde social et la maîtrise des méthodes et procédés dans lesquels s'organisent des activités (Gülich et Mondada 2001 : 198-199 ; Quéré). L'originalité de l'approche se situe dans la remise en question par Garfinkel (qui se situe dans la continuité de la pensée de Schütz) des conceptions selon lesquelles l'action sociale est guidée par les motivations universelles des individus. Garfinkel met les motivations au second plan et essaie d'expliquer les interactions entre individus d'un point de vue procédural. (Héritage, Albaret et Quéré 1991).

C'est en reprenant les méthodes de l'ethnométhodologie que le sociologue américain Harvey Sacks développe l'analyse conversationnelle. Cette discipline naît, non dans l'intérêt pour les problèmes purement linguistiques, mais en défendant une conception de la conversation comme le lieu prototypique et central de la vie sociale (Gülich et Mondada 2001 ; Quéré). Dès lors, l'AC étudie les interactions en établissant les structures que l'on peut retrouver dans les conversations. Bange (1992 : 16) caractérise la discipline en qualifiant son approche *d'empirique* (car elle privilégie le travail sur des données authentiques) et *d'inductive* (recherche dans ces données des patrons récurrents). Bange (1992 : 18) souligne également la place du contexte dans cette tradition ; loin d'être une simple donnée matérielle, le contexte est une construction interprétative effectuée par les acteurs eux-mêmes. Ce contexte n'a donc pas de signification « en soi », il ne trouve son sens qu'au travers de la perception d'un acteur ; en interaction, cette signification doit être coétablie par les différents locuteurs, on parle pour cela de co-construction du sens.

Traditionnellement, l'analyse conversationnelle accorde une grande importance au travail à partir de données authentiques transcrites.

L'AC se doit d'adopter un point de vue « émique », c'est à dire qu'il considère les individus en interaction comme des interactants engagés qui ont un véritable pouvoir d'agir dans la conversation. Les chercheurs ne peuvent donc, dans ce contexte, adopter une posture de supériorité par rapport aux locuteurs, dans laquelle eux seuls seraient dépositaires des fins des interactions. Au contraire, il nous faut tâcher d'accepter que les interactants aient tous une compréhension propre du contexte et des interactions sociales que nous devons reconstruire en nous mettant à leur place. Ces derniers ayant tous une perspective différente sur l'action et mettant en place des stratégies pour maintenir leurs points de vue dans les interactions, nous devons accepter le caractère éminemment co-construit des conversations et, du point de vue émique, un point de vue obligatoirement pluriel (Gülich et Mondada 2001 : 202-204).

Si, en première partie de ce travail, nous nous sommes attardés sur l'histoire, le fonctionnement, et les codes de l'improvisation théâtrale, c'est en grande partie pour nous permettre d'adopter ce point de vue émique. Nous souhaitons prendre comme point de départ les savoirs, codes, réflexes et objectifs des joueurs pour ensuite les analyser avec les outils de l'analyse conversationnelle. C'est pour cette même raison que nos données seront annotées par des individus pratiquant l'improvisation théâtrale.

Pour l'AC, la conversation est organisée autour de « tours de parole » (TDP), productions verbales émises par le locuteur actuel (Bange 1992 : 30-31). Ces TDP sont des unités éminemment interactionnelles, les interactants y anticipent les changements de locuteur en y intégrant des « points de complétude potentiels » (PCP) entre leurs « unités de construction de tour » (UTC, ou *turn constructional unit*) (Bange 1992 : 36-37 ; Gülich et Mondada 2001 : 207). Si les tours de parole sont des unités interactionnelles, elles restent la production de ce locuteur dans un contexte donné. L'unité véritablement interactionnelle minimale de l'AC est appelée la « paire adjacente » (PA). Bange (1992 : 40) la définit comme suit : « [elle est] constituée de deux tours de parole en position de succession immédiate, prononcée par deux locuteurs différents et tel qu'il existe un élément reconnaissable comme le premier et un autre reconnaissable comme le second ».

Ces deux éléments seront respectivement appelés « première partie de paire » (PPP) et « seconde partie de paire » (SPP) (Bange 1992, 44-46). Remarquons qu'un même tour de parole peut être impliqué dans plusieurs paires adjacentes différentes, dans la mesure où ce tour de parole comporterait plusieurs UCT. Par exemple, un tour de parole comme « ça va bien et toi (?) » se compose de l'UCT « ça va bien », seconde partie de paire, et de l'UCT « et toi (?) » première partie de paire ; toutes 2 dans des PA de type question-réponse.

2.2 Contexte, activité et action

L'analyse conversationnelle part donc de microstructures interactionnelles telles que les PA et les TDP pour décrire les différentes actions auxquelles se livrent les agents. Ce sont là les structures nécessaires à l'interaction, capitales pour déterminer l'attribution de la parole entre locuteurs, minimiser les silences et régir les interactions (Mondada 1999 : 11). Cependant, cette organisation ne nous dit rien des causes de ces interactions : celles-ci sont à chercher dans les activités.

Les activités sont les opérations sociales effectuées par les agents, elles sont organisées séquentiellement, structurées et structurantes sur le discours des locuteurs (Vincent 2001 : 179). Elles peuvent prendre des formes très diverses (négociation, débat, narration...), mais sont accompagnées d'activités de structurations (ouvertures, clôtures, négociation d'un topic...) qui, elles, sont d'avantage prévisibles (Gülich et Mondada 2001 : 218-219). Les activités (comme les actions) ne peuvent se décrire en amont (par des déclarations d'intentions) ou en aval (par des témoignages d'agents) de l'analyse de données ; ce sont des phénomènes sociaux à observer sur des données authentiques (Mondada 2006 : 124 ; Gülich et Mondada 2001 : 202).

Ces activités ne sont cependant pas une création absolue des locuteurs. Ces derniers sont aussi contraints par un contexte qui est lui-même façonné par les activités (Gülich et Mondada 2001 : 204). La littérature définit les activités comme simultanément *context-shaped* et *context-renewing* : la conversation est donc, à la fois, toujours adaptée aux contingences du contexte d'énonciation et, en même temps, adaptée aux agents interprétant ce contexte librement et agissant au sein de ce contexte avec la possibilité de le modifier (Mondada 2006 : 120). C'est par le principe de conséquentialité que le

contexte influe les actions des participants, ces derniers adoptant des comportements adaptés au contexte pour démontrer leur maîtrise de celui-ci (Mondada 2006 : 123).

Dans le cadre de l'improvisation théâtrale nous nous attendons à retrouver un large panel de formes d'activités envisageables en conversation libre. Cependant, nous devons garder à l'esprit l'existence de ce contexte élocutoire particulier qu'est la représentation scénique, et qui pourrait se manifester dans des interactions avec le public, des vérifications pour assurer l'intelligibilité des actions pour les spectateurs et d'autres activités que nous pourrions rencontrer. Nous nous attendons également, étant donné que les improvisateurs bénéficient de temps de réflexion avant le début des scénettes (les fameux caucus) à rencontrer moins de séquences d'ouverture et ou de négociations topicales. Pour finir, et c'est là tout l'objet de ce travail, nous nous attendons à ce que ce contexte particulier qu'est la représentation improvisée encourage certains comportements dans le sens des principes et valeurs de l'improvisation décrites en point 1.

2.3 Préférence

Les principes de l'AC veulent qu'il existe des règles de sélection auxquelles les locuteurs obéissent lors de leurs interactions ; pour caractériser ces règles on parle « d'organisation préférentielle ». Cette organisation peut être comprise de 2 manières différentes : de manière culturelle lorsqu'on s'intéresse aux actions produites par les locuteurs et de manière empirique lorsqu'on analyse les comportements des locuteurs face à des énoncés (non) préférentiels (Pomerantz et Heritage 2013 : 210). Le choix d'une réponse dite préférentielle se fait systématiquement, comme s'il existait une règle décourageant les locuteurs à exprimer des énoncés non-préférentiels. L'énoncé préférentiel a pour caractéristique de ménager la face de l'interlocuteur, c'est là une compréhension culturelle de la préférentialité (Bange 1992 : 40-41 ; Pomerantz et Heritage 2013 : 210 ; Yule 1996 : 79). Selon cette acception, la préférence se rapproche par moments des conceptions interactionnelles de la politesse, liée au ménagement de la « face » des locuteurs (Culpeper et Tantucci 2021). Dans les conversations ordinaires, les analyses empiriques nous apprennent que les réponses préférentielles sont « non marquées ». Au contraire, le choix d'un énoncé non préférentiel laissera paraître un

marquage, traditionnellement un délai significatif avant la SPP, un marqueur de non-préférence (« euh », « eh bien », « c'est-à-dire »...) ou la présence d'atténuateurs explicatifs ou justificatifs (Bange 1992 : 41).

La préférence est un concept dont les principes diffèrent selon les actions étudiées par l'AC ; il répond, par exemple, à des règles différentes selon que l'on s'intéresse aux réponses ou réactions des locuteurs en conversation (les SPP) ou à l'initiation d'un énoncé par un locuteur (PPP, voire séquences entières) (Levinson 1983, Pomerantz et Heritage 2013). Les actes de langage peuvent également être contraints par plusieurs principes de préférences, engendrant des conflits préférentiels (à ce sujet voir Pomerantz et Heritage 2013 : 220-223). Le principe de préférence traverse donc plusieurs aspects de l'AC et a pu être défini de manière différente selon les auteurs : Levinson en propose une interprétation stricte, se basant uniquement sur la présence systématique de marquage sur les réponses non-préférées ; à l'inverse, Schegloff élargit la préférence à une hiérarchisation des actions conversationnelles, considérant qu'elle impacte l'entièreté de la séquentialité dans l'interaction (Bonu 1995 : 201-202). La notion a aussi été critiquée pour son (trop) large champ d'application (à ce sujet voir Bilmès 1988, qui voit dans le concept un assemblage de concepts différents, peu connectés). Remarquons aussi, même si la question ne sera pas traitée dans ce travail, qu'il existe une large littérature sur les règles de préférentialité concernant le choix de références au sein des conversations (Bonu 1995 : 205; Pomerantz et Heritage 2013 : 211-213). L'activité et le contexte engagé par les locuteurs peuvent également exercer une influence sur les règles de préférentialité actives dans la conversation (voir Kerbrat-Orecchioni 2016, sur le désaccord dans les débats politiques).

Dans le présent travail, nous considérons la préférence prioritairement de manière empirique en reprenant la conception stricte, « levinstonienne ». Nous nous intéresserons donc principalement à la présence ou non des marqueurs de préférence dans les tours de parole de nos participants. Étant donné que nous souhaitons questionner la notion et la négociation de refus en improvisation, nous nous intéresserons aux réactions des joueurs aux propositions de leurs camarades, donc aux SPP.

2.3 Préférence après une proposition et marqueurs de non-préférence

Yule (1996 : 79) nous livre une classification d'actes de langage accompagnés de leur réponse préférée dans son ouvrage *Pragmatics* (voir figure I.3). Il nous y apprend, en synthétisant les travaux de Levinson (1983) que dans une conversation normale, la réponse préférée à une affirmation ou une offre est l'accord ou l'acceptation.

First part	Second part	
	Preferred	Dispreferred
Assessment	agree	disagree
Invitation	accept	refuse
Offer	accept	decline
Proposal	agree	disagree
Request	accept	refuse

Fig I.3 : réponses préférées et non-préférées, d'après Yule (1996 : 79).

