

# Descriptions chorales

---

« *Un jour, le jeune Newton vit tomber une pomme et eut la fraîcheur de s'en étonner.* » Voltaire

En juillet 2005 déjà, une des journées du séminaire de l'ANRAT s'est déroulée ainsi : la veille au soir, l'ensemble des participants s'étaient rendus à la Cour du Lycée St-Joseph pour assister à la représentation de *La Vie de Galilée*, mise en scène par Jean-François Sivadier. Nous nous étions retrouvés le lendemain matin à La Chartreuse de Villeneuve pour une analyse de la représentation théâtrale animée par mes soins, selon des modalités – une « méthode » ose-t-on dire parfois – sur lesquelles je reviendrai, analyse collective ou chorale suivie d'une rencontre avec le metteur en scène animée quant à elle par Jean-Pierre Lorient, le tout ponctué d'interventions et de conseils plus directement pédagogiques de Jean-Claude Lallias à l'usage des partenariats existants ou à naître entre artistes et enseignants. Le déroulement de la journée, dont les trois principales composantes rejoignaient pour moi d'évidence certains dispositifs de l'École du spectateur que j'anime avec mes camarades du Théâtre du Nord à Lille – cours publics, rencontres après spectacles du jeudi ou apéritifs-rencontres du samedi midi –, nous servit donc de modèle en juillet 2007 pour architecturer chacune des quatre journées que durait, à La Chartreuse de nouveau, le séminaire annuel avignonnais de l'ANRAT.

### Décrire

Si l'exercice de la rencontre avec le metteur en scène, les acteurs ou les autres membres de l'équipe artistique est aujourd'hui accepté comme une évidence, plus d'un demi-siècle après avoir été légitimé par Jean Vilar et les animateurs-militants de la décentralisation, l'exercice choral de l'analyse de la représentation théâtrale, beaucoup plus récent – je ne le pratique personnellement que depuis une vingtaine d'années –, souvent tout nouveau pour la majorité des participants, suscite quant à lui les interrogations spontanées et les réactions les plus diverses.

Contrairement à toutes les habitudes indûment acquises, le jeu consiste – et l'animateur est là pour en faire respecter les règles – à s'interdire toute appré-

ciation et tout jugement de valeur a priori : les fameux « j'aime..., j'aime pas..., c'est nul..., c'est génial... », ces formules instinctives et épidermiques à l'emporte-pièce qui ravalent notre langage articulé et notre aptitude à penser au rang de simples grognements animaux. La contrepartie positive de cet interdit est qu'il faudra d'abord décrire ce que l'on voit, ce que l'on ressent, dans les termes les plus précis, les plus simples et les plus concrets. Le souci d'une objectivité scrupuleuse et consensuelle n'exclut pas le recours subjectif à la mémoire affective, pas plus qu'à la métaphore ou à la connotation : « cela m'a rappelé, m'a fait penser à ... » ou « c'est comme dans tel film, tel roman ou telle œuvre d'art... ».

### L'espace

Quand il projette la conception de son travail longtemps avant la première répétition, le metteur en scène distingue toujours deux tâches : la définition de l'espace (choix du lieu, rapport scène/salle ou aire de jeu/spectateur, scénographie...) et la distribution : « *toute la personne physique de l'acteur fait partie du personnage qu'il représente* » disait déjà André Antoine... On tentera donc de discipliner la description en se limitant dans un premier temps à l'espace et en commençant par le rituel d'accès au lieu, un peu comme Anne Surgers le suggère dans les premières pages de son livre sur la Comédie-Française (Hachette, 1982).

On décrira ensuite ce qu'on voit sur le plateau avant même le commencement de la représentation ou dès le lever du rideau : on lira de préférence de jardin à cour – de gauche à droite – s'il s'agit d'un décor frontal, simplement parce qu'en Occident on lit de gauche à droite. On ira aussi de préférence du plus gros au plus petit, partant de la boîte, de l'écrin, des substructions et châssis les plus volumineux pour aborder ensuite les éléments les plus meubles, mobiles ou mobiliers – ceux qui, généralement, jusqu'au détail ou à l'accessoire le plus discret, font évoluer l'espace dans ses différents changements ou variations, d'acte en acte, de scène en scène. Ce n'est qu'au terme de cette description qu'on pourra par déduction esquisser une hypothèse d'identité esthétique : s'agira-t-il d'un décor plutôt réaliste, naturaliste, symboliste, expressionniste, peint,

....

....

architecturé, kitsch, boulevardier, un écrin, une boîte noire, une machine à jouer ? ... En retardant le plus longtemps possible le dévoilement de cette appartenance ou filiation, on donnera tout loisir au néophyte d'exprimer son commentaire certes « naïfs » mais intelligent et précis, sans l'humilier ni l'accabler des terribles lacunes de son inculture historique, artistique et théâtrale !