Comme nous l'avons discuté au point précédent, cela signifie que les énoncés non préférés seront systématiquement marqués par des indicateurs dans le discours. Détaillons un peu quelle forme ce marquage peut prendre. Pomerantz (1984) nous détaille les structures d'énoncés en SPP préférentiels et non préférentiels en réponse à des évaluations/affirmations (*assessments*). La réponse préférentielle à une telle évaluation est de marquer son accord, mais il n'y a pas qu'une seule manière de faire cette action et certaines peuvent ouvrir la voie à des séquences de désaccord ultérieures. Les locuteurs peuvent, par exemple, choisir « d'augmenter » (*upgrade*) l'affirmation en y ajoutant un terme évaluatif plus fort ou en intensifiant les descripteurs utilisés en PPP. Les locuteurs peuvent aussi effectuer strictement la même évaluation qu'en PPP (en marquant sa reprise par un *too* [de même, aussi...]), ces structures-là, peuvent mener à un désaccord ultérieur. Un troisième type d'accord est un accord moins fort que celui en PPP (*downgraded agreement*), qui sert fréquemment d'ouverture à des séquences de désaccord ultérieures, mais ayant recours à la structure préférentielle pour ménager la « face » de l'interlocuteur.

En ce qui concerne les comportements des locuteurs qui commettent des actions non préférentielles, Yule (1996 : 81) nous propose une liste d'indicateurs rendant compte des marquages possibles entourant ces énoncés (voir figure I.4). Nous utiliserons cette liste pour l'analyse de notre corpus. La règle générale pour la formulation d'une réponse non préférée est qu'elle est plus chronophage et requerra davantage de « parole ».

[19] How to do a dispreferred	Examples
a. delay/hesitate	pause; er; em; ah
b. preface	well; oh
c. express doubt	I'm not sure; I don't know
d. token Yes	that's great; I'd love to
e. apology	I'm sorry; what a pity
f. mention obligation	I must do X; I'm expected in Y
g. appeal for understanding	you see; you know
h. make it non-personal	everybody else; out there
i. give an account	too much work; no time left
j. use mitigators	really; mostly; sort of; kinda
k. hedge the negative	I guess not; not possible

Fig I.4 : marqueurs de non-préférence, d'après Yule (1996 : 81).

Il est important de signaler que la présence d'un marquage ne signifie pas systématiquement que l'énoncé est véritablement non préféré. Certaines situations d'élocution peuvent entraîner des marquages particuliers ; Bonu (1995 : 208) nous informe, par exemple, que dans le cas des interactions en classe, marquer une pause avant de répondre à un enseignant est une structure préférée. Le degré de formalité de l'interaction peut également exercer une influence sur la présence ou non de retardements entre les TDP.

La présence ou non d'une pause significativement plus longue entre les TDP en cas de réponse non préférentielle porte aussi à débat. Kendrick et Torreira (2015) relèvent que, s'il y semble y avoir un effet sur les pauses entre TDP, la proportion de réponses non préférées n'augmente significativement que lorsque la pause entre la PPP et la SPP dépasse les 0,7s. Les auteurs notent cependant que la proportion d'éléments retardant la SPP (hésitations, troncations...) est plus élevée pour les réponses non préférées. Les marquages sont donc d'avantage à considérer comme des faisceaux d'indices que des révélateurs objectifs.

Si un parallèle se dessine d'emblée entre le principe « accepte » de l'improvisation théâtrale et la préférence pour l'acceptation d'énoncés décrite par l'AC ; il ne nous semble pas pertinent d'en faire une équivalence de un à un. « L'accepte » de l'impro est principalement un outil de construction de fictions, alors que la préférence est une

modalité de la co-énonciation. Nous en prenons pour preuve l'existence des séquences atténuées qui peuvent donner lieu un refus ou un désaccord ultérieur dans la conversation : ces dernières sont perçues comme préférentielles en AC, mais pourraient être vues comme des refus en improvisation. Néanmoins, nous nous demanderons si les « règles » de l'improvisation ne renforcent pas la préférence pour l'acceptation et l'accord. De même, nous tâcherons d'analyser si et comment les séquences non-préférées sont marquées par les joueurs dans un contexte où, comme nous l'avons décrit, l'interaction se veut sans retard et la moins marquée possible pour renforcer l'intérêt et la crédibilité de la fiction.

2.4 Analyse conversationnelle, données authentiques et improvisation théâtrale

En choisissant l'AC comme méthode de départ pour analyser la nature des interactions en improvisation théâtrale, nous choisissons de considérer les joueurs comme des individus co-construisant des énoncés de manière tout à fait analogue à des conversations ordinaires. Cependant, comme nous l'avons déjà esquissé, nous pensons que les comédiens en improvisation sont soumis à un contexte particulier qui pourra quelque peu bousculer les principes ordinaires de l'interaction. Cette conception nous permet de considérer les captations qui constitueront notre corpus comme des « données authentiques », matière première privilégiée de l'AC (Gulich et Mondada 2001 : 202).

Nous avons fait le choix de commencer le présent travail par détailler des principes et valeurs de l'improvisation théâtrale pour montrer avec quelles conceptions un joueur devrait (selon les théoriciens) monter sur scène. Ces conceptions, traduites en « principes » par la littérature, semblent cependant décaler les règles de l'interaction, et plus spécifiquement, de la préférence. C'est leur effet que nous tenterons d'estimer dans la suite de ce travail.

3. Hypothèses de recherche

Par l'analyse d'extraits nous tâcherons de voir comment la préférence pour l'acceptation ou l'accord avec des propositions exprimées est renforcée ou non dans le contexte de l'improvisation théâtrale. Nous mettrons en évidence les séquences qui

entourent les moments où les joueurs acceptent ou refusent des propositions et les moments où ils marquent leur accord et désaccord avec celles-ci. Nous nous attendons à observer un fort phénomène de préférence pour l'acceptation de ces propositions : les principes de l'improvisation encourageant les joueurs à avancer ensemble et à accepter les éléments posés par les autres joueurs. Cependant, nous imaginons aussi qu'un environnement de co-construction de fictions, où la « face » des locuteurs est beaucoup moins menacée, puisse au contraire lever les règles de préférence. Nous tâcherons de voir de quel côté semblent tomber les pratiques des improvisateurs ; observant ainsi si les règles de préférence structurent les conversations ou, si ces constructions sont avant tout des règles de politesse ménageant les locuteurs.

Nous nous attendons aussi à ce que, lorsque des énoncés non préférentiels sont formulés, le marquage de ces séquences soit moindre, ou moins appuyé, qu'en conversation libre. Ceci, afin d'obéir aux principes poussant les joueurs à ne pas retarder leur jeu et les encourageant à se mettre dans une posture dans laquelle aucun imprévu n'existe.

Pour vérifier ces hypothèses, nous procédons de la façon suivante : tout d'abord, nous élaborons un corpus d'improvisations transcrites duquel nous extrayons des extraits remarquables comprenant des séquences ou des propositions avec des requêtes acceptée ou déclinée ou des éléments sur lesquels les joueurs sont invités à marquer leur accord ou non. Ces extraits seront ensuite proposés à des improvisateurs chevronnés qui préciseront s'ils voient du « refus » dans ces propositions. L'intérêt étant de savoir si le refus constitue, comme les valeurs de l'improvisation semblent le suggérer, un degré de transgression plus grave, qui, lui, nuit à la « face » de l'interlocuteur, et serait donc moins préféré qu'un déclin standard. Enfin, en reprenant les critères de Yule (1996 :81) nous observerons le degré de marquage des propositions refusées.

La vérification (ou non) de ces hypothèses nous permettra de davantage comprendre l'influence générale du contexte sur la conversation, plus spécifiquement, lorsque ce contexte est la prise de parole publique, spontanée et coénoncée. Cela nous permettra également de caractériser la spécificité de la parole improvisée mesurant ainsi la capacité de la formation à l'improvisation à se créer une parole propre. Enfin, cette

caractérisation nous permettra de commenter avec l'œil du linguiste les prétentions de l'improvisation appliquée à développer véritablement une parole différente, pouvant modifier les réflexes des individus pour améliorer leur capacité à communiquer.

Chapitre II : Notre corpus

1 Collecte et organisation des données

Notre corpus est constitué de 3 spectacles d'improvisation transcrits qui ont été enregistrés à Bruxelles, entre juillet et octobre 2021. Un de ces spectacles (IMPRO_MATCH_CIA-LACOS, aussi appelé C) est un match d'improvisation du championnat adulte de la FBIA. Les 2 autres spectacles (IMPRO_PCRR_1, aussi appelé A et IMPRO_PCRR_2, alias B) sont des concepts joués par une troupe d'improvisation professionnelle au café-théâtre le Petit Chapeau Rond Rouge ; ils ont été captés à l'été 2021. Tous ces spectacles datent donc de la période de « déconfinement » où les troupes d'improvisation ont pu recommencer à organiser des représentations. Signalons que 2 autres matchs d'improvisation ont été enregistrés pour ce travail, un autre match de championnat FBIA et un match du championnat interuniversitaire, mais ceux-ci n'ont pas été transcrits car nous avons jugé le corpus suffisamment conséquent avec trois spectacles et parce que nous avons été confrontés à un retrait de consentement pour l'exploitation d'une des représentations.

Les 3 spectacles ont été captés au format vidéo avec le même téléphone (Iphone 11), placé sur trépied au fond de la salle de spectacle. La qualité des enregistrements est satisfaisante, même si la position de la caméra fait que l'on entend par moments davantage des bruits issus du public (discussions, rires...) ou de la salle (régie, bar...), que les joueurs. Le consentement des comédiens était demandé à 3 reprises : premièrement, en amont de la représentation où un message présentant le projet était envoyé aux troupes au plus tard quelques jours avant le spectacle ; deuxièmement, juste avant la représentation, où nous rappelions oralement aux comédiens présents notre volonté d'enregistrer le spectacle ; et troisièmement, après la représentation, où le consentement de chaque joueur était demandé dans un document écrit servant également à collecter quelques données sociolinguistiques sur les locuteurs. Si idéalement il eût été

préférable de collecter le consentement écrit des comédiens avant la représentation, cela aurait été très peu pratique car nous aurions dû soit faire compléter les formulaires au moment où les comédiens se préparent à monter sur scène, soit organiser une réunion avec tous les comédiens avant le spectacle. Pour chacune des représentations de notre corpus l'entièreté des moments de spectacle ont été captés, de l'entrée des comédiens à leur salut final.

Une fois filmés, les spectacles d'improvisation ont été sommairement montés (réduction des temps de latence avant et après le spectacle, retrait de l'entracte si le spectacle en comportait une...) avec les outils intégrés au téléphone, La qualité de la vidéo a également été réduite pour en diminuer la taille. Les captations ont ensuite été transférées sur un ordinateur où l'on a, à l'aide du logiciel Audacity, extrait le son des vidéos afin de pouvoir travailler sur des enregistrements (en .wav). Après cela, avec Audacity toujours, nous avons segmenté chaque spectacle en extrait contenant soit une improvisation soit un moment de décorum entre les improvisations. Chaque spectacle est alors composé d'un certain nombre d'extraits dont le compte va de 21 à 37 dans notre corpus.¹ Seuls les extraits comprenant des improvisations à proprement dire sont traités dans le présent travail. Les représentations captées durent respectivement 90''45' pour le spectacle A (dont 67''21 d'improvisations), 76''12 pour le spectacle B (dont 55''05 d'improvisations) et 108''59 pour le spectacle C (dont 65''35 d'improvisations).

Ont ensuite été triées les improvisations de notre corpus entre improvisations « exploitables » et improvisations « non-exploitables ». Seules les improvisations jugées exploitables ont été transcrites. Les improvisations non-exploitables ont été classées

¹ Les extraits contenant des improvisations sont appelés numéro extrait + impro + numéro impro + identifiant spectacle (exemple : A_06_Impro3_IMPRO_PCRR_1), les extraits contenant du décorum sont appelés numéro extrait + décorum + numéro décorum + identifiant spectacle (exemple : C_15_Decorum7_IMPRO_MATCH_CIA-LACOS), le premier et le dernier moment de décorum sont respectivement appelés « intro » et « outro » (exemple : B_27_Outro_IMPRO_PCRR2). Pour bien différencier les extraits des différents spectacles lorsque ceux-ci sont regroupés dans un même fichier, on a ajouté une lettre de l'alphabet en début du nom de fichier renvoyant à l'identifiant du spectacle. Pour faciliter la référence aux extraits, nous utilisons également dans ce travail une notation simplifiée, composée uniquement de la lettre faisant référence au spectacle et au numéro de l'extrait. L'improvisation « A_06_Impro3_IMPRO_PCRR_1 » devient alors simplement l'improvisation A_06 ; l'outro « B_27_Outro_IMPRO_PCRR2 » devient alors l'extrait B_27.

comme telles soit parce qu'elles se sont avérées être (quasi-)muettes (c'est le cas des improvisations B_08 et B_18), soit parce qu'elles étaient cacophoniques et comprenaient trop de passages inaudibles (extraits B_04 et B_26), soit, dans le match, parce que les équipes se voyaient imposer des contraintes supplémentaires de jeu (des catégories) par l'arbitre (impros C_02, C_06¹, C_08, C_10, C_26, C_28 et C_32). Sur les 41 impros du corpus (10 au spectacle A, 13 au spectacle B, et 18 au C) 30 ont été transcrites (10 du spectacle A, 10 du B et 11 du match C). Cela amène la durée du corpus transcrit à 142''50' (67''21' pour A, 46''45' pour B et 28''44' pour C).

Ces improvisations exploitables ont été transcrites à l'aide du logiciel Praat (Boersma et Weenink 1992-2022) au format .TextGrid² avant d'être importées dans le logiciel Transformer 6 (Ehmer) pour corriger les transcriptions et en extraire des extraits remarquables devant être annotés par des improvisateurs. Ces extraits ont ensuite été re-transcrits à deux reprises : une première fois en vue d'en proposer une version lisible pour qu'elles soient annotés par des improvisateurs, et une seconde fois avec des conventions détaillées telles qu'utilisées pour l'analyse d'extraits en analyse conversationnelle³.

2 Description des locuteurs

Dans notre travail, les locuteurs ont des identifiants composés de trois lettres renvoyant à la salle où le spectacle a été capté (PCR pour le Petit Chapeau Rond Rouge et ROS pour la Roseraie) et les deux premières lettres de leur nom (ou de leur nom d'emprunt s'ils ont demandé à être anonymisés) (exemples : PCRNi, ROSGi). Corpus d'improvisation oblige, les locuteurs pratiquent tous l'improvisation depuis au moins un an et sont en général plutôt expérimentés (en moyenne, les joueurs enregistrés ont 16,25 ans d'expérience en impro). Cependant, ce nombre varie en fonction des spectacles et des

¹ En C_06, la catégorie « points de vue » qui transforme l'improvisation en suite de monologues narrant un même événement n'est pas le résultat d'une demande de l'arbitre mais une contrainte que l'équipe s'auto-inflige.

² Un tableau synthétisant tous les extraits transcrits, leur spectacle source et leur nom est disponible en annexe 3 p. ix.

³ Voir annexe 7 pour les transcriptions destinées aux annotateurs, et annexe 4 pour les transcriptions détaillées.

équipes du corpus: si les joueurs des spectacles A et B, membres d'une troupe « professionnelle » bénéficient d'une expérience en improvisation médiane de 20 ans et moyenne de 19,6 ans, les joueurs du spectacle C s'avèrent sensiblement moins expérimentés avec une expérience moyenne de 14,2 ans et une médiane de 11 ans (écart type 10,09). Cette différence d'expérience s'explique par l'âge des troupes présentes sur scène : si pour les spectacles A et B nous captions des comédiens issus d'une seule et même troupe professionnelle existant depuis maintenant plus de 10 ans, les comédiens qui se rencontrent lors du match C sont issus de 2 équipes différentes dont l'une, française, existe depuis relativement peu longtemps. Cela explique également l'écart type élevé pour le match C : une équipe avec une expérience médiane de 14 ans rencontrait une autre équipe avec une expérience médiane de 8 ans.

En ce qui concerne le profil des locuteurs, on retrouve dans notre corpus une égalité de genre (8 joueurs et 8 joueuses), relativement logique étant donné que toutes les équipes et associations enregistrées veillent à respecter au mieux la parité sur scène. Tous nos locuteurs sont francophones et déclarent ne pas avoir d'autres langues maternelles. Les joueurs sont de nationalité belge (10 d'entre eux) ou française (5 joueurs, une équipe du spectacle C venant du Nord de la France). La majorité des joueurs belges vient de Bruxelles (5 d'entre eux), les autres villes représentées étant Mons (2 joueurs), Namur et Grimbergen. Tous ont un diplôme supérieur ou égal au CESS. En termes d'activité professionnelle, 2 joueurs affirment être coach d'improvisation à temps plein, et deux joueuses sont comédiennes. Les autres exercent des métiers n'étant à priori pas liés au monde du spectacle. (Le détail du profil des locuteurs est à retrouver dans le tableau récapitulatif, annexe 1 p. iii)

3 Méthode et difficultés relatives à la transcription

Comme détaillé au point 1, la transcription des improvisations « exploitables » s'est faite en plusieurs temps. Tout d'abord, le logiciel Praat (Boersma et Weenink 1992-2022) a été utilisé pour obtenir des transcriptions alignées sur les extraits sonores choisis. Pour cette étape nous avons choisi d'utiliser des conventions de transcription adaptées des conventions du Corpus de Français Parlé à Bruxelles (CFPB ; Dister 2016) et de la base

de données VALIBEL (Bachy, Dister et al. 2007 ; Simon, Bachy et Hambye 2009) auquel nous étions habituées. Nous avons choisi aussi de réserver une Tier par comédien par scénette en ne signalant pas forcément lorsqu'un seul comédien interprétait plusieurs personnages. Nous avons également ajouté à chaque impro, une Tier « Remarques » qui pouvait nous servir à indiquer les rares interventions des MJ et MM ; ainsi que comme espace de travail facilement accessible pour prendre des notes lors du traitement des transcriptions. Nous avons été confrontés à trois grandes difficultés lors de la transcription. (1) Tout d'abord, nous avons choisi de distinguer les onomatopées énoncées par les personnages des bruitages effectués par les comédiens : l'improvisation théâtrale s'exerçant généralement sans accessoires, les comédiens « brulent » fréquemment des objets qu'ils miment (ouvrir une porte, composer un numéro sur un téléphone...). Afin de ne pas confondre ces bruitages et les onomatopées prononcées par les comédiens, nous avons décidé de décrire les premiers en commentaire entre parenthèses et les seconds en toutes lettres. (2) Deuxièmement, il nous fallait trouver des solutions pour transcrire les séquences lors desquelles les comédiens effectuaient des actions sur le temps long et, ou en chevauchement avec d'autres discussions (par exemple : rire fredonner construire où préparer quelque chose...). Ces actions peuvent parfois prendre plusieurs dizaines de secondes et avoir lieu en chevauchement avec des discussions. Dans la transcription sous Praat, nous avons fait le choix de décrire ces actions sous la forme d'un commentaire (entre parenthèses) que nous commençons par « commence à... », signalant ainsi que cette action se poursuivait sur une certaine durée. (3) Enfin, s'il était entendu que nous ne transcrivons les paroles que des comédiens, l'enregistrement comporte certains commentaires énoncés par le public, la régie, ou le bar. Par moments, il nous est arrivé de douter de l'attribution de certains dires. Dans ces cas-là, nous nous sommes basés sur la captation vidéo des spectacles afin de décider de s'il s'agissait des comédiens qui parlaient ou s'il s'agissait de membres du public. Les conventions de transcription finales pour les fichiers .TextGrid sont à retrouver en fin de travail.

Une fois transcrites sur Praat, les improvisations et leur transcription alignée ont été traitées à l'aide du logiciel Transformer 6 (développé par Ehmer) afin qu'elles puissent y être relues et corrigées, mais aussi pour ajouter à nos TextGrid une Tier « Pauses », générée automatiquement. Celle-ci nous précise, et de manière très lisible la durée des silences dans les transcriptions. Cette Tier s'avère non seulement pratique pour la

lecture du fichier TextGrid Mais aussi capitale pour la re-transcription ultérieure, plus détaillée, des extraits choisis pour l'annotation.

Une fois les passages traités choisis, nous les avons extraits à l'aide de la fonction *Extract transcript and sound snippet* de Transformer. Cette dernière nous fournit un document texte (.RTF) comprenant la partie souhaitée de la transcription et un fichier sonore (.wav) reprenant l'exact passage de l'extrait choisi. Le document texte ainsi obtenu nous a servi de base pour deux transcriptions différentes : une première, simplifiée, destinée à nos annotateurs et une seconde, enrichie, que nous utilisons pour analyser la préférence dans les extraits.

La version simplifiée s'approche de notre transcription sous Praat, elle est rédigée en français standard, sans marquage décrivant la durée des pauses et en simplifiant les hésitations. L'annotation a été effectuée sur un formulaire « Google Forms » créé pour l'occasion. Etant donné que nos annotateurs pouvaient potentiellement travailler sur des écrans de tailles différentes, qui proposaient un affichage radicalement différent du texte, nous ne pouvions pas numéroter les lignes transcrites ni aligner parfaitement les chevauchements. Pour contourner ces problèmes, nous avons choisi de numéroter les tours de parole et non les lignes. Les chevauchement sont signalés dans la transcription, mais sans être alignés. Globalement nous avons essayé d'émuler la présentation « classique » d'une pièce de théâtre pour la réalisation de cette transcription des scénettes. Le choix de ces codes a été effectué en effectuant plusieurs transcriptions possibles d'un des extraits du corpus, et en les soumettant à des volontaires qui nous signalaient quels éléments et codes était lisibles, et quels éléments étaient trop perturbants (c'est ainsi que l'idée de leur transmettre précisément la durée des poses où des données prosodiques a été évincée). Cette transcription simplifiée présente également l'avantage de ne pas indiquer aux annotateurs certains des éléments que nous allions regarder pour commenter le marquage ou non des séquences. Vous trouverez l'ensemble des transcriptions simplifiées en annexe (Annexe 7, p. li-lviii). Les annotateurs se voyaient proposer cette transcription ainsi que l'extrait sonore de l'extrait travaillé.

La version enrichie des extraits à, elle, été élaborée à partir des conventions de transcription ICOR (disponible sur www.icar.cnrs.fr/corinte/conventions-de-

[transcription/](#)), en reprenant certaines des conventions utilisées pour les précédents états de la transcription et en réutilisant les conventions d'annotation des pauses du logiciel Transformer. Les conventions de transcription des extraits travaillés sont présentées dans le détail en fin de travail. Lorsqu'on effectue des renvois à des transcriptions dans le présent travail, il s'agira obligatoirement de renvois à la version enrichie, plus facilement interprétable.

4 Sélection des extraits et constitution du questionnaire d'annotation

Pour analyser le phénomène de préférence dans notre corpus, nous faisons le choix d'adopter une approche par collection ; qui consiste en la construction d'un corpus d'extraits pour analyser un phénomène déjà documenté par la littérature (voir à ce sujet Mondada 2008 :26-27). La construction d'une telle collection ne doit pas se faire arbitrairement mais doit être le résultat d'une démarche particulière ; guidé par un « regard non motivé (Sacks : *unmotivated looking*) » qui déjoue nos préconceptions. Ce regard doit partir à la recherche de phénomènes dans le corpus, en disqualifiant tant que possible toute préconception ou toute analyse de la phase de relever des extraits. Dans le présent travail nous sommes partis à la recherche des phénomènes décrits par Yule (1996 : 79) pour pouvoir reprendre les mêmes critères que lui : les affirmations, les invitations, les propositions et les requêtes suivies d'un refus. Nous avons choisi de mettre de côté les offres pour ne pas trop nous disperser.