La description des costumes constitue entre celles de l'espace et du jeu des acteurs un sas aussi intéressant que pertinent : en tant que maquette dessinée sur une feuille de papier Canson ou que vêtement suspendu aux cintres d'un portant dans l'atelier de couture ou la loge en coulisses, le costume graphique ou inanimé relève incontestablement de l'art du scénographe ; mais dès qu'il est porté sur le corps de l'acteur, il devient deuxième peau, outil du jeu, part consubstantielle du mouvement, des déplacements et de la gestuelle de l'acteur.

### L'acteur et son jeu

Enfin, puisque, nous dit Antoine, le choix de l'acteur engage tout entière la dramaturgie du personnage et de sa représentation – ne jamais oublier que dans l'incarnation, il y a chair ! -, il faudra trouver l'audace de décrire sans la moindre pudeur le physique induit par ce choix : les variables de la taille, l'embonpoint, la maigreur, les grâces, les disgrâces, la séduction, la répulsion, la nudité partielle ou totale, et dans toutes ses variations plastiques, bref tout ce que deux mille ans de judéo-christianisme ont oblitéré de tabous dans le discours sur le corps. C'est là que l'analyse de la représentation se heurte généralement à l'inertie des inhibitions : maladresse, pudeur, mutisme, honte, surtout chez les jeunes spectateurs, sont autant de freins qu'il faut tenter d'apprivoiser, d'émanciper, sans brusquerie, sans brutalité ni provocation, dans la simple recherche d'une expression libérée, désinhibée. Et ce qui aura été accompli pour la description du corps, devra s'étendre au geste, au mouvement, aux options de jeu, à la voix, au maquillage, à la coiffure, aux accessoires intimes et autres postiches.

### L'animateur

Dans un tel dispositif d'analyse chorale, surtout lorsqu'il y a réticence ou résistance, le rôle de l'animateur est essentiel : humble, bienveillant, respectueux des lacunes ou de l'ignorance des participants, il doit d'abord s'effacer devant la parole chorale aussitôt après l'avoir suscitée, la dévider et la relancer jusqu'à son ultime expression, s'abandonner aux errances et fluctuations empiriques et pragmatiques de la parole collective, relayer les pannes et relancer la maïeutique, en modeste accoucheur des idées et des mots. Et c'est seulement après avoir, à chaque étape de l'analyse, épuisé les ressources spontanées du discours choral, que l'animateur pourra à son tour, de loin en loin, apporter les compléments de connaissance et d'information dont il est probablement dans l'assemblée l'un des seuls dépositaires, le seul en tout cas à se risquer, dans un souci de synthèse, à les partager avec tous.

### Voir autrement

On peut espérer - et je l'ai maintes fois vérifié - que les refus, les rejets, les coups de gueule et autres réactions pulsionnelles de sortie de salle auront trouvé, dans l'usage des mots et dans cette pratique mutualisée de l'analyse et de la description théorique, un espace civil et pacifié de lutte contre les a priori, les idées reçues, les clichés, la mauvaise foi et toutes les autres tentations injustes et régressives de l'approche du processus artistique. Il faudrait enfin rapprocher, et cela mériterait plus qu'une conclusion, cette description analytique de la représentation théâtrale de certains de ces concepts artistiques ou philosophiques qui privilégient l'incitation à voir les choses, la vie, le monde autrement : le « merveilleux quotidien » cher aux Surréalistes, l'effet d'éloignement (ou de « distanciation ») théorisé par Brecht, ou encore l'inquiétante étrangeté (« Unheimlich ») invoquée par Freud... Nous pourrions donc placer notre démarche sous le signe du Paysan de Paris de Louis Aragon, ce beau récit inclassable dont le narrateur s'efforce de redécouvrir et de nommer jusqu'à s'en émerveiller les paysages familiers d'un trajet quotidien qui lui étaient devenus transparents, presque insignifiants.

Yannic Mancel

#### Yannic MANCEL

Après l'avoir été au Théâtre National de Strasbourg puis au Théâtre National de Belgique, Yannic Mancel est depuis 1998 conseiller artistique et littéraire au Théâtre du Nord, Théâtre National Lille Tourcoing Région Nord - Pas de Calais (direction Stuart Seide). Il enseigne l'histoire du théâtre et la dramaturgie à l'Université Charles-de-Gaulle Lille III, ainsi qu'à l'École professionnelle Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre du Nord. Il est aussi membre du comité de rédaction de la revue Alternatives théâtrales.