Une vingtaine d'extraits du corpus ont donc ainsi été repérés : nous avons originellement fait le choix de mettre d'emblée de côté les énoncés indubitablement acceptés pour nous intéresser uniquement aux énoncés non préférentiels, cependant pour avoir une *baseline* d'accord dans notre corpus pour nos annotateurs externes, et observer quelques énoncés non marqués, nous avons finalement choisi de réintégrer cinq propositions qui avaient été acceptées, dans le corpus. Il s'agit là d'un léger écart avec la posture conseillée de regard non motivé, mais nous pensons que les comparaisons pourraient nourrir notre travail. Nous gardons quand même une majorité d'extraits supposés non préférentiels, afin de pouvoir par la suite commenter les marques de non-préférentialité que nous trouvons dans les extraits. Dans notre corpus, donc, 17 des

extraits sélectionnés comportaient, selon nous, une proposition déclinée par des locuteurs, 4 étaient des acceptations simples et 5 comprenaient des situations à la réception ambivalente (soit acceptées puis refusées dans un second temps, soit la réaction différait selon les personnages sans que le groupe n'arrive à un consensus) (distribution, voir tableau en fig. II.1, ci-dessous).

/	N°	Proposition étudiée	Proposition acceptée ou refusée
Extrait 1		PCRYa - L1-3	Déclinée
Extrait 2		PCRYa - L3	Déclinée
Extrait 3		PCRAm - L2	Déclinée (puis acceptée)
Extrait 4		PCRYa - L6	Déclinée
Extrait 5		PCRNi - L3	Acceptée
Extrait 6		PCRYa - L4	Déclinée
Extrait 7	A	PCRNi - L3	Déclinée
	B	PCRYa - L1	Retardée
	C	PCRAm - L12	Déclinée
Extrait 8		PCRYa - L12-13	Déclinée
Extrait 9		PCRAm - L5	Déclinée
Extrait 10		PCRYa - L1	Déclinée
Extrait 11		PCRSo - L1-3	Déclinée
Extrait 12		PCRNi - L3	Déclinée
Extrait 13		PCRCI - L9	Déclinée
Extrait 14		PCRSo - L14-18	Déclinée
Extrait 15		PCRAI - L1-2	Déclinée et acceptée (selon loc)
Extrait 16		PCRNi - L4	Déclinée
Extrait 17		PCRSo - L7-8	Acceptée
Extrait 18		ROSHu - L3&5	Déclinée
Extrait 19		ROSt - L3-4	Déclinée
Extrait 20		ROSVi - L1	acceptée puis déclinée
Extrait 21		ROSVi - L4-5	Déclinée
Extrait 22		ROSCI - L1	Acceptée et déclinée
Extrait 23		ROSDe - L23	Acceptée
Extrait 24		ROSGu - L5	Acceptée

Fig II.1 : Propositions abordées pour chaque extrait et acceptation/refus de la proposition.

Les extraits sont issus des trois spectacles et durent entre 14 et 119 secondes. Souvent il s'agit d'interactions complexes entre plus de deux locuteurs. Les extraits ont été

pensés de manière à ce que les annotateurs puissent comprendre les enjeux de la situation avec un minimum de contexte. Ainsi la proposition étudiée dans chaque extrait n'est pas toujours la première de l'extrait. Les extraits ont aussi été soumis aux annotateurs dans un ordre aléatoire pour les encourager à traiter les informations au niveau des extraits présentés et non comme inclus dans d'éventuelles suites d'extraits.

Le commentaire d'extrait se faisait au travers d'un document « Google Forms » pour lequel étaient mis à disposition des annotateurs la transcription simplifiée et l'extrait sonore concerné. Ils étaient invités à lire attentivement le premier en écoutant le second. Ensuite, nous leur demandions si la proposition que nous avons relevée faisait l'objet d'un refus (en évaluant la gravité du refus sur une échelle de Likert, allant de 1 à 7 (un signifiant qu'il n'y a, selon eux, pas de refus) et à quelle ligne le refus avait lieu. En plus de cela, nous leur demandions s'ils estimaient qu'il y avait de la rudesse dans l'extrait (également avec un gradient de 1 à 7). Pour chaque extrait, nos experts ont eu la possibilité de laisser une remarque s'ils estimaient que c'était nécessaire. Le questionnaire entier est à retrouver en annexe (annexe 6, p. xxxiv-1).

Une particularité du questionnaire était la gestion de l'extrait n° 7 qui comportait, en effet, plusieurs propositions que l'on pouvait considérer être des refus. Dans cet extrait, le locuteur PCRYa en L1 annonce avoir une idée pour aider ses patrons à amener un cercueil à son enterrement alors que le corbillard ne démarre plus, mais il n'indique pas quelle est son idée. Les deux autres comédiens PCRNi (en L3, L9 et L11) et PCRAm (en L9) complètent son idée en lançant des propositions. PCRYa les refuse toutes avant de révéler que sa solution est d'utiliser les rollers qu'il garde toujours dans le coffre. Il nous semble que ce passage pouvait être interprété de deux manières différentes : les propositions de PCRNi et PCRAm sont des refus de la proposition pas encore énoncée, mais annoncée de PCRYA ; ou, PCRYa refuse les propositions explicites de PCRNi et PCRAm. La notation nous dira ce qui a le plus été perçu comme un refus.

Ext 7 - L1-14 Annexe 4G p. xiii

01 PCRYa: OH les gars (--) j'ai plus qu'une chose à faire/
02 (--)
03 PCRNi: pousse\
04 (1,50)
05 PCRYa: non\
06 (1,31)
07 non\
08 (1,05)
09 PCRNi: on sort le corbillard:/
10 PCRYa: NON
11 PCRNi: xxx on sort le k- cerceuil et on l-
12 PCRAM: [PORTE] (.) porte
13 PCRYa: [NON] (--) NON (1,37) j'ai touJOURS une paire de
ROllers
14 dans le coffre\ (1,26) on va les FIXer en dessous du CORbillard
(.)

5 Description des annotateurs

Nous présentons ici le panel général de nos annotateurs, dont le profil détaillé peut être retrouvé en annexe (annexe 5A p. xxii-xxiii). Nous avons réuni 9 improvisateurs qui ont accepté de remplir notre formulaire¹. Ces annotateurs ont entre 21 et 29 ans, il s'agit d'un groupe composé de 5 hommes et 4 femmes. Tous ont une expérience respectable en improvisation théâtrale ; 8 d'entre eux ont plus de 5 ans d'impro dans les pattes et le dernier pratique la discipline depuis plus de 4 années. Ils devraient dès lors disposer d'un certain degré d'expertise au sujet de la thématique traitée ; ils estiment tous en tout cas être familiers avec le concept de refus (ils se donnent tous une note de familiarité de 4/5 ou 5/5), ainsi qu'avec le concept de rudesse (2 notes de 3/5, toutes les autres sont supérieures à ce score) ; tous ont aussi pu proposer une définition personnelle des 2 principes.

Ce panel d'annotateurs peut être caractérisé comme homogène, sans grande diversité de parcours socioprofessionnel, générationnel ou d'expérience en improvisation. Le seul individu qui pourrait ressortir, d'après les données que nous avons collectées, comme ayant un degré d'expertise différent des autres est l'annotateur numéro un ; un étudiant en théâtre.

¹ Et nous leur adressons, une fois de plus, nos remerciements les plus sincères.

Chapitre III : Analyse des données

1 Analyse des scores inter annotateurs

La première, et principale, tâche que nous avons demandé à nos annotateurs était d'exprimer si les propositions que nous leur montrions faisait l'objet d'un refus ou non, et s'il y avait de la rudesse dans les extraits que nous leur montrions. Pour ce faire, nous leur avons demandé d'indiquer un degré de refus ou de rudesse sur une échelle de Likert allant de un à sept. Pour calculer leur concordance, et donc la fiabilité des résultats obtenus, nous utilisons le W de Kendall (Kendall et Babington Smith 1939) calculé à l'aide du logiciel SPSS (IBM 2021).

N	9
W de Kendall ^a	0,38
Khi-carré	85,462
df	25
Sig. asymptotique	<,001

Fig III.1 : W de Kendall, refus.

N	9
W de Kendall ^a	0,194
Khi-carré	40,204
df	23
Sig. asymptotique	0,015

Fig III.2 : W de Kendall, rudesse.

Les scores d'accord inter annotateurs sont loin d'être stellaires : pour le refus on obtient un score de 0,38 ce qui équivaut à un faible accord (fig III.1). Pour la rudesse, on obtient un score de 0,19 ; ce qui équivaut un score de désaccord (fig III.2). Il en ressort que si nous pouvons utiliser les chiffres pour le refus en faisant preuve d'une certaine précaution, nous ne pouvons pas caractériser le degré de rudesse à l'aide des résultats obtenus dans le questionnaire distribué. Ces résultats mettent à mal l'un des présupposés de ce travail : que les notions de refus et de rudesse puissent être comprises et identifiées à peu près de la même manière par tous les improvisateurs. C'est un résultat qui nous perturbe beaucoup étant donné que les annotateurs semblaient se rejoindre lorsqu'ils proposaient leurs définitions des notions de refus comme de rudesse.

Dans la suite de ce travail, nous utiliserons donc les annotations de nos répondants uniquement pour caractériser s'il y a ou non refus. Pour ce faire, étant donné le faible degré d'accord nous nous baserons sur la médiane du score de refus afin d'utiliser une mesure simple qui se rapproche au maximum du consensus et exclut les *outliers*. Nous classons les médianes ainsi obtenues pour catégoriser les extraits en trois blocs : celui dans lequel il n'y a *pas de refus* (médiane ≤ 2), celui dans lequel il y a *peut-être* un refus ($2 < \text{médiane} \leq 4$) et celui dans lequel il y a *refus*, nous obtenons la classification suivante : (voir fig III.3, ci dessous).

/	N°	<u>Refus moyenne</u>	<u>Proposition étudiée</u>	<u>Proposition acceptée ou déclinée</u>	<u>Refus médian</u>	<u>Refus</u>
Extrait 1		1,9	Y - L1-3	Déclinée	1	<i>pas</i>
Extrait 2		1,8	Y - L3	Déclinée	1	<i>pas</i>
Extrait 3		2	A - L2	Déclinée (puis acceptée)	1	<i>pas</i>
Extrait 4		2,4	Y - L6	Déclinée	2	<i>pas</i>
Extrait 5		1,9	N - L3	Acceptée	1	<i>pas</i>
Extrait 6		4,6	Y - L4	Déclinée	5	refus
Extrait 7	A	4	N - L3	Déclinée	4	poss
	B	2,2	Y - L1	Retardée	1	<i>pas</i>
	C	4	A - L12	Déclinée	4	poss
Extrait 8		1,8	Y - L12-13	Déclinée	1	<i>pas</i>
Extrait 9		1,9	A - L5	Déclinée	2	<i>pas</i>
Extrait 10		3,6	Y - L1	Déclinée	4	poss
Extrait 11		2,4	S - L1-3	Déclinée	2	<i>pas</i>
Extrait 12		2,7	N - L3	Déclinée	2	<i>pas</i>
Extrait 13		3,9	C - L9	Déclinée	4	poss
Extrait 14		4,3	S - L14-18	Déclinée	5	refus
Extrait 15		2,3	A - L1-2	Déclinée et acceptée (selon locs)	2	<i>pas</i>
Extrait 16		1,7	N - L4	Déclinée	1	<i>pas</i>
Extrait 17		1	S - L7-8	Acceptée	1	<i>pas</i>
Extrait 18		4	Hu - L3&5	Déclinée	5	refus
Extrait 19		3	St - L3-4	Déclinée	3	poss
Extrait 20		3,2	Vi - L1	Acceptée puis déclinée	3	poss
Extrait 21		1	Vi - L4-5	Déclinée	1	<i>pas</i>
Extrait 22		1,6	Cl - L1	Acceptée et déclinée	1	<i>pas</i>
Extrait 23		1,3	De - L23	Acceptée	1	<i>pas</i>
Extrait 24		1,3	Gu - L5	Acceptée	1	<i>pas</i>

Fig III.3 : Médiane (et moyenne) de l'annotation, catégorisation des extraits

la classification obtenue après annotation, nous laisse face à un nombre relativement restreint de passage contenant des refus, ou contenant possiblement des refus. Sur 26 propositions étudiées, 3 comportent explicitement un refus pour nos experts, 6 contiennent un possible refus et les 17 autres n'en contiennent pas. C'est, là encore, un chiffre qui nous étonne ; une large partie des extraits dans laquelle la proposition analysée est effectivement déclinée n'a pas été analysée comme un refus.

Cette classification répond également à la question que nous nous posions sur la compréhension de l'extrait 7 : les annotateurs considèrent majoritairement que c'est le locuteur PCRYa qui refuse les propositions de ses camarades. Ainsi, lorsqu'on observe les données en détail, on se rend compte que les 2 analyses ont pu être effectuées ; l'annotatrice 4 considérant que le refus vient de PCRNi et PCRAM et l'annotateur 9 percevant les trois propositions comme refusées.

Cette analyse plus détaillée ainsi que les commentaires effectués par les experts sur les extraits qu'ils ont annotés, nous permettent d'établir quelques théories expliquant le degré d'accord très relatif mesuré à l'issue de ce questionnaire. Tout d'abord, comme nous l'avions déjà mentionné en comparant le refus en improvisation et le refus non préféré en AC (que nous appellerons désormais *déclin* ou *non-acceptation* pour éviter la confusion), les 2 notions ne se regroupent pas parfaitement (pour plus de détails voir point I.2.3). Ensuite, malgré l'accord de nos annotateurs sur la définition du refus, la mise en évidence des interprétations concurrentes de l'extrait 7, nous permet de souligner à quel point la notion relève de l'interprétation. De plus, dans leurs commentaires, nos annotateurs expriment à plusieurs reprises l'idée qu'ils ne voyaient pas de refus pour peu que ce dernier (ou la contre-proposition du joueur refusant) soit intéressant pour le jeu/la situation. L'échelle de 1 à 7 que nous avons demandé de remplir était peut-être un peu trop large en possibilités : étant donné notre nombre relativement restreint d'annotateurs, il aurait peut-être été plus judicieux de proposer une échelle sur 5 pour laisser moins place à la nuance.

2 Analyse de la (non-)préférentialité

A. Critères de Yule - tableau

En fin de travail, la figure III.4 (p.52-53) reprend les propositions étudiées dans notre corpus, précisant lesquelles sont déclinées par les autres locuteurs et indiquant si elles comportent ou non les marqueurs de non-préférence repris par Yule (1996 : 81) et présentés en première partie de ce travail (fig. I.4, p.). Nous les avons repris mais en dissociant les critères du délai et des hésitations, et y avons ajouté, en fin de tableau, une colonne pour signaler un « déclin direct », où le « non » est clairement prononcé en SPP. Ce sont ces critères que nous utilisons pour dire si le déclin de la proposition étudiée est marqué ou non dans son énonciation. Cependant, en parcourant notre corpus nous mettons en retrait la pause comme marqueur pertinent de non-préférence. Nous faisons ce choix en observant que le rythme des improvisations a un impact massif sur les pauses entre les TDP pouvant ainsi fausser les résultats. Aussi, de nombreuses pauses sont causées par des rires ou des applaudissements du public et plutôt que par un silence volontaire dans le jeu des comédiens. Ce choix se justifie aussi après la lecture de la publication précédemment évoquée de Kendrick et Torreira (2015) qui questionnent la pertinence de ce paramètre pour décrire la préférence. La présence, ou non, d'une pause sera dès lors considéré comme un marqueur moins saillant que les autres.

À partir de ce tableau et de l'analyse des extraits, nous mettons en évidence 4 réalisations régulièrement effectuées par les comédiens lorsqu'ils s'apprêtent à énoncer une proposition non préférée en déclinant une invitation ou en exprimant un avis différent que celui en PPP dans notre corpus.

B. Délayer la non-acceptation

Le premier comportement que nous caractérisons est la tendance des locuteurs à délayer la non-acceptation de propositions, généralement en gagnant du temps. Pour ce faire, les locuteurs pourront insérer après la PPP qui ne sera pas acceptée, une extension une extension de la PA pour délayer leur réponse ou réaction. Ce comportement

une hétéro-ratification ou une clarification de l'activité d'énonciation en cours. Cependant, à 2 reprises, la joueuse va après s'auto-sélectionner après une pause plus ou moins longue (1,7s dans l'extrait 12, 0,75s dans l'extrait 13) pour décliner avec véhémence la proposition (Comportement fréquent dans notre corpus que nous commenterons au point E).

Ext 12 - L2-14 Annexe 4L p. xv

01 PCRNi: il y a un moyen de re:venir chez vous\
02 PCRAL: ah ben [voilà/]
03 PCRNi: [TRAvailer] [pour] nous\
04 PCRYa: [us]
05 (1,38)
06 PCRAL: c'est-à-dire/
07 (1,70)
08 PCRYa: bah
09 PCRAL: travailler pour vous c'est-à-dire/ (---) moi je ne=je ne=je ne
10 nettoie pas les cuvettes des chiottes hein\ je ne fais pas/ (.)
euh:
11 le ménage euh: dé:gelasse (.) euh je ne NON euh on est chez
12 Lucifer si j'ai bien comprIS euh ou dans un o- d'un han:gar de la
13 SNCB je ne sais PAS\ (.) MAIS ça ne m'empêche que moi je ne fais
pas
14 n'importe quoi ici\
15

Ext 13 - L9-18 Annexe 4L p. xv

09 PCRC1: toi TOI aussi tu fais des blagues
10 (1,72)
11 PCRAL: QUI/
13 PCRSO: qui/
14 (---)
15 PCRAL: MOI je fais des blagues NON je fais pas de [blagues moi moi je
16 fais:]
17 PCRC1: [non tu fais pas de
18 blagues ouais]

Une autre réalisation de ce même comportement est visible dans l'extrait 10 où, plutôt que d'enchâsser une extension de la PA, les locutrices PCRC1 et PCRAL se contentent de laisser un très long silence après la proposition (en L2-3), forçant le locuteur qui l'a émise à acter lui-même la non-acceptation de cette dernière (en L4&6). La locutrice PCRAL, profitera de cette porte fermée par PCRYa pour confirmer le déclin à l'aide d'une généralisation (Lignes 7-9).

Ext 10 - L1-9 Annexe 4J p. xiv

01 PCRYa: [je veux me faire] ADOPTer: (-) vous voulez être ma mère et ma
mère/
02 PCRCl: euh :
03 (4,99)
04 PCRYa: déjà que mes parents ils aimaient pas\ (-) [vous ne] m'écoutez
même&
05 PCRA1: [FAUT]
06 PCRYa: &plus\
07 PCRA1: FAUT pas attendre que des inconnues: vous aiment alors que vos
08 parents vous aiment pas hein (1,20) si déjà eux ne vous
supportent
09 pas euh:

L'intérêt de telles structures conversationnelles est qu'elles offrent la possibilité aux joueurs de faire ratifier leur non-acceptation par le joueur qui a énoncé la PPP (comme dans l'extrait 2), ou, à minima, qu'elles offrent au premier énonciateur la possibilité de décider de ce qu'il adviendra de sa proposition (dans les extraits 1, 10, 12 et 13). Ainsi on pourrait voir dans ce comportement une stratégie pour éviter le refus en improvisation, en sauvant la « face » du comédien qui propose des informations en lui offrant la possibilité d'y réagir. Cependant, nos annotateurs ayant perçu un refus possible dans l'extrait 13, nous pouvons postuler qu'en cas d'auto-sélection rapide pour décliner la proposition, un refus peut être ressenti sur scène.

C. Décliner d'intervenir

Ce comportement, que nous retrouvons dans 3 extraits du corpus (l'extrait 4, l'extrait 8 et l'extrait 21) consiste tout simplement au refus complet de répondre à la PPP, provoquant ainsi sa non-acceptation. Dans la grille des marqueurs de Yule, les improvisateurs qui agissent de la sorte engendrent principalement des marques de type : « longues pauses (*delays*) », « éviter la réponse négative (*Hedge the negative*) » ainsi que des éléments plus narratifs (donner une excuse [*give an account*], raconter une obligation [*mention obligation*], monter en généralisation [*make it non-personal*]...). Dans notre corpus, la locutrice PCRAm a effectué une généralisation en ligne 8-9, cette même locutrice s'offre 2 excuses dans l'extrait 8 (en L19 où elle dit ne pas avoir la lettre et en L34 où elle dit que la lettre est écrite « petit »). ROSCa, elle, dans l'extrait 21, parle beaucoup plus que les autres, mais se refuse toujours à répondre aux sollicitations de ROSVi qui affirme que le conflit entre eux n'a pas de sens.

Ext 4 - L6-11 Annexe 4D p. xi

06 PCRYa: bon euh que:(1,72) QU'EST-ce que je peux: f- euh: faire pour moi/
07 (2,66)
08 PCRAm: vous savez la réponse se trouve (--) toujours AILLEurs plus loin
09 plus haut plus fort\
10 (2,67)
11 PCRYa: voilà voilà voilà (6,39) vous m'êtes d'une grande aide

Ext 8 - L12-34 Annexe 4H p. xiii

12 nous avons découvert/ (1,67) une LETTRE (1,20) cette lettre (-)
13 c'est ma SECrétaire qui va vous la Lire\
14 (7,54)
15 PCRAm: (s'éclaircit la gorge)
16 (1,08)
17 PCRYa: C'EST une lettre
18 (--)
19 PCRAm: je veux bien la lettre\
20 (1,01)
21 PCRYa: oui (4,88) voilà\ (-) c'est une LETTRE (--) qui évoque/ (-)
COMbien
22 cette famille a souffert (---) et le PRINCE/ (--) lui t- enfin
23 lisez\
24 (2,87)
25 PCRAm: (s'éclaircit la gorge)
26 PCRYa: et le PRINCE lui étant (-) extrêmement reconnaissant\ (1,25) a
cédé
27 une partie de son château à cette famille\
28 (--)
29 PCRAm: m-
30 PCRYa: mais lisez lisez [lisez]
31 PCRAm: [merci] (1,08) m-
32 PCRYa: mais ne répétez pas ce que je [viens de dire]
33 PCRAm: [m-] (1,20) ah (1,24)
34 c'est c'est ÉCRit petit\ (.) ah (.) bonjour (-) moi je dis

Ext 21 - L4-13 Annexe 4U p. xix

04 ROSVi: [vous pouvez] ah vous pouvez prendre du fromage:
avec
05 un bout de patate c'est bon aussi: euh [le fromage aux patates]
06 ROSCa: [mais la patate]
07 toute seule c'est bien meilleur euh\ (-) vous POUvez venir manger
08 des patates on peut les faire en salade/ on peut les faire au |
09 [FOUR/ on peut les faire au FRIT\
10 ROSVi [non mais attends eh xxx] JE te comprends pas on est
même
11 pas concurrents là/ (---) toi tu vends des PATates et ils ont
bien
12 fait la TARTiflette ça mélange les deux\
13 ROSCa: oui BAH écoute c'est moi qui les cultive les PATates

Ce comportement peut s'expliquer, lui aussi, par le besoin inculqué dans les improvisateurs d'éviter tout refus : les joueurs faisant alors le choix de ne pas s'opposer directement à leurs interlocuteurs, pour ne pas les contredire ou refuser leurs apports. Dans ce cas-là ne rien dire, comme dans l'extrait huit, ou rester à côté de la plaque, comme dans les extraits 4 et 21, est un stratagème viable. Aucun de ces 3 extraits n'a d'ailleurs été annoté comme rudesse par notre équipe d'annotateurs.

D. Légère non-acceptations

La légère non-acceptation est un phénomène qui concerne les extraits 3 ; 9 et 16 de notre corpus. Dans ces extraits, le déclin des propositions est peu prononcé ; les locuteurs ont recours à des marqueurs tels que des « oui d'apparat » (*token yes*), donner des excuses ou mentionner des obligations sans apparaître très convaincus. Détaillons leur fonctionnement un à un :

Dans l'extrait de 3, le joueur PCRNi entend la requête de sa femme de passer par la rue du Mail (L 4-5), il répond en ligne 6, après un court prologue reprenant la demande de sa femme, à l'aide d'un « oui d'apparat » et se justifie par une obligation : la présence d'un client dans son taxi. Cependant, le fait que le comédien reprenne cette éventuelle destination, réponde oui et donne une excuse relativement faible (ce qui ne l'empêche foncièrement pas de faire le crochet), nous indique qu'il est déjà prêt à accepter. Se jouent dans cette interaction des enjeux similaires à ce que décrivait Pomerantz (1984) lorsqu'elle parlait de *downgraded argeement* ; on est face à une forme moins forte qui va permettre un changement d'avis, ce dernier a lieu en ligne 10-11.

Ext 3 - L3-12 Annexe 4C p. xi

03 PCRNi: un CROchet/ euh à quoi ça un crochet/ (.) [tu as déjà fait tu as
]
04 PCRAM: [euh il faut passer
par]
05 la rue du Mail
06 PCRNi: ah la rue du Mail\ OUI mais j'ai un client en ce moment\
07 PCRAM: mais non hein il me faut mes PARCE que j'ai encore une infection
là
08 où tu SAIS: (.) [et j'ai vraiment] besoin de mes médicaments\
09 PCRNi: [ah ouais]
10 PCRNi: oui mais bon je ne sais pas combien de tubes de pommade tu
engloutis
11 par semaine\ CA vous dérange [si on passe euh: ça vous dérange si
on
12 passe euh on]&

Dans l'extrait 9, le joueur PCRNi à balayé tout aussi sèchement la proposition faite par PCRAm lorsqu'elle lui demande s'il a toujours mal au bras. La réponse confuse du jeune scout permet de rapidement passer ce topic pour rapidement discuter d'autres choses ; de son nouveau nom et sa mission d'aller apporter les raviolis chez les autres.

Ext 9 - L3-14 Annexe 4I p. xiv

03 PCRAm: je t'en prie Saluki
04 (1,44)
05 t'as toujours mal à ton bras: du to:tem d'HIer/ (--) on y est allés
06 un petit peu fort MAIS c'est parce qu'on savait que tu pouvais le
07 supporter MEC
08 PCRNi: OUI mais ça va\ (-) NON ça va je suis très content\ (.) merci
09 Belette (.) je me suis fier de=de m'appeler Saluki (-) maintenant\
10 (1,04) hein: (.) je VAIS aller porter les les raviolis aux aux
11 autres
12 PCRAm: oui C'EST bien=ça va (-) je prépare les GREnadines (.) [et la]&
13 PCRNi: [merci]
14 PCRAm: &le secret pour la grenadine/ (-) le moins possible de grenadine

Cet extrait 16 est l'exemplification même de ce que Pomerantz appelait le *downgraded argeement* : La joueuse PCRCl, marque en SPP (en ligne 6) son accord avec la PPP, mais d'une manière moins enjouée que cette dernière (énoncée en ligne 4). Cela permet par la suite à l'improvisatrice de marquer son désaccord (en ligne 8-9) avec la proposition initiale, avant de changer le topic de la conversation.

Ext 16 - L4-11 Annexe 4P p. xvii

04 PCRNi: [IL EST amusant de Guérain] il est amusant\
05 (---)
06 PCRCl: il est il=il est disons qu'il essaye/
07 PCRNi: il essaye [enfin]
08 PCRCl: [disons qu'il] il=il=il il est=il est savoureux dans ses
09 tentatives\
10 PCRNi: je prévois la fin du lunch le j- lunch vers seize heures après ça
11 (-) réunion\

Cette famille des « légères non-acceptations » permet de gérer les petits malentendus ou les petites mésaventures pas très importantes (qui ne sont d'ailleurs pas perçues comme des refus par les improvisateurs annotateurs). Il s'agit de la forme de

production de formules non préférées la plus proche de celle que l'on rencontre dans les conversations ordinaires avec ses hésitations et ses changements d'avis. Leur légèreté en fait un excellent moyen de créer de micro-conflits pour différencier les personnages et créer de l'enjeu. C'est ce que nous confirment les commentaires de nos annotateurs qui précisent au sujet de ces extraits : « *Pas un refus catégorique puisque on sent dès le début que N acceptera. La proposition de A est très intéressante* », Annotateur 6, pour l'extrait 3 ; « *Le fait de ne pas aller dans le sens du joueur C amène justement quelque chose d'intéressant (de Guérin n'est pas amusant aux yeux de tout le monde)* » Annotatrice 5 pour l'extrait 16 ; ou encore « *Je pense que la réponse de N poursuit l'installation de la relation avec A qui est une relation de soumission* », Annotatrice 7 pour l'extrait 9 (cf annexe 5D p. xxx-xxxiii).

E. Déclin direct

La dernière forme rencontrée, et de loin et de loin la plus fréquente, est celle où la proposition en PPP est déclinée explicitement en SPP par un locuteur. Neuf de nos occurrences fonctionnent ainsi : l'extrait 6, les propositions 7A et 7B, l'extrait 11, l'extrait 15, l'extrait 18, l'extrait 19, l'extrait 20 ainsi que les extraits 12 et 13 (où le déclin n'a pas lieu directement stricto sensu, mais après un régulateur comme discuté au point B). Remarquons qu'il s'agit, malgré sa haute fréquence dans le corpus, de la forme la plus « choquante » pour les improvisateurs 7 des 9 passages ayant été annotés comme des refus ou des possibles refus étant des passages ou des propositions est directement déclinée. Contrairement aux points précédents, nous n'allons pas tous les transcrire mais en voilà deux exemples représentatifs.

Dans l'extrait 6, on observe une construction en miroir avec la proposition de l'extrait 5, issu de la même improvisation. Le joueur PCRYa énonce une PPP en ligne 4 qui sera immédiatement refusée par PCRAM après une courte pause (remplie du rire de la salle) et sans plus de prologue qu'un « Ah ».

Ext 6 - L1-10 Annexe 4F p. xii

01 PCRAm: ça c'est les restes de madame Germaine j'avais/ (-) mais qui les
a
02 foutus dans le moteur bordel:/ (-) (grogne) mais vous êtes
vraiment
03 une [bande d'incapa:bles\
04 PCRYa: [QUI s'occupe:] des cadavres/
05 (1,81)
06 PCRAm: AH non non désolé\ (.) NON NON NON [NON:]
07 PCRNi: [il y aurait eu de la terre]
08 [xxx]
09 PCRYa: [MOI c'est la VOIture]
10 PCRAm: NON (-) j'ai DISpatché (-) J'AI dispatché à l'équipe B

Même idée dans l'extrait 19, où la PPP énoncée par ROSSSt en ligne 3-4 est déniée de manière très peu marquée dans le tour de parole suivant.

Ext 19 - L1-6 Annexe 4S p. xviii

01 ROSHu: vous allez pouvoir retourner sur terre pour faire tout ce que
vous
02 voulez (-) pour martyriser/ (.) les vivANTS\
03 ROSSSt: dires AH (.) j'ai (.) j'ai j'ai ce que J'AI un bonus physIQUE ou
04 PAS/
05 ROSHu: eh: non vous allez garder votre apparence
06 ROSSSt: okay

Ces constructions ne devraient pas être possibles, du moins pas dans un tel nombre, si l'on suit les règles traditionnelles de la préférence en conversation. Cela ne peut vouloir dire qu'une seule chose qui se dessine peu à peu au fil de nos analyses : le contexte d'élocution de la parole improvisée sur scène a effectivement un impact sur la réalisation des séquences non-préférées.

F. Les inclassables

Cette classification étant effectuée, il nous reste 3 extraits que nous n'avons su classer nulle part dans les catégories construites : la séquence qui suit la proposition 7B, l'extrait 14 et l'extrait 22. Commentons-les brièvement.

La proposition 7B, énoncée par PCRYa en ligne 1 est particulière : elle porte non sur une proposition effectuée mais sur la promesse d'effectuer, une proposition ; le joueur PCRYa annonce qu'il a une solution et finit sa phrase sur une intonation montante ce qui laisse entendre qu'il est sensé la finir sous peu. Dès lors, les interventions des autres

locuteurs peuvent être considérées comme des perturbateurs pour une information qui n'est pas encore formulée.

Ext 7 - L1-14 Annexe 4G p. xiii

01 PCRYa: OH les gars (--) j'ai plus qu'une chose à faire/
02 (--)
03 PCRNi: pousse\
04 (1,50)
05 PCRYa: non\
06 (1,31)
07 non\
08 (1,05)
09 PCRNi: on sort le corbillard:/
10 PCRYa: NON
11 PCRNi: xxx on sort le k- cerceuil et on l-
12 PCRAm: [PORTE] (.) porte
13 PCRYa: [NON] (--) NON (1,37) j'ai touJOURS une paire de
ROllers
14 dans le coffre\ (1,26) on va les FIXer en dessous du CORbillard
(.)

L'extrait 14 est caractérisé par une proposition de la comédienne PCRSO en ligne 17, simplement rejetée par les joueurs PCRCl et PCRYa en évitant la réponse négative et en marquant leur prise de parole de quelques préfaces et hésitations. cette formulation obéit parfaitement aux règles standard de la non-préférence.

Ext 14 - L11-19 à Annexe 4N p. xvi

11 PCRSo: [eh est-ce que il y en a] est-ce que vous voulez que je
vous
12 fasse une petite séan:ce un peu étirements tout ça/ (.)
13 [comme ça on est en forme pour la soirée et demain] pom pom pom
pom&
14 PCRYa: [um euh:]
15 &on fait le [cent mètres]
16 PCRCl: [euh:] (.) [ouais je sais pas je] vais
[réfléchir]
17 PCRYa: [oh] vais [réfléchir]
18 PCRYa: [je:] je me suis assez étiré
19 PCRSo: ah okay okay okay

L'extrait 22 contient une anomalie assez amusante : la joueuse ROSCl effectue une requête aux autres joueurs sur scène en demandant une patate pour une recette (en L1). À cela, la comédienne ROSSt répond positivement dans la SPP mais ROSCa, supérieure de ROSSt dans la diégèse de l'improvisation, lui reproche ce don et

souhaiterait la voir arrêter son geste. Le rejet de la PPP de ROSCI s'adresse donc à une tierce personne.

Ext 22 - L1-6 Annexe 4V p. xix

01 ROSCl: vous êtes surs que vous voulez pas nous donner au MOINS une patate/
02 ROSSt: si si prenez là\ (--) [attendez]
03 ROSCa: [MAIS] QU'EST-ce que tu fais: fais-lui
04 payer enfin:/
05 ROSSt: ah mais je fais plaisir [au xxx]

4 La formulation d'énoncés non-préférés en improvisation théâtrale

La mise en évidence de ces patterns énonciatifs dans les extraits remarquables issus de notre corpus d'improvisation fait ressortir des phénomènes intéressants. Premièrement, malgré ce que l'on aurait pu penser en partant des valeurs et principes de l'improvisation où sont valorisés l'acceptation des propositions d'autrui et où, dans le format de spectacle le plus populaire, le comportement de ne pas accepter peut être sanctionné, les improvisateurs interrogés ne semblent ni avoir une vision équivalente de ce qu'est le refus, ni ne sont particulièrement sévères lorsqu'il s'agit de le débusquer. La majorité des refus signalés par les annotateurs étant des séquences où la non-acceptation des propositions est particulièrement visible.

De plus, la réalisation des séquences non préférées semble plus libre en improvisation théâtrale, les joueurs pouvant marquer leurs propositions en ajoutant un supplément de sens à ces dernières. Nous avons ainsi pu identifier 4 types de réalisation témoignant chacune de stratégies différentes aux effets variés pour gérer les désaccords en improvisation théâtrale. Plus remarquable encore, le dialogue improvisé semble parfaitement tolérer que des propositions absolument dispréférées (telles que des refus très francs) puissent être énoncées sans choquer. Le fait que les joueurs incarnent des personnages et que leur face ne soit pas réellement menacée sur scène (ou du moins, moins qu'en conversation libre) permet la production de tels énoncés. Le fait que l'improvisation soit aussi généralement pratiquée avec des personnes que l'on apprend à connaître au fil de nombreuses semaines de coaching engendrant aussi une plus grande

confiance interpersonnelle sur scène et réduisant l'importance des règles conversationnelles dans cet espace.

5 Confrontation aux thèses énoncées

À l'issue de ce travail d'analyse, nous pouvons affirmer que la préférence pour l'acceptation de propositions ne semble pas s'être renforcée en improvisation théâtrale. À l'inverse, contrairement à nos attentes, le dialogue improvisé semble bénéficier d'un plus haut degré de liberté que la conversation telle que décrite par l'AC, du fait de la moindre menace qui pèse sur la « face » des improvisateurs lorsqu'ils sont sur scène avec d'autres comédiens qu'ils connaissent.

S'il nous est difficile de dire si le marquage des séquences non-préférées est moindre en improvisation théâtrale, il semble en tout cas moins contraint que dans la conversation ordinaire, et les improvisateurs semblent pouvoir utiliser ces marquages pour assurer un plus haut degré de co-énonciation en adressant des régulateurs à leurs interlocuteurs, mais aussi pouvant globalement s'en passer. Étant donné le faible score d'accord inter-annotateur obtenu, il nous est difficile de commenter la notion de refus et de si cette dernière recoupe effectivement un degré de transgression plus grave. Mais, les quelques indices obtenus ; principalement le fait que le refus semble surtout être signalé pour des énoncés « grossièrement » dispréférés, semblent dire que cette notion ne renforce ni d'incarner un degré plus grave de non-préférentialité.

Dans tous les cas, le contexte d'énonciation particulier de l'improvisation théâtrale, à savoir le caractère fictionnel spontané mais préparé et, généralement, en public semble en tout cas avoir un effet sur les règles élocutoires, fût-il l'inverse de celui auquel nous nous attendions. Ces séries d'indices nous poussent à penser que la parole improvisée et ses spécificités peuvent effectivement représenter un bénéfice pour ceux qui la pratiquent y compris pour des usages autres que la discipline artistique uniquement, la nature de ces spécificités serait à étudier dans un autre travail.

2. Perspectives, limites et approfondissements

La présente étude s'est employée à découvrir au travers d'un corpus constitué uniquement de spectacles d'improvisation les indices d'une parole et plus particulièrement de règles de préférence différentes de celles de la conversation ordinaires. Néanmoins, pour étayer les résultats obtenus il nous faudrait comparer les extraits remarquables commentés dans ce mémoire avec des extraits issus d'autres contextes : de la conversation ordinaire, d'autres types de conversation en public, éventuellement, d'autres spectacles d'improvisation incluant des joueurs moins confirmés où ayant suivi des formations à l'improvisation dans des espaces culturels autres.

Le protocole d'annotation des improvisations pourrait éventuellement être amélioré, par la réduction du degré de nuance des mesures et/ou en le diffusant à un plus grand nombre d'experts afin de véritablement pouvoir questionner les notions de refus et de rudesse.

Enfin, il serait particulièrement pertinent pour un retour sur notre corpus ou sur un autre corpus d'improvisation, de considérer davantage la multimodalité, en commentant également les mouvements et actions des comédiens sur scène, mais aussi en discutant la place du public et des membres du décorum durant le spectacle. Pour ce faire des conventions et méthodes adaptées de Mondada (2017a) pourraient être mobilisées. Plusieurs phénomènes intéressants tels que les adresses aux spectateurs, les jeux de connivence entre comédiens et public... pourraient ainsi être travaillés. Trouver une solution pour, dans la transcription, différencier les silences véritables de ceux causés par les applaudissements ou réactions des spectateurs aurait été intéressant aussi.

Conclusion générale

Le présent travail s'emploie à explorer la variation des règles de la communication selon le contexte d'élocution, et plus particulièrement la variation des règles de préférence en improvisation théâtrale. Le sujet nous semble intéressant puisque coexiste, pour la conversation ordinaire, des règles de préférence favorisant l'acceptation d'énoncés et de propositions et, en improvisation théâtrale, des valeurs poussant à accepter les propositions des autres comédiens pour co-construire des histoires. Ce travail intervient aussi dans un contexte où l'improvisation appliquée rencontre un succès croissant, en mettant en avant les prétendues plus-values de la discipline en matière de qualité de communication, en entreprise comme en société.

Nous nous sommes donc employés à mieux comprendre cette discipline qu'est l'improvisation théâtrale en détaillant l'historique, les valeurs et l'actualisation de ces valeurs dans un format de spectacle particulier : le match. En parallèle nous avons renforcé notre bagage en analyse conversationnelle, une sous-discipline de la pragmatique dont l'objectif est de comprendre les interactions humaines en conversation. Nous avons exploré la notion de préférence, ce qu'elle recouvrait, les critiques que certains ont pu en faire et les indicateurs qui témoignent de son existence.

Ensuite nous avons constitué un corpus d'improvisations à l'aide des logiciels Praat et Transformer ; trois spectacles au concept différent ont ainsi été segmentés et transcrits. Vingt-quatre extraits remarquables, où des propositions de joueurs étaient acceptées ou refusées ont été sélectionnés dans les spectacles transcrits. Ils ont ensuite été annotés par des improvisateurs et improvisatrices chevronnés pour y repérer les éventuels refus et rudesses. Malheureusement, faute de score satisfaisant, la rudesse n'a pas pu être commentée.

A partir des extraits analysés, nous avons caractérisé quatre comportements différents face aux propositions ignorées en impro. Elles témoignent d'une large marge de manœuvre des comédiens qui semblent largement pouvoir ignorer les règles de préférence sur scène, y compris en matière d'acceptation des propositions des autres

individus. Le jeu sur scène de réalités inventés semble rendre beaucoup moins vulnérable la « face » de l'adversaire ce qui permet aux comédiens d'agir comme bon leur semble.

Conventions de transcription

Conventions pour Praat

Les conventions décrites ci-dessous sont adaptées des conventions utilisées par le corpus VALIBEL et le corpus CFPB. En général les propositions sont transcrites en français standard, le code-switching (vers l'anglais, l'italien, l'allemand ou le néerlandais dans notre corpus) n'est pas signalé. Les pauses ne sont pas signalées non plus, étant donné qu'elles apparaissent déjà dans la segmentation des blocs de parole de Praat.

(?)	Intonation montante dans une question
-	Troncation
xxx	Segment inaudible
pf, aie...	Onomatopées
mh	Régulateur
()	Commentaire
(commence à <i>rire</i>)	Commentaire se poursuivant sur/en parallèle de plusieurs blocs annotés
-	Début de chevauchement
-	Fin de chevauchement
- xxx <loc.> xxx -	Chevauchement

Conventions pour les extraits

Pour la transcription des extraits, des conventions adaptées des conventions ICOR¹ ont été utilisées. Entre deux TDP, la durée des pauses n'est signalée que si elle est supérieure à 0,5 secondes.

(.) (-) (--) (---) (n)	Pauses (min 0,1s ; min 0,25s ; min. 0,5s ; min. 0,75s; <i>n</i> secondes)
\ /	Intonation descendante ou montante
MAJ	Emphase perceptible
:	Allongement phonique
-	Troncation
=	Enchaînement rapide
[]	Chevauchements (les crochets sont alignés sauf si un passage à la ligne empêche de le faire de manière lisible)
[[]]	Chevauchements multiples
&	Poursuite du tour après le chevauchement
xxx	Passages inaudibles
()	Commentaires
(commence à <i>rire</i>)	Commentaire se poursuivant sur/en parallèle de plusieurs TDP.

¹ Disponibles sur <http://icar.cnrs.fr/corinte/conventions-de-transcription/>

Figure III.4 : caractérisation des extraits avec les indicateurs de Yule

N°	Proposition acceptée ou refusée	Refus	pauses	hésitation	préférence	doute	oui d'apparat	présenter excuses	mentionner obligation	demande compréhension	généralisation	donner excuses	atténuateurs	éviter la réponse négative	Décliner direct
Ext1	déclinée	pas	non	non	oui	non	non	non	non	non	oui	oui	non	oui	non
Ext2	déclinée	pas	oui	non	non	oui	non	non	non	non	non	non	non	oui (question)	non
Ext3	déclinée (puis acceptée)	pas	non	non	oui	non	oui	non	oui	non	non	non	non	non	non
Ext4	déclinée	pas	oui	non	non	non	non	non	non	oui	non	non	non	oui	non
Ext5	acceptée	pas	non												accepté
Ext6	déclinée	refus	non	non	oui	non	non	non	non	non	non	oui	non	non	oui
Ext7A	déclinée	pos	oui	non	non	non	non	non	non	non	non	non	non	non	oui
Ext7B	retardée	pas	oui (-)	non	non	non	non	non	non	non	non	non	non	oui	non
EXT7C	déclinée	pos	non	non	non	non	non	non	non	non	non	non	non	non	oui
Ext8	déclinée	pas	oui	non	non	non	oui	non	non	non	non	oui	non	oui	non
Ext9	déclinée	pas	non	oui	non	non	oui	non	non	non	non	oui	non	non	non
Ext10	déclinée	pos	oui	oui	non	non	non	oui	oui	non	oui	non	non	oui	non
Ext11	déclinée	pas	oui (-)	non	non	non	non	non	non	non	non	non	non	non	oui
Ext12	déclinée	pas	oui	oui	non	non	non	non	non	non	oui	oui	non	oui	oui
Ext13	déclinée	pos	oui	oui	oui	non	non	non	non	non	oui	non	non	non	oui
Ext14	déclinée	refus	non	oui	oui	oui	non	non	non	non	non	oui	non	oui	non

Extrait 15	déclinée et acceptée (selon locs)	<i>pas</i>	non	non	oui	non	non	non	non	non	non	oui	non	non	oui
Ext16	déclinée	<i>pas</i>	oui (--)	oui	non	non	oui	non	non	non	non	non	oui	oui	non
Ext17	acceptée	<i>pas</i>													accepté
Ext18	déclinée	refu s	non	non	oui	non	non	non	non	non	non	non	non	non	oui
Ext19	déclinée	pos s	non	oui	oui	non	non	non	non	non	non	non	non	non	oui
Ext20	acceptée puis déclinée	pos s	non	non	oui	non	non	non	non	non	non	non	non	non	oui
Ext21	déclinée	<i>pas</i>	non	non	non	non	non	non	non	non	oui	oui	non	oui	oui
Ext22	acceptée et déclinée	<i>pas</i>	oui (--)	non	non	non	non	non	non	non	non	non	non	oui	non
Ext23	acceptée	<i>pas</i>	non												accepté
Ext24	acceptée	<i>pas</i>	non												accepté

Rmq : La durée d'une pause n'est indiquée que si elle est incluse entre 0,5s et 1s. S'il est juste indiqué « oui » dans la case, la durée de la pause est supérieure à 1s

Rmq : pour plus de détails sur les extraits, consulter la figure3.1, p. xxx.

Rmq3 : noms originaux (en anglais) des indicateurs : *delay, hesitate, preface, express doubt, token Yes, apology, mention obligation, appeal for understanding, make it non-personal, use mitigators et hedge the negative*. Les traductions sont de nous.

Bibliographie

BACHY Sylviane, DISTER Anne, FRANCARD Michel, GERON Geneviève, GIROUL Vincent, HAMBYE Philippe, SIMON Anne-Catherine, WILMET Régine (2007). Conventions de transcription régissant les corpus de la banque de données VALIBEL, *Université Catholique de Louvain*. En ligne.

BANGE, Pierre (1992). *Analyse conversationnelle et théorie de l'action*. Paris: Hatier-Crédif.

BILMES, Jack (1988). The concept of preference in conversation analysis. *Language in Society*, 17(02):161-181.

BONU, Bruno (1995). Questions sur la préférence en Analyse de Conversation : hiérarchisation des actions dans les entretiens de recrutement, *Cahiers de l'ILSL*, 7: 199–230.

BROWN Penelope et LEVINSON Stephen C. (1987). *Politeness: Some universals in language usage (Vol. 4)*. Cambridge : Cambridge university press.

BOUCHET Pauline (2016). Improvisation en entreprise et management. Une économie et des valeurs partagées [en ligne, consulté sur : www.thaetre.com/2015/11/18/improvisation-en-entreprise-et-management-pauline-bouchet le 31/7/2022]

CHARTIER Jeanne et DE OLIVERIA Baptiste (présentateurs). (11 juin 2022). Le Catering (Episode 28 – ça se fait ap) [Podcast Audio]. [url : podcasts.apple.com/fr/podcast/%C3%A9pisode-5-consubstantiel-%C3%A0-sylvie-vartan/id1545456672?i=1000508783360].

CHARTIER Jeanne et DE OLIVERIA Baptiste (présentateurs). (12 février 2021). Le Catering (Episode 5 – Consubstantiel à Sylvie Vartan) [Podcast Audio]. [url :

podcasts.apple.com/fr/podcast/%C3%A9pisode-5-consubstantiel-%C3%A0-sylvie-vartan/id1545456672?i=1000508783360].

CHAUVIN Jean-Baptiste (2015). *Le match d'improvisation théâtrale*. Paris: ImproFrance.

COUSSERAND Isabelle (2001). Le théâtre d'entreprise : entre stratégie imaginée et stratagème imaginaire. *Communication et organisation*, 19 [en ligne, consulté sur doi.org/10.4000/communicationorganisation.2527, le 4/8/2022]

CULPEPER Jonathan et TANTUCCI Vittorio (2021). The Principle of (Im)politeness Reciprocity. *Journal of Pragmatics*, 175 : 146-164. [Doi: 10.1016/j.pragma.2021.01.008.].

DE FORNEL Michel (1988). Constructions disloquées, mouvement thématique et organisation préférentielle dans la conversation. In: CADIOT Pierre et FRADIN Bernard (eds) *Langue française n°78 : le thème en perspective*. Paris : Larousse, p. 101-123. [DOI : doi.org/10.3406/lfr.1988.4746]

DISTER Anne (2016) Conventions pour la transcription orthographique du Corpus de français parlé à Bruxelles. *USLB*.

EHMER Oliver, *The Transformer : a corpus tool on Windows* [Programe informatique, disponible sur : www.oliverehmer.uni-osnabrueck.de/transformer].

Fédération Belge d'Improvisation Amateur (2021). Règlement du Championnat Adulte 2021-2022. [url : fbia.be] (Consulté le 6/7/2022).

GAGNON Roxanne (2011). L'improvisation théâtrale au service de l'expression orale et écrite et de son enseignement. *Revue Suisse des Sciences de l'Éducation*, 33(2): 251-265.

GAGNON Roxanne et DOLZ Joaquim (2016). Corps et voix : quel travail dans la classe de français du premier cycle du secondaire ? *Le français aujourd'hui*, 195 : 63-76. [doi : doi.org/10.3917/lfa.195.0063]

GRAVEL Robert et LAVERGNE Jan-Marc (1987). *Impro I : Réflexions et analyses*. Montréal : Leméac.

GRAVEL Robert et LAVERGNE Jan-Marc (1989). *Impro II : Exercices et analyses*. Montréal : Leméac.

GÜLICH Elisabeth et MONDADA Lorenza (2001). Konversationsanalyse / Analyse conversationnelle. In : Holtus G., Metzeltin M., Schmitt C. (éds), *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL): Vol. 1,2. Methodologie : (Sprache in der Gesellschaft, Sprache und Klassifikation, Datensammlung und -verarbeitung)*,. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, p. 196-250.

HERITAGE, John C., ALBARET, Michèle et QUÉRÉ, Louis (1991). L'ethnométhodologie: une approche procédurale de l'action et de la communication. *Réseaux. Communication-Technologie-Société*, 9(50) : 89-130.

JACQUIN Jérôme (2011). Localiser, décrire et faire voir le fait argumentatif : le modèle dialogal de l'argumentation au défi d'un corpus complexe. *A contrario*, 16 : 88-109.

JOHNSTONE Keith (2014). *Impro : improvisation & théâtre*, Paris: Ipanema (traduit de l'anglais par ARGY Anne-Gaëlle et JANE Mark).

KENDALL Maurice Georges et BABINGTON SMITH Bernard (1939). Le problème des classements m . *Les Annales de la statistique mathématique*. 10 (3) : 275-287.

KENDRICK Kobin H. et TORREIRA Francisco (2015). The Timing and Construction of Preference: A Quantitative Study. *Discourse Processes*, p. 255-289. [DOI : doi.org/10.1080/0163853X.2014.955997].

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine (2016). Le désaccord, réaction « non préférée » ? Le cas des débats présidentiels. *Cahiers de praxématique*, 67 : 11-30.

KITZINGER Celia (2013). Repair. In SIDNELL J., STIVERS T. (Eds.), *Handbook of Conversation Analysis*. Cambridge : Cambridge University Press, p. 210–228.

LAROCHE Simon (2019). *L'improvisation appliquée au service de la communication interne : quand l'art de raconter des histoires passe de la scène à l'organisation: L'improvisation théâtrale comme outil au service de la communication interpersonnelle et de la culture organisationnelle : le cas du coaching dans les organisations par des improvisateurs en Belgique francophone*. Faculté des sciences économiques, sociales, politiques et de communication, Université catholique de Louvain, prom. : PHILLIPE Marion.

LERAT Kevin (2017), *Improvisation théâtrale : perspective historique et spécificités d'une discipline (Focus sur la pratique belge francophone)*. Faculté de philosophie, arts et lettres, Université catholique de Louvain, prom. : CHÂTEL Jonathan.

LESAVRE Laurent (2003). Théâtre et entreprise, état des lieux et une approche globale. *Working paper serie RMT*, Grenoble, 2003. [En ligne, consulté sur : hal.grenoble-em.com/hal-00451472, le 4/8/2022].

LEVINSON Stephen C. (1983). « Preference organisation ». In : *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 332-245.

LIKERT Rensis (1932). A Technique for the Measurement of Attitudes. *Archives of Psychology*, 140 : 1-55.

MERMINOD Gilles (2015). Structuration du raconter et évaluation de la racontabilité dans l'entretien médiatique. *Bulletin Suisse de Linguistique Appliquée*, 101 : 73-95.

MERMINOD Gilles (2017). Une stylisation de l'imitation. La parodie pour étudier les pratiques narratives. *Fabula / Les colloques, Le rire : formes et fonctions du comique* (Lausanne 9-10/6/2016). [URL: <http://www.fabula.org/colloques/document4591.php>].

MONDADA Lorenza (1999). L'organisation séquentielle des ressources linguistiques dans l'élaboration collective des descriptions. *Langage et société*, n°89, *Ethnométhodologie et analyse conversationnelle*, 9-36.

MONDADA Lorenza (2006). La question du contexte en ethnométhodologie et en analyse conversationnelle. In : *Analecta Neolatina, Akadémiai Kiadó, Pázmány Péter*

(eds) *Verbum: Catholic University Faculty of Humanities and Social Sciences*, 28 (2-3): 111-151.

MONDADA Lorenza (2007). Enjeux des corpus d'oral en interaction : re-temporaliser et re-situer le langage. *Langage et société*, n° 121-122, p. 143-160. [DOI : doi.org/10.3917/l.s.121.0143].

MONDADA Lorenza (2008). L'analyse de « collections » de phénomènes multimodaux en linguistique interactionnelle : à propos de l'organisation systématique des ressources gestuelles en début de tour. *Cahiers de praxématique*, 50 : 21-66.

MONDADA Lorenza (2017a). Le défi de la multimodalité en interaction. *Revue française de linguistique appliquée*, 22 : 71-87. [DOI : doi.org/10.3917/rfla.222.0071].

MONDADA Lorenza (2017b). Nouveaux défis pour l'analyse conversationnelle : l'organisation située et systématique de l'interaction sociale. *Langage et société*, 160-161 : 181-197. [DOI : doi.org/10.3917/l.s.160.0181].

POMERANTZ Anita (1984). Agreeing and disagreeing with assessments: Some features of preferred/dispreferred turn shapes. In: ATKINSON J. M., HERITAGE J. (Eds.), *Structures of Social Action: Studies in Conversation Analysis*,. Cambridge : Cambridge University Press, p. 57–101.

POMERANTZ Anita et HERITAGE John (2013). Preference. In: SIDNELL J., STIVERS T. (Eds.), *Handbook of Conversation Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 210–228.

QUÉRÉ, Louis, « Ethnométhodologie » in Encyclopaedia Universalis Online. [url : <http://www.universalis-edu.com/>] (consulté le 25/5/2022).

ROULET Eddy (1992). Vers une approche modulaire de l'analyse du discours. *Cahiers de linguistique française* 12 : 53-83.

SAWYER R. Keith (2001). *Creating conversations: Improvisation in everyday discourse*, New Jersey: Hampton Press.

SIDNELL Jack (2013). Basic Conversation Analytic Methods. In: J. SIDNELL, T. STIVERS (Eds.), *Handbook of Conversation Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press p. 77-100.

SIMON Anne-Catherine, BACHY Sylviane, et HAMBYE Philippe (2009). Transcrire sous PRAAT en utilisant les conventions VALIBEL. *Université Catholique de Louvain*. En ligne.

TOURNIER Christophe (2003). *Manuel d'improvisation théâtrale*. Genève : éditions de l'eau vive.

VINCENT Diane (2001). Les enjeux de l'analyse conversationnelle ou les enjeux de la conversation. *Revue québécoise de linguistique*, 30(1) : 177–198.

YULE, George (1996). *Pragmatics*. Oxford: Oxford University Press.

Logiciels :

Audacity Team (2021): Audacity (3.1.3) [Programe informatique, disponible sur : <http://audacityteam.org/>].

BOESMA Paul et WEENINCK David (1992-2022). *Praat: doing phonetics by computer* [Programe informatique, disponible sur : www.praat.org].

EHMER Oliver, *The Transformer : a corpus tool on Windows* [Programe informatique, disponible sur : www.oliverehmer.uni-osnabrueck.de/transformer].

IBM Corp. (2021). *IBM SPSS Statistics for Windows, Version 28.0*. Armonk, NY: IBM Corp. [Programe informatique, disponible sur : www.ibm.com].

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial