Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences
Université de Montréal

et

École normale supérieure de Lyon
École Doctorale 3LA (Lettres, langues, linguistique, arts)

LES PROCESSUS DE LA MISE EN SCÈNE. POLYPHONIE ET COMPLEXITÉ DANS LA CRÉATION SCÉNIQUE

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
Doctorat en littératures de langue française

et à

L'École normale supérieure de Lyon
en vue du grade de Docteur en Études théâtrales

par Florent Siaud

Sous la direction de Jeanne Bovet et Jean-Loup Rivière

Soutenue le 15 décembre 2014

Jury :
Jeanne Bovet (Professeure, Université de Montréal)
Claire Legendre (Professeure, Université de Montréal)
Marie-Christine Lesage (Professeure, Université du Québec à Montréal)
Sophie Lucet (Professeure, Université Rennes 2)
Florence March (Professeure, Université Paul Valéry-Montpellier 3)
Jean-Loup Rivière (Professeur, École normale supérieure de Lyon)

Les processus de la mise en scène. Polyphonie et complexité dans la création scénique

Florent Siaud

Thèse de doctorat effectuée en cotutelle

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences
Université de Montréal

École normale supérieure de Lyon
École Doctorale 3LA (Lettres, langues, linguistique, arts)

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal

en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)

Doctorat en littératures de langue française

et à

L'École normale supérieure de Lyon

en vue du grade de Docteur en Études théâtrales

Octobre 2014

© Florent Siaud, 2014

Résumé en français

Les processus de la mise en scène reposent nécessairement sur une réalité humaine complexe, faite de dialogues et de rapports de force en constante redéfinition. Afin de les théoriser, plusieurs travaux ont institué en corpus les documents produits en cours de réunion ou de répétition, pour leur appliquer les méthodes issues de la génétique des textes. Or le transfert s'avère problématique : vestiges lacunaires, ces supports ne sauraient témoigner à eux seuls de la vie organique et polyphonique de la mise en scène en gestation. Une première solution consiste à opter pour une approche radicalement intermédiale des archives d'un spectacle : dans la mesure où la mise en scène fait interagir plusieurs disciplines artistiques, pourquoi ne pas la penser en confrontant activement les différents *media* générés lors de son élaboration ? Complémentaire de la première, une seconde proposition suppose que le chercheur s'implique dans une observation *in vivo* de réunions et de répétitions afin de disposer d'une matière plus complète.

À cette clarification épistémologique succède un essai de théorisation des processus de la création scénique. Il apparaît tout d'abord que l'espace de travail est aussi bien un contenant physique de la recherche des artistes qu'un catalyseur : c'est en se l'appropriant à plusieurs qu'un groupe de collaborateurs donne corps à la mise en scène. L'espace de création révèle par là même une dimension polyphonique que l'on retrouve sur le plan du temps : dans la mesure où il engage un ensemble d'artistes, un processus ne possède pas de linéarité chronologique homogène ; il se compose d'une multitude de temporalités propres à chacun des répétants, qu'il s'agit de faire converger pour élaborer un spectacle commun à tous. Les processus de la mise en scène se caractérisent ainsi par leur dimension fondamentalement sociale. Réunie dans un espace-temps donné, la petite société formée autour du metteur obéit à un mode de création dialogique, où les propositions des uns et des autres s'agrègent pour former un discours foisonnant dont la force et l'unité sont garanties par une instance surplombante.

Mots-clés : processus, Arts du spectacle -- production et mise en scène, génétique, spectacle, répétitions (Arts du spectacle), genèse, polyphonie, dialogisme.

English summary

A complex human reality, based on dialogues as well as power relations which are permanently being redefined, is at the heart of the process of performance creation. So as to theorize such processes, several studies have been building a *corpus* compiling the documents which are produced during meetings or rehearsals. However, such a transfer has proven questionable : as it is made of incomplete traces, such material is necessarily too incomplete to bespeak of the organic and polyphonic life of a performance in gestation. A first solution is to elect a decidedly intermedial approach of a performance's archives : since various artistic disciplines interact in the process of a performance's production, one may analyze it by actively comparing and contrasting the different *media* which are generated during its elaboration. As a complement to the first proposal, a second approach will lead the researcher to get involved into an *in vivo* observation of meetings and rehearsals so as to have at his disposal a more comprehensive research material.

This epistemological clarification paves the way for an attempt to theorize the processes of stage creation. First, it appears that the stage or work space is as much of a physical receptacle for the artists' research as it is a catalyst : it is in the course of getting to own this space collectively that a group of collaborators gives substance to the production. The creative space thus reveals a polyphonic dimension which is also true regarding time : since it involves an *ensemble* of artists, a creative process has no uniform chronological linearity ; it comprises a whole array of relations to time which are specific to each of the participants, and one has to bring these temporalities together to give birth to a performance that belongs to all. There is therefore a fundamentally social dimension to any staging process. As it is gathered in a given space and time, the small society which is formed around the stage director has to follow a creative process based on dialogue, where the suggestions of the different individuals coalesce to produce a prolific discourse whose strength and unity are guaranteed by the presence of the director.

Keywords : process, Theatrical Studies -- production and staging, genetics, performance, rehearsals (Theatrical Studies), genesis, polyphony, dialogism

Table des matières

Résumé en français **7**
English summary **9**
Table des matières **11**
Sigles et abréviations **21**
Remerciements **25**
Introduction **27**
Première partie. Pour une approche complexe des processus de la création scénique **59**
Chapitre 1. De la démarche génétique au regard intermédial : quelles approches des archives de mise en scène ? 61
I. Vers une génétique de la mise en scène ? 62
I. 1. Genèse et mise en scène : état des lieux 62
I. 1. 1. L'approche française 62
I. 1. 2. La génétique de la représentation au Canada 63
I. 1. 3. Élargissement des perspectives 64
I. 1 .4. Les approches non spécifiquement génétiques 65
I. 2. Les avant-textes de la mise en scène 69
I. 2. 1. Brochures, cahiers de régie et notes 69
I. 2. 2. Les autres manuscrits de répétition 78
II. « L'avoir-été » de la mise en scène 82
II. 1 Les limites de l'approche scripturaire de la mise en scène 82
II. 1. 1. L'énigme des écrits de répétition 82
II. 1. 2. Des écrits hermétiques 83
II. 1. 3. La clarté illusoire des cahiers de régie 85
II. 2. Les archives : entre pétrification et monologisme 86
II. 2. 1. L'étouffement des voix ? 87
II. 2. 2. La maîtrise de l'archive 88
II. 2. 3. L'oralité sacrifiée 90

II. 3. Le chercheur face au manque 94
II. 3. 1. Les restes et l'« avoir-été » 94
II. 3. 2. La photographie, rempart limité contre la fugacité ? 97
II. 3. 4. L'outil vidéographique 104
III. Pour une approche intermédiale des archives de mise en scène 107
III. 1. Le « savoir-montage » des supports : l'exemple de *L'Opéra de quat'sous* de Brigitte Haentjens 108
III. 1. 1. Le chaos des tables de régie, symptôme d'opérations simultanées 108
III. 1. 2. La disparate des matrices de décor 115
III. 1. 3. Le « savoir-montage » du costumier 120
III. 1. 4. L'analogie avec la méthode warburgienne 123
III. 2. Vers une confrontation dialectique des discours : l'exemple du *Platonov* de Patrice Chéreau 126
III. 2. 1. Mémoires sublimées 127
III. 2. 2. Contre-mémoires manuscrites 130
III. 2. 3. Contre-mémoires critiques 131
III. 2. 4. Archives de papier, archives du corps 132
III. 2. 5. Complexification et prolifération des archives 133
III. 3. La logique narrative de l'itinéraire génétique 135
III. 3. 1. La restitution d'un temps humain par le récit 135
III. 3. 2. Le récit dans les journaux de répétition 138
III. 3. 3. Le récit hors des journaux 147
Conclusion 150
Chapitre 2. Pour une génétique *in vivo* de la création scénique 153
I. Pour une recherche connectée à la création en acte 154
I. 1. Plaidoyer pour une fréquentation des répétitions 154
I. 1. 1. Du terrain à l'archive 154
I. 1. 2. Expérience et archive 157
I. 2. 3. La présence du chercheur en répétition 159

I. 2. La relation critique en question 163
I. 2. 1. Les préjugés de l'observation objective 163
I. 2. 2. Les tentatives de stabilisation de l'observation à distance 165
I. 2. 3. L'intraduisible ontologique 166
I. 3 Genèse de la mise en scène et sciences humaines 167
I. 3. 1. Étudier des réalités vivantes 168
I. 3. 2. Étudier la mise en scène comme acte de sociabilité 168
I. 3. 3. Le chercheur face au processus ? 170
I. 3. 4. Les effets du processus 173
I. 3. 5. La subjectivité et la connaissance 176
II. Le chercheur sur le terrain 178
II. 1. L'expérience du terrain 178
II. 1. 1. La nécessité d'une présence continue 178
II. 1. 2. La période charnière de l'arrivée 181
II. 1. 3. L'observation participante 183
II. 1. 4. La force de l'habitude 185
II. 2. Les modalités de l'observation 186
II. 2. 1. La récolte des données 186
II. 2. 2. Contre les discours formalisés, les paroles spontanées 188
II. 2. 3. Observation déambulatoire et conversationnelle 190
II. 3. Tact et tension 192
II. 3. 1. La suspension du jugement 192
II. 3. 2. Trouver sa place dans l'espace observé 193
II. 3. 3. L'expérience des limites 195
II. 3. 4. La nécessité du tact 198
III. Pour une herméneutique de la création en acte 200
III. 1. La fiction et la reconstruction de l'écrit *a posteriori* 200
III. 1. 1. La description reconfigurante 200
III. 1. 2. La part de fiction 202

III. 1. 3. L'Autre dans le texte critique 204
III. 2. L'entretien avec les répétants 206
III. 2. 1. D'un corps de métier à l'autre 206
III. 2. 2. L'entretien, lieu d'une rencontre intersubjective 207
III. 2. 3. Construire le sens à deux 208
III. 2. 4. Coproduire le sens 209
III. 2. 5. Herméneutique de l'entretien 215
III. 2. 6. Dans le temps de l'écriture 219
III. 3. Herméneutique et dialogisme 221
III. 3. 1. Comprendre le comprendre 221
III. 3. 2. La mise en scène comme compréhension en acte 224
III. 3. 3. La méthode en question 228
Conclusion 231
Deuxième partie. Les modalités de la mise en scène : de la complexité du processus à la mise en scène dialogique 235
Chapitre 1. L'espace dans les processus de la création scénique 239
I. Les espaces de la création 241
I. 1. Les espaces périphériques 242
I. 1. 1. Espaces périphériques informels 242
I. 1. 2. Espaces périphériques formels 245
I. 1. 3. L'espace virtuel du spectacle 247
I. 2. La salle de répétition 251
I. 2. 1. Autant de configurations que de salles 251
I. 2. 2. D'une salle à l'autre : les constantes 259
I. 2. 3. L'embryon de la spatialité spectaculaire 271
I.3. La reterritorialisation de la mise en scène lors de l'entrée en salle 273
1. 3. 1. Le plateau, les coulisses, les cintres et les dessous 273
1. 3. 2. La salle, les loges et les couloirs 278
Conclusion 280

II. L'espace vécu des répétitions 281
II. 1. L'espace en perspective des répétants 281
II. 1. 1. La centralité des répétants projetée dans l'espace 281
II. 1. 2. L'appropriation par le mouvement 287
II. 2. Les interactions des hommes dans l'espace 290
II. 2. 1. Théories des distances 291
II. 2. 2. Les distances dans le travail de répétition 293
II. 2. 3. La mise en scène comme tissage des distances et champ du sens 304
II. 3. La communauté métaphorisante des répétitions 307
II. 3. 1. Fertilité et usure de l'espace habité 307
II. 3. 2. Métaphores vives et découverte de la mise en scène 310
II. 3. 3. Construire un espace ouvert 319
Conclusion 321
Chapitre 2. Le temps dans les processus de la création scénique 323
I. Le processus comme succession 325
I. 1. L'origine d'un projet 327
I. 1. 1. Un point isolable ? 327
1. 1. 2. Logique proliférante de l'origine 329
I. 1. 3. L'histoire primordiale de l'origine 334
I. 2. Entre l'origine et le début des répétitions : la période des préparatifs 337
I. 2. 1. Une période de structuration 337
I. 2. 2. Les approches systématiques dans le processus préparatoire 338
I. 2. 3. Les approches intuitives dans le processus préparatoire 341
I. 2. 4. Le déploiement d'une lecture 342
I. 3. La rencontre avec les interprètes ou le temps de l'ouverture 346
I. 3. 1. Le premier jour 346
I. 3. 2. La lecture à la table 348
I. 3. 3. Le début des répétitions ou la liberté des signes 352
I. 3. 4. Le crayonnage 354

I. 4 La répétition à l'étape de la « reprise » 355
I. 5. Le principe de réalité à travers l'enchaînement et l'entrée en salle 360
I. 5. 1. L'expérience de la durée réelle dans l'enchaînement 361
I. 5. 2. L'expérience de l'espace réel : l'entrée dans le vrai décor 364
I. 6. Deuil et objectivation : l'échappée belle du spectacle à partir de la première 368
I. 7. Les survivances du spectacle. 372
II. La complexité du temps créateur 375
II. 1. La polychronie de la création 375
II. 1. 1. Les fuseaux horaires 375
II. 1. 2. L'urgence, ou quand les temporalités entrent en conflit 380
II. 1. 3. La conduite et l'harmonisation des temporalités 384
II. 2. Le travail magmatique du temps subjectif 388
II. 2. 1. « Ça travaille » 388
II. 2. 2. Le flux de la durée 391
II. 3. Aiôn, ou le temps de la création 393
II. 3. 1. Entre amnésie et anamnèse, les rapports au passé dans la création 395
II. 3. 2. Les effets du futur et du conditionnel sur l'instant créateur 404
II. 3. 3. Le présent des répétitions 409
II. 3. 4. Les autres formes d'Aiôn 411
Chapitre 3. De la communauté des répétants à la mise en scène dialogique 417
I. La communauté des répétants 419
I. 1. Le caractère social de la création scénique 419
I. 1. 1. Le contexte social du processus de mise en scène 419
I. 1. 2. Les communautés d'un spectacle 420
I. 2. Les jeux de forces à l'œuvre dans le groupe 427
I. 2. 1. Le pôle de la cohésion 429
I. 2. 1. 1. Les facteurs socio-affectifs de la cohésion du groupe 430
I. 2. 1. 2. Les facteurs socio-opératoires de la cohésion du groupe 433
I. 2. 2. Le pôle du conflit 438

I. 2. 2. 1. La stratégie de la tension 438
I. 2. 2. 2. Une société grosse de conflits 440
I. 2. 2. 3. Le conflit constitutif du groupe ? 445
I. 3. Le groupe, machine désirante et productrice d'imaginaire 447
I. 3. 1. Le Soi du groupe 448
I. 3. 2. Le groupe et le rêve 450
I. 3. 3. La régression 452
Conclusion 454
II. La mise en scène dialogique 456
II. 1. La dynamique de l'échange 456
II. 1. 1. Propositions et contre-propositions 456
II. 1. 1. L'écoute et le regard 461
II. 1. 2. L'art de sélectionner 465
II. 1. 3. Le principe de résistance 468
II. 1. 4. Dialectique de la formulation et du silence 471
II. 1. 5. Le « savoir-faire » du metteur en scène 474
II. 2. La mise en scène émancipée ? 479
II. 2. 1. Le jeu de la mise en scène 479
II. 2. 2. L'autonomisation de la mise en scène 482
II. 2. 4. La mise en scène dialogique 485
II. 2. 5. La persistance du metteur en scène 488
II. 2. 5. 1. Le cadre de la pensée 488
II. 2. 5. 2. Courage, responsabilité et polyglottisme 492
II. 2. 5. 3. Présence-absence du metteur en scène 495
Conclusion 496
Conclusion 497
Bibliographie 509
I. Corpus primaire 509
I. 1. Corpus de répétitions observées 509

I. 2. Archives de spectacle 510
I. 2. 1. Mise en scène de *Platonov* de Tchekhov par Patrice Chéreau 510
I. 2. 2. Mise en scène de *Lucrèce Borgia* de Hugo par Antoine Vitez 510
I. 3. Entretiens avec les artistes du corpus de répétition 510
I. 4. Travaux d'étudiants 512
II. Corpus secondaire 512
II. 1. Témoignages de metteurs en scène 512
II. 1. 1. Livres d'entretiens, notes et écrits 512
II. 1. 1. Articles et entretiens isolés 515
II. 2. Les collaborateurs du metteur en scène 515
II. 2. 1. L'acteur 515
II. 2. 2. Les autres collaborateurs du metteur en scène 516
III. Corpus critique 516
III. 1. Les études de genèse et la question de l'archive 516
III. 1. 1. Monographies 516
III. 1. 1. Périodiques et articles 517
III. 2. Genèse et archive de la mise en scène 518
III. 2. 1. Monographies 518
III. 2. 1. Périodiques et articles 519
III.3. Les répétitions : journaux, documentaires et fictions 520
III. 3. 1. Journaux de répétitions et suivis de mise en scène 520
III. 3. 2. Documents audiovisuels 520
III. 3. 4. Fictions de répétitions 521
III. 3. 4. 1. Fictions théâtrales 521
III. 3. 4. 2. Fictions romanesques 522
III. 3. 4. 5. Fictions cinématographiques 522
III. 4. Le metteur en scène 522
III. 4. 1. Portraits et analyses de metteurs en scène 522
III. 4. 2. La direction d'acteur 523

III. 4. 3. Mise en perspective de la fonction 523
III. 5. Philosophie, herméneutique et psychanalyse 524
III. 5. 1. Monographies 524
III. 5. 2. Périodiques et articles 526
III. 6. Anthropologie et sociologie 526
III. 6. 1. Monographies 526
III. 6. 2. Périodiques et articles 528
III. 7. Intermédialité 529
III. 8. Théorie littéraire et linguistique 529
III. 9. Écrits critiques sur le corpus primaire 530
III. 9. 1. Patrice Chéreau 530
III. 9. 2. Brigitte Haentjens 531
III. 9. 3. Robert Lepage 531
III. 9. 4. Denis Marleau 531
III. 9. 5. Christian Schiaretti 532
III. 9. 6. Antoine Vitez 532
III. 10. Textes supports des spectacles du corpus 532
III. 10. 1. Textes dramatiques 532
III. 10. 2. Partitions 533
Annexes 535
I. Extraits d'archive 535
I. 1. Bertolt Brecht, *L'Opéra de quat'sous*, traduction de Jean-Marc Dalpé, acte II, scène 4, version du 7 octobre 2010. 535
I. 2. Jean-Marc Dalpé, « notes aux acteurs » de *L'Opéra de quat'sous,* octobre ou novembre 2010 537
I. 3. Comparaison entre deux versions du texte de la brochure du *Roi Lear*, mise en scène de Christian Schiaretti 539
I. 4. Les biffures dans le texte de la brochure du *Roi Lear*, mise en scène de Christian Schiaretti. 541

I. 5. Comparaison des différentes brochures d'*Othello* de Shakespeare, traduction de Normand Chaurette, mise en scène de Denis Marleau. 542
I. 6. « Avant-propos » et « note explicative », extrait du journal de *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo, par Philippe Poulain (BnF) 545
I. 7. Notes de filage de Claude Stratz, *Platonov* de Tchekhov, mise en scène de Patrice Chéreau (IMEC), prises le 4 juillet 1987. 549
II. Entretiens d'artistes 558
II. 1. Entretien avec Brigitte Haentjens, metteure en scène (18/12/11) 559
II. 2. Entretien avec Anick La Bissonnière, scénographe (18/12/11) 569
II. 3. Entretien avec Sébastien Ricard, acteur (20/12/11) 582
II. 4. Entretien avec Yso, costumier (20/12/11) 589
II. 5. Entretien avec Bernard Falaise, directeur musical (21/12/11) 594
II. 6. Entretien avec Jean-Marc Dalpé, traducteur (21/12/11) 601

Sigles et abréviations

Cette thèse ne fait aucun recours spécifique aux sigles ou aux abréviations.

À la mémoire d'Irène Baloste-Fouletier

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mes deux directeurs de thèse, Jeanne Bovet et Jean-Loup Rivière. Pendant près de cinq ans, leur écoute, leur bienveillance et leurs conseils ont été des appuis considérables dans la rédaction de cette thèse de doctorat.

Je souhaite témoigner ma gratitude à l'École normale supérieure de Lyon, l'École doctorale 3LA, l'IMEC, l'Université de Montréal ainsi que l'Université du Québec à Montréal, dont le soutien a été décisif.

Je tiens également à saluer les enseignants-chercheurs dont le côtoiement a été source d'une intense stimulation intellectuelle. Je pense en particulier à Yves Balmer, Stéphanie Bérard, Lucie Bourassa, Gilbert David, Josette Féral, Hervé Guay, André Habib, Fatiha Idmand, Yves Jubinville, Nathalie Léger, Marie-Christine Lesage, Sophie Lucet, Florence March, Christiane Page, Anne Pellois, Sabine Pétillon, Michel Pierssens, Ana Clara Santos, Bob White. J'ai une pensée pour Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux qui, en m'accueillant dans leur groupe de recherche sur « Le Son du théâtre », m'ont fait découvrir des rivages théoriques insoupçonnés.

J'en profite également pour remercier tous ceux qui m'ont apporté leur aide pour mettre en place cette cotutelle de thèse, avec toutes les étapes administratives qu'un processus aussi complexe implique : Stéphanie Taillez, Yannick Tremblay et Christian Aubin, à l'Université de Montréal ; Sylvie Motte-Poncet et Halima Hanifa à l'École normale supérieure de Lyon.

Ce travail n'aurait pas été possible sans la générosité d'artistes comme Benjamin Lazar, Denis Marleau, Stéphanie Jasmin et leur équipe de la compagnie Ubu, Brigitte Haentjens et tous ses collaborateurs de la compagnie Sibyllines, l'équipe du Théâtre national populaire de Villeurbanne, réunie autour de Christian Schiaretti, Laure Charvin et Heidi Weiler, Laurent Pelly, Ivan Alexandre, Marc Minkowski, Emmanuelle Haïm, Sophie Petit, Jean-Daniel Vuillermoz, Antoine Fontaine, Pierre-André Weitz etc.

J'exprime ma profonde reconnaissance à tous les amis et les proches qui m'ont apporté leur soutien moral et ont accepté de me prêter main-forte dans la relecture de ce travail. Les regards affûtés d'Antoine Bretonnière, Marion Bohy-Bunel, Pauline Bouchet, Christine et Paul Balestrieri, Alain Siaud, Claude-Marie Thouvenin, Fatiha Idmand, Valérie Nativel, Alexandra Bourse, Tanguy Martin-Payen, Françoise Poulet, Florian Cousin ou Fabien Waksman m'ont été particulièrement chers.

Je remercie enfin mes étudiants qui, à l'École normale supérieure de Lyon comme à l'Université de Montréal et à l'Université du Québec à Montréal, ont été des interlocuteurs toujours inspirants.

Introduction

> Il y a dans notre métier ce qui se voit mais il y a tout un univers complexe et bigarré qui ne se voit pas[1].
>
> Claude Régy

L'intérêt porté aux processus de création artistique connaît aujourd'hui un essor sans précédent. C'est ce dont témoigne l'appétence des spectateurs pour les films de making-of qui accompagnent régulièrement la publication des DVD cinématographiques, symptômes, selon Daniel Ferrer, d'une « demande sociale pour quelque chose qui est de l'ordre de la genèse[2] » et d'une « sorte d'intérêt pour ce qui va au-delà de l'objet clos[3] ». Loin de se restreindre au septième art, cette nécessité de saisir le comment des œuvres s'étend à bien d'autres disciplines. On ne compte plus les publications d'esquisses ou d'études ni les expositions dédiées aux travaux préparatoires d'artistes peintres : le musée de la Vie romantique proposait récemment à ses visiteurs de découvrir près de quatre-vingts esquisses réalisées par des peintres français comme Eugène Delacroix, Ary Scheffer ou encore Léon Cogniet. Et quand la fondation Cartier expose à Paris les sculptures hyperréalistes et démesurées de Ron Mueck, elle accompagne la présentation de ces œuvres spectaculaires d'un documentaire expliquant aux visiteurs leur fabrication dans l'atelier de l'artiste. Les brouillons d'écrivains aiguisent une curiosité similaire. En 2008, la Bibliothèque nationale de France (BnF) dévoilait aux yeux du public les feuillets raturés d'écrivains tels que Blaise Pascal, Jean-Jacques Rousseau, Denis Diderot, Voltaire, Honoré de Balzac, Victor Hugo, Charles Baudelaire, Marcel Proust, Émile Zola, Jean-Paul Sartre, René Char ou encore Georges Perec[4]. Le même phénomène s'observe également dans le domaine de la

[1] Claude Régy, *Dans le désordre,* Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2011, p. 103.
[2] Propos tenus par Daniel Ferrer lors d'une table ronde intitulée « L'œuvre, l'écriture, la création : vocations et avenir des études génétiques », dans Paul Gifford et Marion Schmid (dir.), *La Création en acte. Devenir de la critique génétique*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007, p. 280-281.
[3] *Ibid.*
[4] Un site élaboré par la BnF permet en particulier de parcourir certains brouillons de Victor Hugo, Émile Zola et Marcel Proust [en ligne], URL : http://expositions.bnf.fr/brouillons

musique : les chefs d'orchestre – dont Leonard Bernstein, jusqu'à sa mort en 1990 – n'hésitent plus à laisser les spectateurs assister à une répétition publique, pour permettre à chacun de se familiariser avec les fondements de leur art ; les compositeurs lèguent, pour certains, leurs partitions manuscrites.

N'échappant pas à la règle, le spectacle vivant confronte chacun à l'énigme de sa genèse et, ce faisant, attire l'attention. Représentations théâtrales ou lyriques intriguent ainsi le spectateur, souvent intéressé par les coulisses et l'historique du spectacle qu'il reçoit ou s'apprête à aller voir, mais aussi le chercheur qui, d'abord habitué à penser le spectacle comme une forme en soi et un objet de réception, tend de plus en plus à le saisir comme une *production* issue d'un processus en plusieurs étapes et à plusieurs voix, et enfin le praticien lui-même, qui manifeste une ouverture à l'égard de ce qui peut l'aider à poser sur sa propre pratique un regard réflexif. Suscitant l'intérêt de ces multiples instances, un nouvel objet d'étude s'est donc imposé, donnant à penser l'œuvre en sa fabrique, au cœur d'un réseau d'interactions humaines : le processus de création d'un spectacle et, plus spécifiquement, les processus de la mise en scène.

C'est cet apport considérable dans notre rapport aux œuvres qui nous conduit à penser que l'on a aujourd'hui tout à gagner à investir l'entour de la création artistique, non pas pour le préférer au cœur de l'œuvre, mais pour l'aborder sous un angle inhabituel. Cette nécessité d'explorer de nouveaux territoires vaut certes pour toute science mais elle s'applique particulièrement à la sphère des études théâtrales, qui se sont toujours montrées sensibles à la problématique du processus de création des spectacles[5] mais qui, avec l'amplification des recherches consacrées à la genèse des œuvres d'art et notamment des pièces de théâtre ou, plus récemment encore, des mises en scène, se voient confrontées au défi de repenser et de questionner un certain nombre de frontières, de méthodes et de cadres théoriques. À cet égard, on ne peut que souscrire aux propos de Josette Féral quand, à l'appui de Michel Henry – pour qui « toute science se constitue par une réduction qui délimite le champ propre et lui fournit ses objets[6] » – et de Christian Descamps – aux yeux duquel « l'art lui aussi est une longue

[5] Sophie Proust fait un état des lieux sur « l'approche génétique du théâtre au sein des *Voies de la création théâtrale* » dans Almuth Grésillon et Nathalie Léger (éd.), *Genesis*, « Théâtre », n° 26, 2006, p. 165-168.
[6] Michel Henry, « Descartes et la question de la technique », dans *Le Discours et sa méthode* (dir. Nicolas Grimaldi et Jean-Luc Marion), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Epiméthée », 1987, p. 285.

interrogation des limites de l'œuvre[7] » – elle affirme que parler de « limites, c'est interroger d'emblée les fondements épistémologiques sur lesquels s'établit toute recherche théâtrale[8]. » Il est clair que s'intéresser aux processus de la création scénique, c'est participer à cette dynamique interrogatrice.

Dans la mesure où elle remet en cause des frontières, cette dynamique induit d'emblée un triple questionnement. Elle interroge en premier lieu une approche exclusivement esthétique de l'œuvre d'art et, nous concernant, du spectacle de théâtre ou d'opéra. Or, comme le rappelle le panorama historique que Josette Féral consacre aux études théâtrales au XX^e^ siècle, le chercheur s'est progressivement positionné comme « critique, s'éloignant de plus en plus du processus de la création pour ne s'intéresser qu'à l'œuvre achevée[9] », aboutissant dans la seconde moitié du siècle à « un degré de théorisation qui va couper encore davantage le phénomène théâtral de la profession[10] », focalisant alors les études théâtrales sur un « objet achevé soumis au regard d'un chercheur chargé d'en explorer les composantes pour en faire jaillir le sens[11] ». Il se trouve qu'étudier les processus de la mise en scène revient précisément à tenter de se préoccuper de cette coupure qui, en dépit des apparences, ne va pas de soi et relève plutôt d'une tradition épistémologique. La restitution du spectacle final dans la chaîne de création possède l'avantage de rappeler la dimension humaine et les différentes composantes qui président au travail des professionnels du spectacle. Sans réduire le mystère de l'œuvre en elle-même, cette démarche apporte un certain éclairage sur l'action de ceux qui la conçoivent. Dans cette perspective, l'œuvre spectaculaire redevient synonyme de mobilité et de complexité puisqu'à l'unité insondable qu'elle affiche au moment de la représentation répond l'énergie des interactions qui conduisent à son avènement. Ce regard implique une prise de distance avec la prédominance de ce que Hans-Georg Gadamer appelle, dans *Vérité et Méthode,* la « conscience esthétique[12] » qui se borne à voir dans l'œuvre d'art un objet esthétique, au détriment de sa portée morale ou

[7] Christian Descamps, *Frontières et Limites,* Centre national Georges Pompidou, Paris, coll. « Espace international philosophie », 1991, p. 9.
[8] Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, p. 47.
[9] *Ibid.*, p. 24.
[10] *Ibid.*, p. 26.
[11] *Ibid.*
[12] Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode* (éd. Pierre Fruchon, Jean Grondin, Gilbert Merlio), Paris, Seuil, 1996 [1976], p. 13.

cognitive. Or, plaide Gadamer, loin d'être une chose stabilisée dans sa perfection formelle, l'œuvre engage la conscience qui la reçoit dans une expérience de vérité :

> Le fait qu'en présence d'une œuvre d'art on fasse l'expérience d'une vérité inaccessible par toute autre voie constitue la signification philosophique de l'art, qui s'affirme en face de toute ratiocination. Ainsi, outre l'expérience de la philosophie, l'expérience de l'art constitue, pour la conscience scientifique, l'incitation la plus pressante à reconnaître ses propres limites[13].

L'œuvre d'art s'inscrit ainsi dans le flux d'un processus mouvant, où elle dialogue avec la conscience du sujet. Dès lors, réduire l'œuvre à sa dimension esthétique, c'est, pour Gadamer, négliger ce dialogue ; c'est, par la même occasion, s'en tenir à une approche méthodiste héritée des schémas de pensée positivistes du XIX[e] siècle, dont la rationalité militante occulte les capacités d'interaction de l'œuvre avec l'homme. On comprendra dès lors que pour lui, l'œuvre n'appelle pas de « distance esthétique » :

> Le spectateur ne se tient pas dans la distance de la conscience esthétique qui savoure l'art de la représentation mais dans la communion de la présence[14].

Gadamer parle ici de l'expérience de vérité qui s'empare du spectateur au moment où il reçoit l'œuvre d'art et, plus précisément, la représentation théâtrale. Mais son approche ne s'en révèle pas moins déterminante pour les processus de la mise en scène qui nous occupent ici. Gadamer a en effet le mérite de nous alerter sur notre rapport à l'œuvre d'art, que nous sommes souvent tentés de considérer comme un simple objet :

> L'expérience de l'art, qu'il nous faut défendre contre le nivellement de la conscience esthétique, consiste précisément en ce que l'œuvre d'art n'est pas un objet placé en face du sujet existant pour lui-même. Ce qui fait l'être véritable de l'œuvre d'art, c'est qu'elle devient l'expérience qui métamorphose celui qui la fait. Le *subjectum* de l'expérience de l'art, qui subsiste et perdure, n'est pas la subjectivité de celui qui la fait mais l'œuvre d'art elle-même[15].

L'œuvre d'art est ainsi inséparable de l'expérience au cours de laquelle elle s'offre. Or ce qui vaut pour le temps de la réception de l'œuvre semble aussi valoir pour sa gestation : si l'art

[13] *Ibid.,* p. 12.
[14] *Ibid*., p. 150.
[15] *Ibid*., p. 120.

s'offre comme expérience dans le temps de sa réception, il est aussi une expérience de compréhension et de vérité en amont pour les artistes à la tâche. Pendant les réunions préparatoires et les répétitions d'une mise en scène, les acteurs – au sens large du terme – ne s'attellent pas seulement à réaliser une œuvre dont ils auraient une vision préexistante : ils s'attachent plus subtilement à traduire dans des formes qui se précisent en cours de route une certaine expérience du monde et de l'art ; ils tentent en parallèle de comprendre eux-mêmes les formes que l'œuvre est en train d'adopter progressivement, au cours de cette expérience même. L'œuvre ne se donne donc pas d'emblée ; elle se fréquente, se dévoile pudiquement et par surprise, à la fois grâce aux artistes et malgré eux. Dès lors, étudier une mise en scène en sa fabrique implique qu'on l'analyse à l'aune de cette expérience humaine de compréhension dont elle émerge. Comprendre une mise en scène en gestation implique par voie de conséquence qu'on suspende notre jugement esthétique pour mieux saisir le processus de compréhension de l'œuvre à venir. Voilà un défi pour le chercheur : comprendre la compréhension en acte que constitue le surgissement progressif et mystérieux d'une mise en scène.

À la question esthétique s'ajoute dans un second temps une question éthique : faut-il étudier les processus de création, sachant qu'ils n'ont pas vocation à être présentés au public ? S'impliquer dans cette recherche, est-ce accomplir un acte transgressif ? Délibérément provocateur, le chercheur en génétique textuelle Daniel Ferrer va jusqu'à évoquer le spectre de « la scène primitive[16] » pour caractériser une entreprise de recherche qui touche finalement à l'engendrement. Sans aller jusque-là, on peut remarquer que, de la même manière que certains artistes tiennent à présenter la fabrique de leur travail, d'autres, au contraire, s'y refusent, à l'instar de François-René de Chateaubriand[17], Franz Kafka[18], Nathalie Sarraute[19]. Dans le

[16] Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, p. 15-16.

[17] Chateaubriand déclare : « M'écoutera-t-on quand je dis que je renie les ébauches que l'on pourrait publier de moi, et je n'adopte que mes tableaux entièrement finis[17] ? » (cité par Jacques Neefs, « Critique génétique et histoire littéraire », dans Henri Béhar et R. Fayolle (éd.), *L'Histoire littéraire aujourd'hui,* Paris, Armand Colin, 1990, p. 25).

[18] Almuth Grésillon mentionne un fragment du testament de Kafka dans *La Mise en œuvre*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 29-30). Publié par Max Brod, ce document comporte ces indications : « Tout le reste de ce que j'ai écrit (les textes imprimés dans des revues, les manuscrits, les lettres), dans la mesure où on peut mettre la main dessus ou les obtenir des destinataires (tu connais la plupart d'entre eux, il s'agit pour l'essentiel de ***, n'oublie surtout pas les quelques cahiers que *** détient), tout cela, sans exception, doit être détruit, de préférence sans le lire (je ne t'empêche pas cependant d'y jeter un coup d'œil, mais je préférerais toutefois que cela n'eût pas lieu ; si tu ne le fais pas, personne en tout cas n'a le droit d'en prendre connaissance) – tout cela sans exception doit être brûlé, ce que je te prie de faire le plus tôt possible » (cité dans la traduction de Claude David, parue dans Franz Kafka, *Œuvres Complètes,* Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. IV, 1989, p. 1195 *sq*).

domaine de l'exécution d'un concert ou de la représentation d'un spectacle, les réflexes peuvent être les mêmes. Dans une lettre du 16 juillet 1845, Hector Berlioz écrit qu'il a opposé un refus au souhait manifesté par sa propre sœur Adèle de venir voir l'une des dernières répétitions de certaines de ses œuvres les plus fameuses :

> Adèle avait envie de venir à la dernière répétition, mais je tiens à ce que vous ne me voyiez pas tripoter ma cuisine musicale, et je vous prie en conséquence de ne m'entendre que quand tout sera prêt[20].

Dans le domaine du spectacle, on remarque des prises de positions semblables. Mais si certains artistes sont intraitables, estimant que ce qu'il y a lieu de savoir sur le spectacle réside dans le spectacle proprement dit, d'autres, à l'image de Robert Lepage, laissent leur opinion évoluer. Comme le rappelle le directeur de production des opéras d'Ex Machina, Bernard Gilbert :

> Longtemps, Robert n'a pas souhaité laisser trop de traces ; les textes des spectacles n'étaient pas publiés. Il estimait qu'un spectacle était vivant pendant la représentation. Mais, il y a cinq ou six ans, sa position a changé. *Le Projet Andersen*, *la Face cachée de la Lune* ou la seconde version de *la Trilogie des dragons* sont parus[21].

Qu'est-ce qui explique ces réticences ? « Je ne sais pas ce qui a motivé ce tournant[22] », répond Bernard Gilbert dans le cas de Lepage. Mais d'une façon globale, la raison la plus plausible a sans doute trait à un certain embarras : il faut révéler des étapes transitoires et donc imparfaites d'une œuvre vouée à être présentée dans une sorte d'unité et de solidité que ne possèdent pas les formes qui l'ont précédée. À la cohérence de l'objet final se substitue le tremblé chaotique d'une multiplicité de strates contradictoires, qui montrent l'œuvre sous un jour laborieux. À lire *La Mort à Venise* de Thomas Mann qui, comme on sait, met en scène le personnage de l'écrivain munichois Gustav von Aschenbach, on en conclurait presque que connaître le contexte de la gestation d'une œuvre peut entamer le plaisir du lecteur à la lire et, de surcroît, son image de perfection :

---

[19] Son exemple est cité par Joseph Jurt, « Génétique textuelle et génétique sociale », dans *La Création en acte, op. cit.*, p. 43-44.
[20] Hector Berlioz, lettre à sa sœur Nanci Pal, datée du 16 juillet 1845, Lyon, dans *Correspondance générale* (éd. Pierre Citron), t. III, 1842-1850, Paris, Flammarion, 1978, p. 262.
[21] Bernard Gilbert, « Genèse d'un *Ring* », *Revue Jeu* [En ligne], URL : http://www.revuejeu.org/dossiers/robert-lepage/genese-d-un-ring.
[22] *Ibid.*

> Il est bon assurément que le monde ne connaisse que le chef-d'œuvre, et non ses origines, non les conditions et les circonstances de sa genèse ; souvent la connaissance des sources où l'artiste a puisé l'inspiration pourrait déconcerter et détourner son public et annuler ainsi les effets de la perfection. Heures étranges ! Étrange et fécond accouplement de l'esprit avec un corps[23] !

On sent ici la crainte que la connaissance du processus de création affecte la réception même de l'œuvre, la déforme, voire la biaise. Mais, parallèlement, n'est-ce pas la peur qu'on remette en cause la figure du démiurge qui se manifeste là ? Montrer l'écrivain ou le metteur en scène au travail, est-ce s'en prendre au mythe du créateur inspiré ? Il faut dire que, dans le domaine de la mise en scène, les métaphores sacrées ne sont pas rares pour caractériser les figures des metteurs en scène. Exemple parmi d'autres, Antoine Vitez aimait caractériser la parole de Strehler comme étant celle d'un « dieu extérieur à lui[24] », émanant d'un « oracle[25] », d'un « voyant[26] », en le comparant à Tirésias[27]. Voici autant d'images frappantes qui assimilent le créateur à une entité liée aux dieux. Parler de son travail, serait-ce entamer cette sacralité, qui semble tout droit sortie de la doctrine platonicienne du génie inspiré par les muses ? Pour notre part, nous sommes profondément convaincu du contraire. Voir un metteur en scène travailler en répétition puis décrire son processus ne suffiront jamais à résoudre le mystère qui préside à une entreprise de mise en scène. Le dramaturge allemand Dieter Sturm nous rappelle sur ce chapitre que « mettre en scène – malgré toutes les études et toutes les discussions méthodologiques – se nourrit toujours d'un certain excédent de mystère[28] », ou, plus précisément, de ces « véritables mystères qui naissent au cours d'un tel travail, dont il est certes possible d'une certaine manière de percevoir la naissance, mais dont la formulation définitive échappe à la paraphrase verbale[29]. » Non sans faire écho à ce point de vue, Judith Bernard écrit, en préambule de sa propre thèse, que s'intéresser à ce genre de sujet d'étude, « c'est un peu s'atteler à l'improbable tâche de raisonner

[23] Thomas Mann, *La Mort à Venise, dans Romans et nouvelles* (trad. Félix Bertaux, Maurice Betz, Louise Servicen, Charles Sigwalt et Denise Van Moppès), t. 2, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1995, p. 150-151.
[24] Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre, IV. La Scène. 1983-1990*, Paris, P.O.L, 1997, p. 154-155.
[25] *Ibid.*, p. 154-155.
[26] *Ibid*.
[27] *Ibid*.
[28] Propos de Dieter Sturm cités dans *La Fête de l'instant. Dialogues avec Georges Banu,* édition revisitée, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2012 [1996], p. 214.
[29] *Ibid.*, p. 214.

le chaos[30] » : si le « secret alchimique[31] » de la création artistique existe, il est « par nature, irréductible à la connaissance rationnelle[32] ». L'énigme qui caractérise le processus et s'impose à ceux mêmes qui en sont partie prenante ne saurait être déflorée si aisément. Par ailleurs, on remarque que loin de refouler le secret de la genèse dans quelques catacombes interdites aux regards indiscrets, ce sont les artistes de la scène eux-mêmes qui manifestent de plus en plus l'envie d'en discuter. On ne reviendra pas ici sur le thème de la mise en abyme de la répétition de théâtre, qui n'a jamais cessé de fasciner les créateurs. Comme le montrent successivement *To Be or Not to Be* d'Ernst Lubitsch (1942), *Opening Night* de John Cassavetes (1977), le *Mefisto for ever* d'István Szabó d'après le roman de Klaus Mann (1981), ou encore l'*Esther Kahn* d'Arnaud Desplechin (2000), transposant pour le grand écran une nouvelle d'Arthur Symons, le sujet a donné lieu à des films majeurs, tandis qu'il a aussi fait les beaux jours de la littérature à travers *Le Songe d'une nuit d'été* (1593-1596[33]) et *Hamlet* de Shakespeare (1601[34])*, Le Véritable Saint-Genest* (1648) de Rotrou, *L'Impromptu de Versailles* de Molière (1663), *Les Acteurs de bonne foi* de Marivaux (1748), *Six personnages en quête d'auteur* (1921) et *Ce soir on improvise* (1930) de Pirandello, *Italienne avec orchestre* (2002) et *Italienne scène* (2003) de Jean-François Sivadier. Nous faisons davantage allusion au fait que les artistes de la scène – ou leurs ayants droit – multiplient les rencontres avec le public, voire ouvrent leurs archives et, surtout, les déposent dans d'éminents centres comme la Bibliothèque nationale de France ou encore l'Institut Mémoires de l'Édition contemporaine à l'Abbaye d'Ardenne (IMEC) qui, en plus de préserver des archives du cinéaste Eric Rohmer, des compositeurs Erik Satie, Pierre Schaeffer et Michaël Levinas, des écrivains Tahar Ben Jelloun, Bernard-Marie Koltès ou Yves Bonnefoy, recèle des fonds essentiels pour les études théâtrales, consacrés à des metteurs en scène comme Alain

[30] Judith Bernard, *Rhétorique du discours en mise en scène : mythes et pratiques de la parole dans la répétition de théâtre*, Thèse Université de Lyon II, sous la direction de Christine Hamon-Siréjols, soutenue le 22 décembre 2000 [en ligne], http://demeter.univlyon2.fr:8080/sdx/theses/notice.xsp?id=lyon2.2000.bernard_jprincipal&id_doc=lyon2.2000.bernard_j&isid=lyon2.2000.bernard_j&base=documents&dn=1>, p. 11.
[31] *Ibid.*
[32] *Ibid.*
[33] Selon Henri Suhamy, la comédie *Le Songe d'une nuit d'été* doit « avoir été composée entre 1593 et 1596. Voir sa « chronologie », qui accompagne William Shakespeare, *Comédies*, vol. 1, *Œuvres complètes*, vol. 5 (édition publiée sous la direction de Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet), Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2013, p. XXXIX.
[34] Selon Henri Suhamy, *Hamlet* aurait probablement été achevé en 1601. Voir sa « chronologie », qui accompagne William Shakespeare, *Tragédies*, vol. 1, *Œuvres complètes*, vol. 1 (édition publiée sous la direction de Jean-Michel Déprats, avec le concours de Gisèle Venet), Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2002, p. CXLII.

Françon, Patrice Chéreau ou Antoine Vitez[35]. Attachés à penser publiquement leurs pratiques, certains artistes de la scène franchissent même le pas de la publication officielle. Wajdi Mouawad a fait paraître une édition des préparatifs de sa vaste tétralogie du *Sang des promesses*[36], tandis que la compagnie de Robert Lepage, Ex Machina, raconte les dessous de la gestation de ses spectacles de théâtre ou de ses mises en scène lyriques, en particulier *Le Rossignol et autres fables*[37] et *Der Ring des Nibelungen* de Wagner[38], dans des éditions illustrées. Dans le cas de figure d'Ex Machina, l'objectif est de constituer « une mémoire de ce que le public ne voit pas[39] », afin de susciter la « conscience de l'effort que nécessite la création d'un spectacle[40] ». Mais l'effet plus général de la mise à disposition de ces ressources et de ces discours, qui vont de la mise en abyme fictionnelle à la publication de témoignages de répétition, est de mettre en lumière la complexité d'un processus créatif qu'occultait jusque-là l'homogénéité relative du spectacle.

Il faut bien sûr convenir que cette mise à disposition par le fonds d'archives ou la publication est loin d'être monnaie courante. Et la plupart du temps, la salle de répétition ou la réunion préparatoire d'un spectacle restent closes au regard extérieur. La difficulté consiste dès lors à déterminer comment franchir les portes de ces salles, pour rendre compte avec tact et délicatesse des processus passionnants qui s'y jouent. Ce faisant, c'est en fait une troisième question, d'ordre pratique, qui se pose : comment étudier ces processus de la mise en scène ? Dans quelle position observer les pratiques d'artistes au travail ? De quelle manière témoigner de leurs processus, sans fragiliser les équipes en présence ni divulguer des événements qui n'ont pas vocation à devenir publics ? Comment trouver le statut adéquat pour accéder à l'information, sans en forcer l'émission ? Quelle relation le chercheur doit-il nouer avec l'artiste ? À toutes ces interrogations, l'expérience des répétitions montre que les réponses dogmatiques ne sauraient suffire : l'activité humaine et sensible que constitue la mise en scène ne s'étudie pas comme une

[35] Une liste exhaustive des fonds d'artistes préservés à l'IMEC est disponible sur cette URL : http://www.imec-archives.com/categorie-fonds/.
[36] Wajdi Mouawad, *Le Sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes,* Paris/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2009.
[37] Bernard Gilbert et Patrick Caux, *Le Rossignol, Renard et autres fables. Une chinoiserie pour le XXI^e siècle,* Québec, Éditions Alto et Ex Machina, 2011.
[38] Bernard Gilbert, *Le Ring de Robert Lepage*. *Une aventure scénique au Metropolitan Opera*, Québec, L'Instant même, 2013.
[39] Bernard Gilbert, « Genèse d'un *Ring* », *loc. cit.*
[40] *Ibid.*

réalité minérale ou animale. Elle appelle une approche tempérée sur le plan humain, épistémologique et scientifique. De ce point de vue, les anthropologues et les ethnologues ont bien des choses à nous apprendre, eux qui pensent depuis plus d'un siècle la difficulté qu'il y a à étudier des activités humaines. À défaut d'être un exemple à suivre, leur pratique séculaire est d'autant plus stimulante qu'elle permet de penser un second défi pratique : non seulement être un chercheur sur le terrain, mais aussi un chercheur qui parvienne à conjuguer les contraintes de sa vie académique avec la nécessité d'être présent sur le long terme pendant le temps des répétitions, pour en parler de manière précise et récolter un nombre de données satisfaisant.

Une recherche sur les processus de la mise en scène met ainsi le chercheur en face d'un triple défi esthétique, éthique et pratique qui découle directement de la réalité humaine qui constitue son sujet de recherche. Le sujet de la recherche, c'est en définitive le sujet à plusieurs égards. En même temps qu'il a à tirer des conclusions de ce qu'il observe et analyse, le chercheur est constamment invité à réfléchir sur sa propre activité, pour mieux ajuster son regard à la complexité de l'objet qu'il observe et dont il est, sans toujours le savoir, partie prenante. Il lui importe de situer sa démarche dans une réflexion non pas seulement sur le travail en cours des artistes mais sur le cadre épistémologique dans lequel sa réflexion est menée. On s'aperçoit alors que notre rapport à la recherche et au réel est modulé par ce que Gadamer appelle, dans *Vérité et Méthode,* des « préjugés ». Ce concept n'a, chez lui, aucun sens péjoratif. Faisant valoir que « c'est de l'*Aufklärung* que le concept de préjugé a reçu la signification négative qui nous est familière[41] », Gadamer soutient qu'« il n'est […] pas nécessaire que "préjugé" veuille dire erreur de jugement[42] ». Il s'agit plutôt de prendre conscience de l'« origine », de la « validité » et de la « légitimation » de ce qu'il appelle les « pré-opinions », pour ne pas rester captif de la « préconception » sur laquelle celles-ci reposent, car « qu'est-ce qui caractérise l'arbitraire de préconceptions non appropriées à la chose même, si ce n'est que, développées, elles se révèlent inconsistantes[43] ? ». Gadamer insiste ici sur notre inscription dans l'histoire et sur l'héritage dont on est forcément tributaire, dès lors que l'on se met à penser. Dans le domaine qui nous intéresse,

[41] Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode, op. cit.,* p. 291.
[42] *Ibid*.
[43] *Ibid.*, p. 288.

c'est-à-dire l'étude des processus de la mise en scène, il s'agit en l'occurrence de rester vigilant sur les concepts de sujet, d'objet, d'objectivité et de subjectivité, non pour les discréditer, mais pour en interroger l'évidence. Qu'est-ce que la distance et l'objectivité dans un milieu qui n'est que subjectivité de toutes parts ? Toujours, la réalité humaine des discussions et des répétitions dont découle un spectacle appelle prudence et mise en perspective. L'analyse doit en somme renégocier constamment ses propres termes au contact du mouvement du réel.

Ces premiers enjeux identifiés, notre recherche nous a conduit à voir dans quelle mesure les études dites de genèse pouvaient servir de points de départ à notre étude sur la complexité des processus de mise en scène. On ne pouvait négliger le fait que l'approche des processus de création a globalement été marquée par l'émergence, au XX^{e} siècle, de cette nouvelle forme de critique. Avant d'en venir au théâtre, rappelons que celle-ci s'est d'abord intéressée à des corpus essentiellement romanesques et poétiques. C'est récemment qu'elle a étendu le champ de ses investigations à ce qu'il est désormais convenu d'appeler les « genèses théâtrales[44] », pour reprendre le titre d'un ouvrage publié en 2010 par Dominique Budor, Almuth Grésillon et Marie-Madeleine Mervant-Roux. Englobant la question de la genèse du texte théâtral comme celle de la mise en scène, cette formule en jouxte d'autres dans le champ actuel de la recherche, comme « génétique du théâtre[45] », « genèse scénique[46] » ou encore « génétique de la représentation[47] ». Dans la mesure où les études universitaires sur les processus de la mise en scène s'inscrivent aujourd'hui bien souvent dans le cadre de la démarche génétique, il nous a semblé nécessaire de rappeler ce qui a conduit les généticiens à s'intéresser au théâtre, pour mesurer jusqu'à quel point leurs outils et leurs cadres théoriques peuvent s'appliquer à un objet d'étude aussi singulier que la mise en scène.

L'expression de « critique génétique » est utilisée explicitement pour la première fois en 1979 dans une postface de Louis Hay à des *Essais de critique génétique* portant sur Aragon,

[44] Dominique Budor, Almuth Grésillon et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Genèses théâtrales,* Paris, CNRS Éditions, coll. « Textes et manuscrits », 2010.
[45] Nathalie Léger, Almuth Grésillon (dir.), « Brouillons de l'éphémère. Pour une génétique du théâtre », *Genesis,* n°26, « Théâtre », *op. cit.*, p. 7-9.
[46] Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre, op. cit.*, p. 9.
[47] Josette Féral, « Pour une étude génétique de la mise en scène », *Théâtre/Public*, n° 144, nov-déc. 1998, p. 54.

intitulée « La critique génétique : origine et perspectives[48] ». L'emploi de cette formule coïncide avec l'émergence d'un nouveau discours critique, soucieux d'étudier non plus seulement l'œuvre achevée, mais les mouvements de sa gestation, à travers l'analyse scrupuleuse de ses états antérieurs. Bien plus que dans la philologie, c'est plutôt dans le structuralisme que la génétique entrevoit rapidement un arsenal théorique susceptible de l'armer pour classer et nommer des opérations d'écriture. Elle emprunte en effet de nombreux termes à la linguistique formelle et à l'anthropologie structurale. Cette fécondation de la génétique par le structuralisme s'effectue au prix d'un paradoxe. Alors que le structuralisme émerge à la faveur d'un certain rejet du sujet écrivant et institue le texte en entité fixe et autosuffisante, la génétique analyse des opérations d'écriture qu'elle inscrit de façon dynamique dans la durée d'un processus individuel : à rebours d'un texte clos sur lui-même, elle s'attache à voir dans l'œuvre en devenir l'énergie d'une écriture qui se cherche par retours et métamorphoses. Voici, dès lors, le mouvement réintroduit dans une approche théorique pourtant attachée aux invariants et aux structures immanentes. Aux yeux de Pierre-Marc de Biasi comme à ceux de la plupart des généticiens, « le plan, le scénario, le calepin, l'agenda, le dossier de notes de lecture, l'idée griffonnée au dos d'une enveloppe, ou sur la nappe en papier d'une table de restaurant » : aucun des éléments de « cet ensemble touffu, imprévisible, hétérogène, énigmatique, surprenant et souvent bien difficile à déchiffrer[49] » ne doit être négligé pour nourrir l'enquête sur les opérations de l'invention littéraire.

Par l'extrême diversité des documents qui le composent, le corpus exploré par le généticien excède les seuls brouillons de l'œuvre à proprement parler. C'est cette profusion qui a conduit les théoriciens – Jean Bellemin-Noël le premier – à parler d'« avant-texte », pour désigner « l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les "variantes", vu sous l'angle de *ce qui précède matériellement* un ouvrage quand celui-ci est traité comme un *texte,* et *qui peut faire système avec lui*[50] ». Cette notion fait l'objet d'une détermination négative, dans la mesure où elle englobe ce qui n'est « pas encore[51] » le texte. Mais cette acception se

[48] Louis Hay, « La critique génétique : origines et perspectives », *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979, p. 227-236.
[49] Pierre-Marc de Biasi, *La Génétique des textes,* Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005 [2000], p. 16.
[50] Jean Bellemin-Noël, *Le Texte et l'avant-texte,* Paris, Larousse, 1971, p. 15. Souligné par l'auteur.
[51] Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique,* Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, p. 84.

double parallèlement d'une signification positive, puisqu'elle inscrit ces multiples ressources dans un processus qui aboutit, *in fine*, au texte. Composé de documents extrêmement variés, l'avant-texte n'est pourtant pas l'unique support des généticiens. Il fait lui-même partie d'un ensemble plus vaste encore : le « dossier de genèse », qui inclut en outre tous les documents en mesure d'éclairer la gestation de l'œuvre, comme les articles de presse, les entretiens auxquels a répondu l'artiste, les lectures effectuées en vue de la rédaction, la correspondance, les contrats, les films et les photographies susceptibles d'avoir eu une incidence sur le processus créatif.

Reste à savoir : quels sont les véritables objectifs que les généticiens assignent à cette plongée dans le laboratoire de l'auteur ? Il apparaît d'abord que, moins préoccupée par l'œuvre créée que par ce que certains appellent la « création en acte[52] », la critique génétique œuvre avant tout à déplacer le centre de gravité du discours critique vers les modalités du travail de l'écrivain. Née d'une volonté de questionner l'approche synchronique du structuralisme, la génétique entend relativiser par la même occasion la vision d'une œuvre monolithique pour la réinscrire dans la dynamique du devenir. Voyant dans l'œuvre d'art un « *perpetuum mobile* », Almuth Grésillon convoque par exemple la métaphore giratoire de la « toupie ». Par cet emprunt à Kafka[53] et Paul Klee[54], elle donne de l'œuvre d'art l'image d'un organisme en vie. Plus sensible à l'idée du *work in progress* qu'à la permanence des formes, la génétique s'intéresse en fait à la permanence du mouvement, par-delà les fixations que connaît l'œuvre au gré de ses différents supports. En appréhendant l'œuvre d'art à travers son « inachèvement » intrinsèque, condition même de sa vie organique, la génétique poursuit un autre but : essayer de décrire voire de théoriser les processus d'écriture et, plus largement, les processus de création. C'est ainsi qu'en examinant notes, carnets, cahiers, plans, brouillons et épreuves corrigées, le généticien entend reconstruire les moments qui se sont succédé dans l'aventure d'une écriture, pour essayer de répondre à cette série de questions qui préoccupent écrivains, chercheurs et lecteurs : « Qu'est-ce qu'écrire ? Comment écrit-on ? […] Y a-t-il des "événements" dans l'écriture qui marquent l'invention[55] ? »

[52] Voir Paul Gifford et Marion Schmid, introduction à *La Création en acte, op. cit*.
[53] Franz Kafka, *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, coll. « la Pléiade », t. 2, p. 604, traduit par Claude David (cité par Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre*, *op. cit.*, p. 297).
[54] Paul Klee, *La Pensée créatrice,* Paris, Dessain et Tolra, 1973, p. 385.
[55] Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes,* Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 15.

Les études génétiques ont par ailleurs contribué à souligner combien toute entreprise d'écriture procède d'une discussion dialectique de l'écrivain avec lui-même. Se situant loin des mythes romantiques de l'inspiration créatrice, les généticiens aident à cerner la part de débat que l'auteur entretient avec soi en se montrant particulièrement attentifs à une opération jusque-là regardée avec dédain : la rature. Comme l'a montré Almuth Grésillon[56], la rature ne consiste pas seulement à supprimer ; elle est l'occasion d'une bifurcation, où la suppression d'une possibilité en engendre une nouvelle, qui continue cependant de porter la trace de l'ancienne. Irréductible à l'événement traumatique de la perte, la rature ne se contente pas d'éradiquer : elle irradie et produit. Cette propriété génératrice de la rature est en fait le symptôme d'un phénomène plus large : par-delà les repentirs et les biffures ponctuelles, ce que donne à voir l'avant-texte, c'est le débat interne de l'écrivain et, par conséquent, le débat de l'œuvre avec elle-même sur les sens qu'elle est susceptible de revêtir. Si la critique génétique s'intéresse aux brouillons, c'est qu'elle y voit une opportunité d'assister à l'émergence des réseaux de sens d'une œuvre, pour mieux apprécier leur complexité et leur interaction. La génétique permet ainsi de voir le texte non plus comme « une structure figée » mais comme « le lieu même de conflits[57] ». Ce faisant, c'est la dynamique de la gestation des idées qu'elle révèle.

Cette dynamique des idées étant à l'œuvre dans toutes les formes d'invention artistique, il était légitime que la démarche génétique lorgne vers d'autres territoires. Comme le rappelle Almuth Grésillon dans *La Mise en œuvre,* la génétique est une démarche « critique » : cela suppose que sa méthodologie puisse s'appliquer à d'autres objets d'étude. C'est cette intuition qui l'a conduit à questionner, depuis, la notion de frontière en génétique[58] et à aborder la création théâtrale. Almuth Grésillon consacre l'un des chapitres de sa dernière partie aux « genèses théâtrales » en voyant dans la double genèse du texte et de la mise en scène un vaste « chantier » à investir, non sans souligner les défis inhérents à une telle entreprise. La genèse théâtrale constitue à ses yeux :

---

[56] Voir Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre. Itinéraires génétiques,* chapitre 5, « la rature », Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 83-96.
[57] Michel Espagne, *De L'Archive au texte. Recherches d'histoire génétique,* Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 25.
[58] Voir également : Almuth Grésillon, « "Nous avançons toujours sur des sables mouvants." Espaces et frontières de la critique génétique », dans *La Création en acte. Devenir de la critique génétique, op. cit.*, p. 29. L'image des sables mouvants est empruntée à Claude Simon (*Discours de Stockholm,* Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 31).

> [la] genèse complexe par excellence, puisque, à côté de la genèse textuelle, avec ses documents propres, existe la genèse scénique, avec les cahiers de mise en scène, les textes annotés des acteurs et du souffleur, les esquisses de la mise en espace, les enregistrements des répétitions, etc[59].

À première vue, cet élargissement de perspective semble naturel pour ce qui concerne les pièces de théâtre : les manuscrits des dramaturges paraissent tout désignés pour subir les mêmes procédures d'analyse que les avant-textes littéraires. Jean-Loup Rivière abonde dans ce sens :

> Si la critique génétique étudie le chemin qui conduit à l'achèvement d'un texte, si nous appelons « achèvement » une certaine immobilisation du texte – réalisée la plupart du temps par son impression et sa publication –, alors une œuvre dramatique peut se voir appliquer les procédures de la critique génétique[60].

Cet élargissement de perspective a intéressé les généticiens, qui ont notamment abordé des auteurs comme Paul Claudel, Bertolt Brecht, Heiner Müller ou Bernard-Marie Koltès en plongeant dans les différentes versions de leurs pièces. Ils en ont tiré des conclusions sur la façon dont ces œuvres théâtrales évoluent sur le plan de la construction dramatique et sur celui du sens.

Amorcé par Bernard Dort en 1972[61] et relancé par Almuth Grésillon, l'intérêt porté aux transformations de *La Vie de Galilée* de Brecht entre 1924 et 1956[62] éclaire la façon dont la pièce s'est métamorphosée sous l'influence des bouleversements de l'histoire mondiale au XX^{e} siècle. Entre *La Terre tourne,* première mouture écrite lors d'un exil de Brecht au Danemark et l'ultime *Vie de Galilée,* en passant par la version américaine *Galileo* – travaillée à quatre mains avec l'acteur hollywoodien Charles Laughton –, le texte se transforme par exemple sur le plan des épisodes : leur impact diffère selon les emplacements que leur attribue Brecht au fil des réécritures ; sur le plan des personnages, on remarque aussi une évolution – moins relative à leur nombre qu'à leur fonction et à leur sens. Loin d'être anecdotiques, les variantes contribuent à remodeler des pans majeurs de l'œuvre : le personnage central de Galilée voit ainsi sa signification évoluer, puisque du héros scientifique de la fin du XVI^{e} et du début du XVII^{e} siècle,

[59] Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre, op. cit.*, p. 9.
[60] Jean-Loup Rivière, « La matière noire. Génétique et théâtralité », *Genesis,* n° 26, « Théâtre », *op. cit.*, p. 11.
[61] Bernard Dort, « Lecture de Galilée : étude comparée de trois états d'un texte dramatique de Bertolt Brecht », *Les Voies de la création théâtrale*, t. 3, Paris, CNRS Éditions, 1972, p 109-255.
[62] C'est probablement en 1924 que Brecht commence à envisager de consacrer une pièce à la personnalité de Galilée. 1956 est l'année de la mort de Brecht.

en butte au pouvoir politique de l'Église, il devient un personnage plus complexe, à relire au prisme du traumatisme atomique que viennent d'engendrer les bombes lâchées par les États-Unis sur Hiroshima et Nagasaki à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Sur fond de ruines du nazisme, la maîtrise de la fission de l'atome vient alors de montrer ses conséquences ravageuses et pose « la question de la responsabilité des hommes de science[63] ». D'une version à une autre, les personnages creusent leurs différentes facettes, montrant combien cette pièce reste une « œuvre en devenir », au propos de plus en plus ambigu, qui la fait passer de drame historique à ce que Dort appelle une « parabole historique[64] » pétrie de contradictions riches d'enseignement sur l'avenir du genre humain et des relations entre raison, champ politique et foi.

L'analyse de *Partage de midi* de Claudel[65] menée par Almuth Grésillon constitue une étape supplémentaire dans cette interrogation générale sur le devenir et l'inachèvement définitoires des textes de théâtre. Elle a le mérite de caractériser avec précision la place du metteur en scène dans l'évolution de l'œuvre de Claudel en démontrant comment les différentes versions de la pièce, respectivement datées de 1906, 1948 et 1949[66], se sont succédé au cœur d'un échange dialectique entre l'auteur Claudel, réticent à l'idée de dévoiler un texte profondément personnel et marqué du sceau de la jeunesse, et le metteur en scène Barrault, militant avec ardeur pour le porter à la scène avec la complicité d'Edwige Feuillère dans le rôle d'Ysé. Loin de se borner à un débat sur la mise au théâtre de la pièce, cette correspondance avec le metteur en scène a conduit Claudel à modifier de nombreux passages du drame, notamment en ce qui concerne la signification et la forme de son dénouement. Rendue possible par un avant-texte richement doté en correspondances et en manuscrits, l'analyse du cas *Partage de midi* témoigne d'une puissante métamorphose textuelle, évoluant de la fougue des jeunes années de Claudel vers une exigence de rigueur toujours plus grande dans le sens de la parabole. Grésillon démontre ici l'impact décisif d'un dialogue régulier et contradictoire avec un metteur en scène sur le texte même,

[63] Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre, op. cit.,* p. 258.
[64] Bernard Dort, « Lecture de Galilée : étude comparée de trois états d'un texte dramatique de Bertolt Brecht », *loc. cit.*, p. 248.
[65] Voir Almuth Grésillon, « La double contrainte : texte et scène dans la genèse théâtrale », Item [En ligne], URL : http://www.item.ens.fr/index.php?id=14206.
[66] Grésillon note qu'à ces trois moutures s'ajoute un fragment écrit par Claudel en 1888, mais dont il ne reste plus aucune trace : « Outre la mention du «fragment d'un drame» de 1888 – Claudel a vingt ans – dont ne subsiste aucune trace, mais que l'auteur qualifie de «premier état de *Partage de midi*», il existe trois versions publiées: celle de 1906, celle de 1948, dite «version pour la scène» (il s'agit de la première mise en scène par Barrault) et celle de 1949 » (*Ibid.*).

révélant l'une des caractéristiques majeures du texte de théâtre : il est marqué par les remarques et le regard de ceux qui le portent à la scène. Cette observation est renforcée par l'analyse que Marie-Madeleine Mervant-Roux consacre aux différents avant-textes du *Square* de Marguerite Duras[67] : son investigation prouve que la création du spectacle en 1956 a été le fruit d'une discussion serrée entre l'auteur et le metteur en scène Claude Martin, dont l'intervention est loin de s'être bornée à quelques coupes puisque, de ces échanges entre auteur et metteur en scène, a surgi la possibilité de présenter au public une version du texte plus concentrée et adaptée à la scène.

Dans son examen des différents manuscrits de *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès, Anne-Françoise Benhamou explore des avant-textes conservés à l'IMEC et souligne de façon plus radicale encore la dimension dialogique de l'écriture théâtrale, sur laquelle les échanges du metteur en scène et de l'auteur peuvent avoir des répercussions décisives. Ici, il n'est plus seulement question d'évoquer les rebondissements scripturaires d'un texte de départ à travers ses différentes adaptations ; il s'agit de mettre en exergue comment la voix du metteur en scène se mêle dialectiquement à celle du dramaturge. Si les versions successives de la pièce, précisément numérotées, annotées au crayon de papier (pour la phase de recherche) et au stylo rouge (pour le travail de mise en place dans l'espace), témoignent du processus patient d'appropriation du texte par Patrice Chéreau, elles portent parallèlement la trace d'une évolution du texte même de Koltès : la collaboration du dramaturge avec le metteur en scène a non seulement contribué à remodeler la pièce par endroits – notamment le remaniement des dernières didascalies ou la condensation de la scène de rencontre entre Léone et Alboury – mais a aussi eu des répercussions sur les œuvres ultérieures de Koltès – en particulier sur l'écriture de *Quai Ouest* – nouveau symptôme de la spécificité d'un texte de théâtre qui, loin d'être une forme close sur elle-même, porte en son sein l'irréductible empreinte d'un débat avec autrui. Dans ce paysage génétique singulièrement marqué par les chercheurs français, le Québécois Yves Jubinville a eu l'originalité de prendre en compte cette problématique du débat propre à l'auteur en train d'écrire, mais en la déplaçant sur le terrain de la langue. Dans un numéro de la revue *Études*

[67] Marie-Madeleine Mervant-Roux, « The Fragility of Beginnings : The first Genetic Stratum of *Le Square* by Marguerite Duras (1956) », *Theatre Research International,* 2008, vol. 33, p. 263-275.

françaises[68], il formule ainsi l'hypothèse que les avant-textes d'une pièce de théâtre portent la marque d'un processus d'éloignement au cours duquel le lien entre le corps et la langue de l'auteur se distend graduellement pour faire place au « texte » à proprement parler, puis à la représentation scénique de ce texte, où l'auteur est pour ainsi dire « masqué ». L'analyse génétique des avant-textes de Tremblay permet ainsi d'accéder aux premiers mouvements d'une écriture en acte, en train de dialoguer avec la langue, phénomène que tendent à oblitérer partiellement la mise en forme puis la mise en scène du texte, où personnages et acteurs prennent le pas sur l'auteur. Irréductible à un repérage de variantes textuelles, la génétique aide donc à éclaircir les transformations profondes du sens que l'auteur assigne à son œuvre théâtrale (Claudel), l'évolution de la signification que l'œuvre revêt en fonction des pays et des contextes historiques dans lesquels elle est écrite et reprise (Brecht), l'évolution du rapport de l'auteur de théâtre à son art même (Koltès, Duras) ou encore de la relation qu'il entretient avec sa propre langue dans le processus d'écriture (Tremblay). La plupart de ces études démontrent surtout que le texte de théâtre repose sur un débat à la fois interne – le dramaturge confronté à lui-même dans le geste d'écriture – et externe, puisque les événements politiques tout comme les remarques de l'équipe de mise en scène contribuent à bien des égards à le façonner.

Ce sont ces points qui nous interpellent, dans la mesure où la présente recherche s'intéresse à la façon dont la mise en scène s'élabore à partir d'une concertation entre plusieurs artistes dans le cadre d'un processus donné. À cet égard, l'approche dite génétique jette sur la genèse d'une mise en scène une lumière informée de ses propres acquis : la conscience profonde du mouvement propre à la création, la prise en compte des différentes strates contradictoires qui sous-tendent chaque choix, la place d'autrui dans l'élaboration du discours artistique. Elle aide en cela à saisir la dimension tout à la fois complexe et dialogique de la créativité scénique. Pour autant, peut-elle être appliquée telle quelle à l'étude des processus de mise en scène ? La différence des supports d'étude – les avant-textes d'un côté, une réalité humaine de l'autre – nous invite à une prudence qui jouera un rôle important dans le débat méthodologique dont s'est nécessairement accompagnée l'élaboration de cette réflexion. Si les archives de spectacles restent

[68] Yves Jubinville, « Le partage des voix : approche génétique de la langue dans les dramaturgies québécoises contemporaines », *Études françaises,* vol. 43, n° 1, 2007, p. 101-119.

une matière de choix pour le penseur de la genèse scénique, elles ne sauraient exclure une approche plus directe des processus de mise en scène proprement dits.

C'est ce qui nous a conduit à constituer un corpus primaire de répétitions de théâtre et d'opéra observées par nos soins entre 2007 et 2014, aussi bien en Amérique du Nord (États-Unis et, pour l'essentiel, Canada) qu'en Europe (Autriche et France). Pour une part, ces expériences ont été réalisées dans le cadre de stages effectués pendant notre scolarité à l'École normale supérieure de Lyon et à l'Université de Montréal. Grâce à l'accueil généreux et bienveillant de la compagnie de création Ubu, dont nous ne remercierons jamais assez les membres, nous avons notamment pu être stagiaire à la mise en scène à Montréal pendant les répétitions d'*Othello* de William Shakespeare en 2007 (Usine C de Montréal, Centre national des arts d'Ottawa), de *Ce qui meurt en dernier* de Normand Chaurette en 2008 (Espace Go de Montréal et Centre national des arts d'Ottawa) et d'*Une fête pour Boris* de Thomas Bernhard en 2009 (création au Festival TransAmérique puis dans l'édition officielle du Festival d'Avignon), mis en scène par Denis Marleau. Les répétitions des deux premiers spectacles ont alimenté la rédaction d'un master 2 soutenu en 2008 à l'École normale supérieure de Lyon, sous la direction de Jean-Loup Rivière[69], tandis que celles d'*Une fête pour Boris* ont constitué la base de plusieurs publications pour l'important groupe de recherche international « Le Son du théâtre », conduit par Jean-Marc Larrue (Université de Montréal) et Marie-Madeleine Mervant-Roux[70] (CNRS). Des stages d'observation sont venus compléter ce premier ensemble. Nous avons en effet pu assister aux répétitions de la pièce *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, de Théophile de Viau, mise en scène par Benjamin Lazar au Théâtre de Caen durant l'automne 2009, de l'opéra *Pelléas et Mélisande* de Debussy au Theater an der Wien en décembre 2008 et en janvier 2009, mis en scène par Laurent Pelly, et de l'opéra *Die Walküre* de Richard Wagner, mis en scène par Robert Lepage au Metropolitan Opera de New York au printemps 2011. Plus récemment, ce sont deux

[69] Florent Siaud, *Le Théâtre Ubu de Denis Marleau : vingt-cinq ans d'un théâtre étrange*, Mémoire de Master 2, École normale supérieure de Lyon, sous la direction de Jean-Loup Rivière, soutenu le 28 septembre 2008.

[70] Quatre textes ont découlé de cette contribution au groupe. Tout d'abord, trois entretiens d'artistes : « Le régisseur, passeur de son », entretien avec le régisseur de son Julien Eclancher, dans *Théâtre/Public,* n° 199, numéro intitulé *Le Son du théâtre, II,* mars 2011, p. 58-61 ; « La poétesse de l'ombre », entretien avec l'artiste sonore Nancy Tobin, *idem*., p. 62-66 ; « Comment communique-t-on quand on a pas le même langage ? », entretien avec le compositeur de musique électro-acoustique Nicolas Bernier, *idem.*, p. 66-71. Une étude synthétique venait compléter ces entretiens : « "*Je ne fais que vous entendre*". Thomas Bernhard, Denis Marleau, 2009 », *idem.*, p. 53-57.

postes particulièrement marquants de dramaturge auprès de Brigitte Haentjens (*L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht, créé en janvier 2012 à l'Usine C de Montréal) et de Christian Schiaretti (*Le Roi Lear* de William Shakespeare, créé en janvier 2014 au Théâtre national populaire de Villeurbanne) qui sont venues étoffer notre corpus.

Ce corpus primaire est donc constitué de figures éminentes de la mise en scène qui, nonobstant leurs différences naturelles, se retrouvent sur au moins deux points centraux. Tout d'abord, s'ils exercent chacun leur métier de part et d'autre de l'Atlantique, tous entretiennent dans leur créativité un certain rapport à l'Europe, aussi bien sur le plan des références que sur celui de la géographie. Le constat s'impose évidemment pour les metteurs en scène français. Mais il vaut aussi pour des personnalités comme Brigitte Haentjens, figure de proue du théâtre québécois, d'origine française, marquée dans sa jeunesse par sa formation d'actrice chez Jacques Lecoq ou par les séminaires dispensés à l'Université de Vincennes par Jean-François Lyotard ou Félix Guattari[71], mais aussi Denis Marleau, metteur en scène québécois ayant beaucoup tourné en Europe au point qu'un critique français affirme de lui dans *L'Avant-scène théâtre* qu'« il est peut-être le plus français des metteurs en scène québécois[72] ». De plus, l'ensemble de ces metteurs en scène se retrouvent sur le fait qu'ils accordent au texte une place prépondérante dans leur démarche. Tandis qu'à la tête de la troupe du TNP, Christian Schiaretti brandit l'étendard d'un théâtre portant haut le verbe, Benjamin Lazar mobilise les codes de la diction et de la gestuelle baroques pour plonger l'auditeur contemporain dans une écoute renouvelée des pièces du XVII^{e} siècle. De son côté, Denis Marleau est fasciné par l'écriture des auteurs, qu'il cherche à faire entendre dans ses mises en scène rigoureuses, tandis que Brigitte Haentjens a consacré la plupart de ses dernières créations à des textes emblématiques du répertoire théâtral contemporain (de Heiner Müller à Bernard-Marie Koltès, en passant par Marguerite Duras, Lars Norén ou Sarah Kane). À ces figures, nous avons ajouté des expériences à l'opéra auprès de Robert Lepage et Laurent Pelly, non pour diluer les contours de notre corpus de mises en scène, qui reste avant tout théâtral, mais pour, à l'occasion, nous donner les moyens d'évoquer des nuances à même

[71] Voir « Les langues de feu de la création », entretien avec la metteure en scène québécoise Brigitte Haenjtens, *Rappels*, n° 3, printemps 2009, p. 5, consultable en ligne à l'URL : http://www.crilcq.org/rappels/.
[72] « Denis Marleau. Travailler sur l'absence », dans Paris, *L'Avant-scène théâtre,* bimensuel, n° 1130, 15 février 2003.

d'approfondir nos observations.

Cette place du texte ou de l'opéra dans le travail de mise en scène s'est révélée déterminante dans notre perspective. En effet, l'intérêt porté à la nature polyphonique et sociale des processus de la mise en scène pourrait, selon une lecture trop rapide, laisser entendre que notre propos s'appliquera aux processus de créations collectives, dans lesquels la collaboration collégiale sert de base évidente à la mise en scène d'un spectacle au gré d'improvisations de plateau à plusieurs. Ce n'est pourtant pas la genèse de ce type de production qu'il s'agira d'évoquer ici. Si nous avons observé des metteurs en scène particulièrement sensibles à la question du texte, c'est précisément pour mieux montrer que leurs processus, attachés à donner vie à des pièces écrites préalablement aux répétitions, ne requièrent pas moins de l'oralité, de la communication à plusieurs, du dialogue dans la construction de la mise en scène. Choisir des metteurs en scène que nous pourrions – bien trop schématiquement – dire « à texte », c'était pour nous se donner la possibilité d'explorer dans quelle mesure les processus de la mise en scène ont fondamentalement besoin d'un rapport dialogique à l'autre pour engendrer des spectacles qui, sans cette socialité constitutive du faire théâtral, ne pourraient probablement guère être envisagés. Pour clarifier cette intention, on pourrait ici faire allusion à une querelle qui a opposé Ivo Van Hove et « ceux qui allaient plus tard fonder le groupe tg STAN[73] ». Dans un entretien réalisé par Frédéric Maurin, le metteur en scène flamand raconte que ces derniers « [le] trouvaient rétrograde parce qu'[il] faisai[t] de la mise en scène et qu'[il] osai[t] le revendiquer » alors qu'« eux cherchaient autre chose », ayant en aversion « le fonctionnement du théâtre », et plus globalement « tout ce qui leur paraissait relever d'un système hiérarchique[74] ». Pour le dire en quelques mots, « la figure du metteur en scène, son existence même, sa prétention à diriger des acteurs incarnait tout ce dont ils ne voulaient pas[75] », alors que lui reste convaincu encore aujourd'hui qu'il n'est pas « possible de créer un spectacle sans leader, comme le supposaient les collectifs qui ont fleuri en Belgique dans les années 1990 – que ce soit tg STAN, SKaGeN, De Roovers ou De Koe[76] ». Ivo Van Hove explique sa position en avançant que « l'idée même de collectif est

[73] *Ivo Van Hove* (introduction et entretiens par Frédéric Maurin), Arles, Actes Sud, coll. « Mettre en scène », 2014, p. 30.
[74] *Ibid*.
[75] *Ibid*., p. 30.
[76] *Ibid*., p. 30.

mensongère[77] », au motif que « tout ne peut pas se décider collectivement » et que « le metteur en scène est précisément là pour trancher[78] ». Cette situation de conflit est loin d'être anecdotique ; elle est symptomatique de la conception que l'on peut se faire du metteur en scène et du processus de création scénique. Dans les deux camps en présence, la création est reconnue dans sa dimension collégiale, ne serait-ce que parce qu'elle engage un certain nombre de répétants[79] dans un même projet de spectacle. Mais tandis que d'un côté le metteur en scène est dénoncé comme une autorité désuète devant céder le pas face à une assemblée de créateurs égaux dans la chaîne décisionnelle, il est de l'autre réaffirmé dans sa nécessité de *leader*. Bien qu'elle ne néglige en rien la richesse représentée par la créativité des collectifs[80], notre enquête portera bien sur la seconde option, où la singularité du meneur de troupe rencontre les voix de ses collaborateurs, sans se confondre totalement avec elles. On veillera à être attentif à la subtilité d'un processus articulé autour d'un œil singulier qui, pour se révéler à lui-même et aux autres, a besoin d'allier son regard à celui de ses collaborateurs. On comprendra donc qu'il ne s'agira pas non plus de faire du metteur en scène le portrait d'un tyran pliant autrui à ses idées préconçues car, comme nous le rappelle *a contrario* Luc Bondy, « la mise en scène n'est que le résultat d'un groupe que le metteur en scène catalyse[81] », ce qui implique de lui qu'il sache « constituer un réseau de liens et en même temps susciter la créativité de chacun[82] ». Détestant « l'idée du "dompteur"[83] », le metteur en scène suisse raconte d'ailleurs comment il s'est insurgé contre une journaliste qui lui expliquait qu'elle voulait devenir elle-même metteure en scène « pour guider, dominer et diriger les hommes », pensant que celle-ci « aurait pu choisir l'armée car cette pulsion est l'ennemie jurée de l'art[84] ». Ce n'est qu'à travers la conscience de ces limites que l'on pourra voir dans quelle mesure le processus de mise en scène est, parallèlement, irréductible à un fonctionnement égalitaire, parce qu'il relève d'une construction dialogique, qui inscrit

[77] *Ibid*., p. 30.
[78] *Ibid*., p. 31.
[79] Pour désigner les personnes impliquées dans un processus de répétitions, nous emprunterons à Judith Bernard le terme de « répétant » (*op. cit.,* p. 57).
[80] Ce pourrait même être l'objet d'une recherche à venir.
[81] Luc Bondy, *La Fête de l'instant. Dialogues avec Georges Banu, op. cit.*, p. 66.
[82] *Ibid.*, p. 66.
[83] *Ibid.,* p. 67.
[84] *Ibid.*, p. 67.

l'élaboration du discours et de la forme de la mise en scène dans une dynamique sociale, sans la dissoudre dans un égalitarisme créateur.

Le corpus étant déterminé, il reste à caractériser le rapport que nous avons entretenu avec lui. Nous avons fréquenté des salles de répétition pendant près de sept années, en entrelaçant la rédaction de ce travail avec des observations régulières, au gré d'allers et retours entre la théorie et la confrontation à des cas particuliers. De ce point de vue, nous souscrivons à la façon dont Edgar Morin affirme la « nécessité des va-et-vient » qui, certes, « risquent de former un cercle vicieux » mais qui, aussi, « peuvent constituer un circuit productif comme dans un mouvement de navette qui tisse le développement de la pensée[85]. » Notre entreprise n'a jamais eu la prétention de dégager des schèmes universaux à partir de la confrontation de quelques cas isolés, si différents et riches soient-ils. Comme le souligne Edgar Morin, « la difficulté de la pensée complexe est qu'elle doit affronter le fouillis (le jeu infini des inter-rétroactions), la solidarité des phénomènes entre eux[86] ». Conscient de ce défi, nous avons essayé de ne pas trahir l'hétérogénéité profuse qui est au fondement du mouvement chaotique de la créativité scénique. Sur le conseil de Luc Bondy, nous ne saurions oublier qu'il y a « des milliers de possibilités pour un metteur en scène de s'exprimer, de transmettre quelque chose, de susciter quelque chose chez le comédien, pour aboutir à une mise en scène », si bien qu'il n'y a « non pas un métier, mais des milliers » et qu'il est par conséquent « très difficile d'objectiver le métier[87] » de metteur en scène. Cependant, dans la mesure où un processus constitue, selon la définition qu'en donne André Lalande dans son *Vocabulaire technique et critique de la philosophie,* une « suite de phénomènes présentant une certaine unité ou se reproduisant avec une certaine régularité[88] », notre entreprise s'est parallèlement efforcée de mobiliser un esprit de synthèse pour repérer des éléments que nous avons vus revenir d'un processus à un autre. Il s'agit ici d'observer de possibles tendances ou des dynamiques qui, de l'investissement de l'espace à l'expérience du temps, en passant par les conséquences de la nature sociale de la création spectaculaire, contribuent à rendre compte

[85] Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe,* Paris, Seuil, coll. « Points », 2005, p. 135.
[86] *Ibid*., p. 22.
[87] Propos de Luc Bondy, cités dans *La Fête de l'instant. Dialogues avec Georges Banu, op.cit.*, p. 83.
[88] André Lalande, « Procès ou Processus », *Vocabulaire technique et critique de la philosophie,* Paris, Presses Universitaires de France, 1996 [1926] p. 837.

d'un processus fondamentalement dialogique. Entre la singularité des cas de figure évoqués et la volonté de les mettre en regard, notre propos tente donc de se frayer une voie qui n'occulte pas la complexité que nous désirons souligner par une simplification excessive, ni n'entrave le nécessaire esprit de mise en perspective présidant à un travail de recherche. Le but a été de maintenir la délicate équation suggérée par Edgar Morin, pour qui « la complexité c'est l'union de la simplicité et de la complexité[89] », c'est-à-dire « l'union des processus de simplification qui sont sélection, hiérarchisation, séparation, réduction, avec les autres contre-processus qui sont la communication, qui sont l'articulation de ce qui est dissocié et distingué[90] ».

Par ailleurs, il convient de préciser que ce travail est profondément lié à la logique d'alternance de la cotutelle entre l'École normale supérieure de Lyon et l'Université de Montréal, dans le cadre de laquelle s'est effectuée cette recherche. Nous avons été conduit à approcher la réalité mouvante des répétitions à l'aune d'outils théoriques fréquentés d'un séminaire à un autre. C'est bien en nous confrontant à deux traditions de recherche que, tout en nous inscrivant dans le champ des études théâtrales telles qu'elles se définissent en France depuis plusieurs décennies, nous avons pu nous familiariser avec d'autres cadres théoriques. Nous pensons en particulier à l'influence exercée sur notre réflexion par les séminaires sur l'oralité, l'anthropologie et l'intermédialité suivis à l'Université de Montréal entre 2008 et 2011, mais aussi par les séminaires d'écoles du spectateur suivis à l'Université du Québec à Montréal en 2010 et à l'Université d'Avignon en 2009, ainsi que par la participation ponctuelle au groupe de recherche sur le son, principalement conduit par le CNRS en France et l'Université de Montréal au Québec. Les charges d'enseignement que ces différents établissements nous ont confiées nous ont par ailleurs permis d'aborder la problématique des processus de répétition dans des séances de cours où nos étudiants nous ont posé des questions stimulantes et proposé des hypothèses, que nous ne manquerons pas d'évoquer ici.

Fondée, comme on l'aura compris, sur la volonté de récolter des données de première main, notre démarche ne nous a pas pour autant éloigné des archives. Paradoxalement, elle nous y a même reconduit, avec, parfois, un regard renouvelé et sans doute mieux informé. Il nous a en

[89] Edgar Morin, *op. cit.,* p. 135.
[90] *Ibid*.

effet paru plus aisé de décrypter certains types de documents, après avoir été confronté à leur utilité et leur emploi dans des répétitions réellement vécues. C'est ce qui explique que notre réflexion sur les processus de la mise en scène convoque également des fonds d'Antoine Vitez mais aussi de Patrice Chéreau, que son dernier assistant Vincent Huguet n'hésite pas à qualifier d'« étrange et méconnu monument de papier » tant, « des différentes versions du texte, mille fois annoté, aux recherches dramaturgiques en passant par le programme de salle ou les correspondances reçues après le spectacle, tout est soigneusement classé dans des dossiers qui sont pour la plupart un rêve d'archiviste[91]. » Ces deux metteurs en scène ont entretenu un rapport privilégié avec les textes des grands auteurs du répertoire. Fréquentées à plusieurs reprises à la BnF et à l'IMEC, institution dont nous avons découvert les ressources grâce au concours heureux de Jean-Loup Rivière et de Nathalie Léger, ces archives ont fourni la matière d'un corpus secondaire, complété par des citations d'entretiens, de témoignages, de documentaires faisant référence aux méthodes de travail d'autres metteurs en scène susceptibles d'enrichir la réflexion en cours.

Ces différentes ressources nous ont amené à éprouver combien le geste créateur, au théâtre comme à l'opéra, s'expose et se dépose dans une multiplicité de discours qui relèvent à la fois du témoignage et de l'archive, de l'écrit, de l'image et du volume, de la théorie et de la pratique. Confronté aussi bien à des répétitions observées directement qu'à des documents médiatisant d'autres processus créateurs, sous la forme de monographies, d'entretiens d'artistes, de manuscrits de répétition, de documentaires, de photographies, de films et d'autres documents, nous avons rencontré une problématique récurrente : celle de la complexité et de la polyphonie définitoire des processus de la mise en scène. Alors que la figure de l'auteur, dans le domaine littéraire, tend parfois à porter son ombre sur celle du metteur en scène, nous avons observé la manière dont la création scénique relève avant tout d'une aventure collective, engageant un groupe dans une interaction permanente. Comme le laisse présager la logique qui a présidé à la constitution de nos corpus, la mise en valeur de ce fonctionnement proliférant ne signe en rien la mort du metteur en scène comme instance dominante ou comme référent principal. On ne tente

[91] Vincent Huguet, « De la maison des pensées », dans Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps,* Paris, Éditions du Louvre/Skira Flammarion, 2010, p. 109.

pas de rejouer dans l'ordre de la recherche théâtrale le scénario de la « mort de l'auteur » que Roland Barthes a proposé dans un texte devenu fameux[92], suscitant un débat avec Michel Foucault[93]. Il s'agit plutôt de s'émanciper d'un modèle littéraire dans lequel l'auctorialité découle forcément d'un régime relativement solitaire pour s'ouvrir à une auctorialité diffuse, non moins remarquable, mais beaucoup plus stratifiée. La production d'un spectacle engage une pluralité d'artistes, de régisseurs, de techniciens et d'administrateurs dont l'action s'entremêle du début jusqu'à la fin. Ce qui importe, c'est dès lors de voir de quelle manière l'autorité du metteur en scène s'impose dans cet environnement, non pour imposer une vision préétablie, mais pour conduire un discours qui, malgré le jeu des forces, puisse être signé et assumé. C'est ici que les notions d'interaction, de complexité, de polyphonie et de dialogisme révèlent leurs atouts.

Le concept d'interaction verbale, par exemple, est propre à la linguistique. Comme l'écrit Kerbrat-Orecchioni, il implique que « tout au long du déroulement d'un échange communicatif quelconque, les différents participants, que l'on dira donc des "interactants", exercent les uns sur les autres un réseau d'*influences mutuelles* – parler, c'est échanger, et c'est changer en échangeant[94]. » L'interaction ne se contente donc pas de signaler la trajectoire d'un message depuis un émetteur jusqu'à un récepteur selon le schéma signal émis. Elle porte sur la réalité de l'échange un regard plus complexe, prenant en compte l'activité du récepteur pendant la réception du message de l'émetteur.

Le dialogisme, quant à lui, est un concept développé par Mikhaïl Bakhtine. Appartenant à la fois au champ de la poétique romanesque et de la linguistique, il repose sur l'idée que ce qui se joue dans le discours est un processus constant d'interaction entre une parole et une autre et, plus largement, entre une conscience individuelle et la conscience collective :

> L'interaction verbale constitue ainsi la réalité fondamentale de la langue.

[92] Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 63-69.
[93] Michel Foucault remarque en 1969 : « l'effacement de l'auteur est devenu, pour la critique, un thème désormais quotidien. Mais l'essentiel n'est pas de constater une fois de plus sa disparition ; il faut repérer, comme lieu vide – à la fois indifférent et contraignant –, les emplacements où s'exerce sa fonction » (« Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Dits et écrits*, t. 1, Paris, Gallimard, 1994, p. 789).
[94] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 17.

> Le dialogue, au sens étroit du terme, ne constitue, bien entendu, qu'une des formes, des plus importantes il est vrai, de l'interaction verbale. Mais on peut comprendre le mot « dialogue » dans un sens élargi, c'est-à-dire non seulement comme l'échange à haute voix et impliquant des individus placés face à face, mais tout échange verbal, de quelque type que ce soit[95].

Plus ou moins explicite, l'interaction devient, selon cette conception, la condition de notre rapport au langage et au monde, transformant du même coup l'œuvre en tissu de voix. Or, de la même manière que, chez Bakhtine, « l'œuvre est un maillon dans la chaîne de l'échange verbal[96] », répondant à d'autres œuvres qui, elles-mêmes « lui répondent[97] », au gré d'une logique identique à celle qui anime « la réplique du dialogue[98] », une mise en scène signée par un metteur en scène résonne des voix qui ont concouru à son élaboration. Mettre en lumière le dialogisme de la création scénique, c'est dès lors se rendre sensible à « la manière dont les voix des autres se mêlent à celle du sujet explicite de l'énonciation[99] » et du discours. Dans ce jeu de confrontation, de résonance, de reprise et de variation entre le même et l'autre, la parole s'ouvre en somme au-dehors. Elle n'est plus, comme chez les structuralistes, composée d'unités fermées sur elles-mêmes. En se confrontant à cette notion, la linguistique s'est libérée d'une approche presque exclusivement centrée sur l'énoncé pour s'intéresser à l'énonciation. Désormais, le sujet ne sera plus « clos sur lui-même[100] ». La langue ne s'oppose plus comme chez Saussure à la parole ; la compétence et la performance sont inextricablement liées. Ce décentrement opéré par la notion de dialogisme inscrit l'altérité au cœur du discours et ce, à plusieurs échelles. Un énoncé résonne avec un énoncé qui a pu précéder dans une conversation ou dans un chapitre de roman. Mais de façon bien plus globale et vertigineuse, le message d'un individu résonne forcément avec « ses savoirs sédimentés et ses habitudes langagières[101] », avec des idées en circulation dans le monde réel. Le terme de « polyphonie » n'est pas un synonyme exact de « dialogisme ». Chez Bakhtine, il désigne un régime où la voix de l'auteur jouxte d'autres voix

[95] Mikhaïl Bakthine, *Le Marxisme et la philosophie du langage* (trad. Marina Yaguello), Paris, Éditions de Minuit, 1977 (trad. fr.), p. 136.
[96] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale* [1979], Paris, Gallimard, 1984, p. 282.
[97] *Ibid.*
[98] *Ibid.*
[99] Marilia Amorim, *Dialogisme et altérité dans les sciences humaines,* Paris, L'Harmattan, 1996, p. 81.
[100] Éric Méchoulan, « Intermédialité : ressemblances de famille », *Intermédlaités,* n° 16, automne 2010, p. 235.
[101] *Ibid.*, p. 235.

dans le cadre d'une « pluralité des voix et des consciences indépendantes[102] ». Évoquant le « roman polyphonique » de Dostoïevski, il écrit :

> Dostoïevski, à l'égal du Prométhée de Goethe, ne crée pas, comme Zeus, des esclaves sans voix, mais des hommes *libres,* capables de prendre place *à côté* de leur créateur, de le contredire et même de se révolter contre lui[103].

À ses yeux, ce concept issu du vocabulaire musicologique désigne une pluralité de voix, de consciences et d'idéologies. Le dialogisme est donc une forme de polyphonie spécifique, qui repose sur un entrelacement dynamique entre des énoncés, des points de vue ou des consciences : il ne suppose pas la coprésence mais l'interaction. À la limite, la polyphonie se caractérise par le fait qu'elle ménage plusieurs actes de locution parallèles alors qu'aux yeux du linguiste Oswald Ducrot, « il y a dialogisme dès que deux voix se disputent en un seul acte de locution[104] ». Dans la mesure où il permet de penser tout à la fois le divers et l'unité, le dialogisme est étroitement lié à la notion de polyphonie qui consiste en une coexistence harmonieuse d'une pluralité de voix. Dialogisme et polyphonie ont en commun de renvoyer au multiple, hors de toute idée de cacophonie ou de chaos. On tient là un critère essentiel : parler de l'activité de mise en scène comme d'une activité dialogique, orale, polyphonique, c'est la soustraire aux tentatives de réifications, de monologisation et la rendre à sa nature d'activité humaine foisonnante. Ces différents concepts ont ainsi un dénominateur commun : ils rendent compte de ce qu'Edgar Morin appelle la « pensée complexe », en nous armant pour affronter « le brouillard, l'incertitude, la contradiction[105]. » En les articulant ensemble, on espère arriver à penser la multiplicité et la vie organique des voix de la création au sein de l'unité de la mise en scène.

Notre réflexion procédera en deux temps. Une première partie comportera deux chapitres de teneur épistémologique. Dans notre entreprise, qui a cherché à voir dans quelle mesure on pouvait esquisser les soubassements d'une théorie des processus de la mise en scène, la question méthodologique n'a, on l'aura compris, jamais été secondaire. On peut même dire qu'elle se sera

---

[102] Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski* (trad. Isabelle Kolitcheff), Paris, Seuil, coll. « Points », 1998 [1970], p. 35.
[103] *Ibid.*, p. 34.
[104] On reprend ici le résumé qu'en propose Laurent Jenny, [en ligne], URL : http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/dpintegr.html#dp100000
[105] Edgar Morin, *op. cit.*, p. 22.

posée en permanence, nous conduisant à en débattre dans une partie importante de la présente étude. Alors qu'en nous lançant dans cette recherche nous nous apprêtions à aborder directement ce que nous allions observer en répétition, nous nous sommes rapidement aperçu qu'il convenait de trouver la manière de se situer face à la réalité observée et surtout de la noter, d'en rendre compte et de la penser. Devant l'absence d'outils ou de méthodologies clairement identifiés pour approcher les processus de la mise en scène, nous nous sommes d'abord trouvé déstabilisé : comment analyser des réalités vivantes qui, volatiles et complexes, défient les réductions systémiques ? Certes, les outils utilisés jusque-là par la génétique ont pu constituer un premier secours mais au prix d'un questionnement récurrent : comment en mobiliser les apports sans les transposer artificiellement à propos d'un objet d'étude qui ne s'y prête pas si aisément ? Cette interrogation inquiète n'a pas tardé à nous confronter à un premier paradoxe : celui qui consistait à étudier un *corpus* sans corps. Non pas que la mise en scène se dispense de toute matérialité. Au contraire : elle convoque des corps et elle laisse des traces résiduelles, dont beaucoup sont préservées dans les centres d'archives mentionnés plus haut. Mais elle le fait au gré d'un processus oral et physique qui, lui, n'a pas de matérialité résiduelle, alors même qu'il est précisément ce qui nous préoccupe. La mise en scène est en effet irréductible à ses empreintes. Elle est plutôt ce qui se déplace entre ces vestiges scripturaires et graphiques, entre les corps des uns et des autres, les décors, les costumes et les accessoires : elle est cette énergie motrice qui électrise les choses, les met en (ordre de) marche mais qui toujours circule *entre*, déjà évanouie quand vient le temps de la penser. Dans la mesure où la réalité humaine des répétitions constitue un objet forcément problématique pour un chercheur en études théâtrales, il nous a donc paru incontournable d'y consacrer un développement conséquent, qui articule un bilan sur les démarches existantes en matière d'études sur la genèse des mises en scène et l'esquisse de nouvelles perspectives de recherche. L'objectif qui nous guidera dans ce premier mouvement sera moins de proposer des résolutions définitives que d'identifier un certain nombre de questions pour utiliser en conscience les différentes ressources qui, de l'archive à l'observation participante lors des répétitions, se présentent au chercheur désireux de théoriser la genèse de la mise en scène. Cette étape nous conduira à évaluer les apports et les limites de la recherche dite génétique tout en donnant un aperçu des enseignements que les chercheurs en sciences humaines, au

premier rang desquels les anthropologues et les ethnologues, tirent de leur fréquentation régulière d'activités humaines complexes. Le but de cette partie ne sera pas de prendre ses distances avec une démarche pour en copier aveuglément une autre mais plutôt de voir comment leurs apports mutuels peuvent se combiner de manière à rendre compte du mouvement de la création scénique avec des outils et une armature théorique nuancée.

Après cette clarification méthodologique, un second temps sera consacré aux processus de la mise en scène proprement dits, que l'on évoquera ici à travers trois efforts de synthèses théoriques successifs. Tout d'abord, on s'attardera sur l'occupation, l'usage et l'appropriation de l'espace dans la création scénique. On verra comment l'espace physique accueille et modèle à la fois les discussions et les répétitions où prend corps une mise en scène, tout en constatant parallèlement combien l'espace de création est aussi affaire de perception et d'appropriation symbolique : on fera alors valoir que travailler dans une salle de répétition, ce n'est pas seulement occuper un lieu, c'est l'habiter et y projeter des représentations et des significations, de façon à faire naître la mise en scène, qui est un exercice de projection du sens sur un espace concret. Situé à la croisée d'une lecture matérialiste et d'une lecture phénoménologique de l'espace, ce raisonnement tentera ainsi de caractériser la dimension polyphonique de l'espace de création, saisi à la fois comme entité physique et comme enjeu existentiel dans la vie sociale et intellectuelle du groupe.

Une seconde synthèse se focalisera sur le temps dans les processus de la mise en scène. On verra alors que s'ils épousent incontestablement une logique chronologique, susceptible d'être divisée en étapes successives clairement marquées, ils opèrent également à un niveau plus difficile à cerner, échappant à la rationalisation des repères que suppose une lecture spatialisée du temps. Ce sera alors l'occasion d'éprouver dans quelle mesure la mise en scène ne se construit pas seulement dans la succession harmonieuse de phases distinctes, mais aussi dans leur communication chaotique et secrète. Au-delà de la linéarité temporelle dont témoignent les plannings de production et les journaux de répétition, il apparaîtra qu'un autre temps opère, ayant trait à l'épaisseur toute bergsonienne de la durée. Suspendant les liens de causalité, cultivant

parallèlement les possibles pour n'avoir à fixer les choix parfois qu'au dernier moment, le processus créatif s'épanouit aussi dans une logique intervallaire du possible et de la suspension qui double celle, linéaire, de la chronologie apparente. Tout à la fois ordonné et chaotique, collectif et intime, le temps d'un processus de mise en scène n'est pas univoque : en lui coulent pour ainsi dire plusieurs nappes.

Dans la droite ligne des deux premiers, un troisième chapitre nous permettra de donner une ampleur particulière à la complexité et à la polyphonie que l'on aura pu repérer jusque-là dans la façon dont les artistes œuvrent au cœur du temps et de l'espace des répétitions. On partira de la conscience que, comme l'indique Luc Bondy, « dans le processus long des répétitions, outre les liens individuels qui s'établissent, intervient aussi le phénomène de troupe qui se constitue par rapport au metteur en scène[106] » car « à un moment donné, la relation fondamentale est celle qui met en coprésence le groupe et un individu, le metteur en scène, perçu comme étant responsable de tout[107]. » Il s'agira de voir dans quelle mesure la petite société[108] qui se forme autour du metteur en scène au fil du temps détermine un mode de création non pas collectif mais dialogique, où les propositions des uns et des autres s'agrègent pour former un discours foisonnant dont la force et l'unité sont garanties par l'instance du metteur en scène. Voilà qui nous permettra de mesurer en dernier ressort ce qui, dans les processus de la mise en scène, relève de la polyphonie et de la complexité : à la fois les modalités de communication, le rapport au temps, de même que l'appropriation de l'espace, mais aussi l'œuvre même qui, une fois les répétitions finies, continue de bruire de toutes les voix qui l'ont façonnée.

[106] Propos de Luc Bondy, cités dans *La Fête de l'instant*, *op. cit.,* p. 86.
[107] *Ibid.*, p. 86.
[108] Pour sa part, Judith Bernard parle dans sa thèse de « la petite République des répétants » (*op. cit.,* p. 57).

Première partie. Pour une approche complexe des processus de la création scénique

Chapitre 1. De la démarche génétique au regard intermédial : quelles approches des archives de mise en scène ?

> Une des questions premières de la mise en scène et de l'interprétation est celle du *passage*. Comment « *faire passer* » des mots en actes, des sons et des silences en émotions. […] Comment *faire passer* l'essentiel : le sens, la sensation, l'émotion[1].
>
> François Regnault

Comme nous l'avons vu, les études consacrées aux processus de la création scénique s'inscrivent régulièrement dans un cadre théorique emprunté aux études de genèse. Les premiers tenants d'une génétique de la mise en scène, notamment en Europe, ont souvent tenté de penser une extension des outils de la génétique des textes à la création spectaculaire, en privilégiant les documents produits tout au long des préparatifs d'un spectacle et plus particulièrement les traces écrites : les archives de répétitions abondent en effet en carnets, cahiers de régie, notes, croquis, esquisses, plans de scène et autres maquettes qui matérialisent dans l'ordre du visible les débats qui ont alimenté le mouvement de la création scénique. Devant ces traces, la tentation est grande d'adopter un mode d'analyse qui calque sa méthode sur celle de la génétique textuelle. Il s'agira ici de voir dans quelle mesure cet alignement dote le chercheur de théâtre de solutions à même d'éclairer son cheminement au cœur des écrits de répétition. Cela ne nous empêchera pas d'identifier les limites que comporte une simple translation d'outils d'un champ de recherche à un autre. On verra en effet que les archives d'un spectacle témoignent certes de la mise en scène

en sa gestation mais qu'elles ne sauraient s'appréhender comme des avant-textes de la mise en scène. Contrairement au brouillon de poème ou de roman, qui donnent à voir l'œuvre littéraire en ses états antérieurs, les crayonnages de la mise en scène se sont évanouis pour ne laisser place qu'à des notes, des cahiers ou des photographies : la mise en scène demeure le fruit d'une activité humaine et quotidienne qui résiste à la fixation et ne laisse d'empreintes qu'indirectes et médiatisées. Face à ce constat, l'enjeu sera d'élaborer une approche prudente des écrits de répétition, qui place le chercheur en capacité de les analyser à l'aune d'une conscience aiguë de leurs conditions de production, de leur fonction et de leur signification dans le processus. C'est cette étape qui nous permettra de nous prononcer en faveur d'une approche renouvelée des archives de théâtre, substituant à une logique purement typologique un regard intermédial, à même de débusquer le dynamisme de la friction des idées, des images et des mots opérant dans la genèse de toute mise en scène.

I. Vers une génétique de la mise en scène ?

Ultime avatar de cette extension de la démarche génétique, l'idée d'une génétique de la mise en scène est relativement récente. Elle s'est concrétisée à travers des approches diverses, variant selon les époques, les écoles et les continents.

I. 1. Genèse et mise en scène : état des lieux

I. 1. 1. L'approche française

À la suite d'Almuth Grésillon et Jean-Marie Thomasseau, on peut remarquer que cette génétique « est encore à ses balbutiements[2] » en Europe :

> La dimension cinétique (le mouvement et le jeu) ainsi que la part d'oralité (la diction des acteurs et le discours prescriptif du metteur en scène) ajoutent encore, par leur aspect volatil, aux flottements méthodologiques et à la difficulté d'appréhender le phénomène dans sa totalité[3].

---

[1] François Regnault, notes pour un « projet de stage », Fonds Patrice Chéreau, IMEC, pochette intitulée « Chéreau, Patrice. Nanterre Amandiers. École de comédiens : Stages », côte CHR95. Les mots soulignés sont du fait de François Regnault.
[2] Almuth Grésillon et Jean-Marie Thomasseau, « Scènes de genèses théâtrales », *Genesis,* n° 26, 2005, p. 32.
[3] *Ibid*.

Ce constat n'a pas empêché les tentatives de se multiplier au cours des dernières décennies. Jean-Marie Thomasseau a ainsi esquissé à maintes reprises des textes programmatiques pour tenter de caractériser et classer les manuscrits de répétitions dans des articles de revue ou d'ouvrages collectifs[4]. Aujourd'hui, sa démarche est notamment poursuivie par son élève Marcio Santos Muller, qui applique une approche génétique à « l'écriture scénique de Jean-Louis Barrault[5] ». Marqué par les premiers résultats de l'application de la critique génétique au champ théâtral, Johannes Landis s'est lui aussi inspiré de cette méthodologie pour produire une analyse des notes prises par Philippe Poulain lors des répétitions de la pièce de Victor Hugo *Lucrèce Borgia*, mise en scène en 1985 par Antoine Vitez[6], et des archives déposées par Patrice Chéreau à l'IMEC[7]. Également incarnée en France par des chercheurs rompus à la génétique comme Dominique Budor, Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux[8] et Sophie Proust, l'émergence d'une curiosité pour la génétique de la mise en scène a donné lieu à des parutions décisives comme le numéro 26 de la revue *Genesis*[9], entièrement dédié au théâtre, ou encore l'ouvrage intitulé *Genèses théâtrales* – concrétisation des réflexions menées au cours du séminaire général de l'Institut des Textes et Manuscrits modernes (ITEM) entre 2004 et 2006.

I. 1. 2. La génétique de la représentation au Canada

L'hypothèse d'une approche génétique de la mise en scène ne s'est pas contentée d'essaimer en France. Au milieu des années quatre-vingt-dix, Josette Féral, alors professeure à l'École supérieure de Théâtre de l'Université du Québec à Montréal, s'est proposé de renouer avec l'esprit de ce type de critique sans forcément en reconduire *stricto sensu* les méthodes.

---

[4] Jean-Marie Thomasseau, « Les manuscrits de la mise en scène » dans *L'Annuaire théâtral,* n° 29, 2001, p. 101-122 ; « Les manuscrits préparatoires à la mise en scène du *Ruy Blas* de Brigitte Jaques-Wajeman (Comédie-Française, 2001) » dans *Le Théâtre au plus près. Pour André Veinstein* (dir. Jean-Marie Thomasseau), Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, avril 2005, p. 197-220 ; « Les manuscrits de théâtre. Essai de typologie » (in *Littérature,* n° 138, « Théâtre : le retour au texte ? », juin 2005, p. 97-118.

[5] Marcio Santos Muller, *L'Écriture scénique de Jean-Louis Barrault. Approche génétique* (dir. Jean-Marie Thomasseau), Université Paris VIII, thèse en cours.

[6] Johannes Landis, Mémoires de maîtrise et de DEA consacrés à l'étude génétique des notes de répétitions de *Lucrèce Borgia,* mise en scène en 1985 par Antoine Vitez, Université de Paris X, 2000 et 2001.

[7] Johannes Landis, « Un objet pour la mémoire théâtrale contemporaine : le manuscrit de répétition », communication prononcée le cadre du colloque international « Processus mémoriels et geste créateur dans les arts du spectacle », organisé du 13 au 15 octobre 2011, Université de Rennes II.

[8] Nous avons déjà cité leur ouvrage de référence : *Genèses théâtrales,* Paris, CNRS Éditions, Textes et manuscrits, 2010.

Plaidant en 1998 dans la revue *Théâtre/Public* pour « une étude génétique de la mise en scène », celle-ci a invité les chercheurs à déporter leur regard sur le « travail de création[10] » en salle de répétition et à privilégier tout particulièrement le processus. Sous sa houlette et celle de Sophie Proust, ce dessein novateur a pris de l'ampleur et s'est internationalisé avec le groupe de recherche de l'International Federation for Theatre Research, qui se réunit successivement en Russie, aux États-Unis, en Finlande, en Afrique du Sud, en Corée, en Allemagne et en Espagne pour dessiner les contours de ce que Josette Féral appelle une « génétique de la représentation », soucieuse d'épouser la vie organique d'un « *work in progress* » en constant redéploiement. Également dirigé par Josette Féral, un numéro de la revue *Theatre Research International*[11] a donné lieu à des contributions incontournables, dont celle de Gay McAuley qui a longtemps exploré à l'Université de Sydney la piste d'une approche anthropologique des répétitions de théâtre. Fortement influencé par l'anthropologie, son travail aboutit à l'esquisse de ce qu'elle appelle les « rehearsal studies[12] », spécialisées dans l'examen des processus créateurs tels qu'ils se manifestent en salle de répétition. Il convient également de mentionner les travaux importants d'Irène Roy à l'Université Laval sur les cycles de création collective du Théâtre Repère[13], qui fondent leurs processus sur la détermination du choix d'un objet qui serve de ressource, avant d'élaborer une partition, de l'évaluer puis de la représenter[14].

I. 1. 3. Élargissement des perspectives

À l'issue des années deux mille, l'hypothèse d'une approche génétique de la mise en scène s'élargit encore considérablement. Du 9 au 11 décembre 2009, un important colloque à l'Université de Lisbonne intitulé « Parcours de génétique théâtrale : de l'atelier d'écriture à la scène », dont les actes sont à paraître, a permis d'établir un bilan de toutes les entreprises de

---

[9] Almuth Grésillon et Nathalie Léger (éd.), *Genesis*, « Théâtre », n° 26, 2006.
[10] Josette Féral, « Pour une étude génétique de la mise en scène », *Théâtre/Public*, n° 144, nov-déc. 1998, p. 54.
[11] Josette Féral (dir), *Théâtre Research International,* numéro spécial, vol. XXXIII, n° 3, Cambridge University Press, septembre 2008.
[12] Gay Mc Auley, « State of the Art: Performance Studies », *SemiotiX*, n° 10, November 2007, URL : http://sydney.edu.au/arts/performance/staff/profiles/mcauley.html.
[13] Voir notamment Irène Roy, *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, Québec, Nuit blanche Éditeur, 1993.

génétiques dramatiques et scéniques en cours. Ayant pour titre « Processus mémoriels et geste créateur dans les arts du spectacle », un autre colloque international, organisé du 13 au 15 octobre 2011 par l'Université de Rennes II, s'est attaché à souligner les rapports étroits de la création artistique et de son archivage, tout en présentant à l'assistance un projet de recherche pluriannuel conduit par l'équipe de Sophie Lucet sur les mémoires du spectacle vivant[15]. Ces deux colloques ont eu la singularité de faire se côtoyer des chercheurs marqués par une approche spécifiquement génétique et d'autres – telle Sophie Proust – plus en prise avec la réalité du processus de mise en scène par le biais d'une expérience prolongée en salle de répétition.

I. 1 .4. Les approches non spécifiquement génétiques

Pérennisé à travers des publications toujours plus nombreuses de revues (*Les Voies de la création théâtrale, Alternatives Théâtrales*, mais aussi *OutreScène* au Théâtre national de Strasbourg et maintenant au Théâtre de la Colline ; la revue de théâtre québécoise *Jeu*, qui a consacré son numéro 136 au thème de « l'œuvre en chantier[16] » ou encore la revue en ligne *Agôn,* etc.) et de nouvelles collections dévolues à la mise en scène (telle la collection « Mettre en scène » dirigée par Béatrice Picon-Vallin chez Actes Sud), cet intérêt grandissant pour une approche réflexive des processus de la mise en scène s'est parallèlement exercé en dehors des cadres de la génétique.

Dans la continuité des nombreux volumes que *Les Voies de la création théâtrale* ont consacrés à la fabrique du spectacle de théâtre, de plus en plus de chercheurs tentent désormais d'appréhender les processus de la mise en scène pour eux-mêmes, sans les voir exclusivement comme un prolongement des processus de l'écriture dramatique. Réédité en 2005 chez Actes Sud, l'ouvrage collectif dirigé par Georges Banu sur *Les Répétitions*[17] est à ce titre incontournable. Composé d'une multitude de textes courts, ce recueil mêle témoignages de praticiens et études sur l'art des répétitions tel que l'exercent des metteurs en scène précis, depuis

---

[14] Créés sous l'impulsion de Jacques Lessard, avec le concours de jeunes artistes comme Robert Lepage ou Michel Nadeau, les cycles Repère reposent sur un système original dont l'acronyme s'explique ainsi : « RE » pour ressource, « P » pour partition, « E » pour évaluation, « RE » pour représentation.

[15] Du 15 au 17 octobre 2014, un colloque organisé à l'Université de Rennes 2 portera justement sur le thème « Processus de création et archives du spectacle vivant : manque de traces ou risque d'inflation mémorielle ? ».

[16] Voir le dossier coordonné par Marie-Andrée Brault (dir.), « L'œuvre en chantier », *Revue de théâtre Jeu*, n° 136, 2010.3.

les « maîtres anciens » Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht ou Jacques Copeau jusqu'à Olivier Py, Jacques Lassalle, Stéphane Braunschweig ou Luc Bondy, en passant par Robert Wilson, Peter Brook et Ariane Mnouchkine. Il en ressort une fresque aussi saisissante que subtile sur la complexité qui caractérise le rapport du metteur en scène aux acteurs, au temps, à l'espace, à la parole et au texte. La variété des approches ainsi mises en regard possède l'avantage d'inscrire la réflexion sur les répétitions dans une perspective aussi large sur le plan chronologique – puisque c'est près d'un siècle d'histoire de la mise en scène qui est ainsi mobilisé – que sur le plan spatial – les maîtres russes y sont représentés au même titre que les grands metteurs en scène allemands, français ou italiens. Mais c'est aussi cette variété instructive qui fait paradoxalement la limite d'un ouvrage qui, en dehors des textes plus généralistes de Georges Banu sur « l'élaboration progressive des idées[18] » ou d'Odette Aslan sur l'activité si étrange et indéfinissable qui consiste à « répéter[19] », ne propose pas vraiment de synthèse sur les processus de la création théâtrale.

L'esprit de synthèse caractérise davantage les travaux menés par des chercheurs tels qu'Angela de Lorenzis[20], et surtout Judith Bernard[21] ou Sophie Proust[22], qui ont toutes trois rédigé des doctorats sur les répétitions, sans s'inscrire dans un cadre spécifiquement génétique. Dans sa thèse, Judith Bernard s'intéresse par exemple à ce qu'elle appelle la « rhétorique du discours de mise en scène ». Concentrant essentiellement son propos sur l'étude de paroles recueillies par ses soins en répétition, sur des captations de répétition ou encore sur des témoignages de praticiens, elle s'attache à caractériser le « rôle central » de la « médiation langagière[23] » dans le travail de mise en scène qui unit le metteur en scène et les comédiens :

> En tout état de cause, la parole semble être le principal outil de travail du metteur en scène en répétition, et constituer « l'objet » par lequel il est le plus commode de saisir

---

[17] Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui,* Arles, Actes Sud [Alternatives théâtrales], 2005 [1997].
[18] Georges Banu, « De l'élaboration progressive des idées », *Les Répétitions, ibid*., p. 13-16.
[19] Odette Aslan, « *Répéter.* To rehearse. Ensayar. Proben », *Les Répétitions, ibid.,* p. 17-27.
[20] Angela de Lorenzis, *Jacques Lassalle : les répétitions, essai d'identification d'un artiste,* thèse de doctorat, sous la direction de Georges Banu, Université Paris III, 1999.
[21] Judith Bernard, *Rhétorique du discours en mise en scène : Mythes et pratiques de la parole dans la répétition de théâtre*, thèse de doctorat, sous la direction de Christine Hamon-Siréjols, Université Lyon II, 2000 [en ligne].
[22] La thèse de Sophie Proust a fait l'objet d'une publication : *La Direction d'acteur dans la mise en scène théâtrale contemporaine,* Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2006.
[23] Judith Bernard, *op. cit.,* p. 6.

> les modalités de son art. Travailler sur cette parole, telle qu'elle se déploie en répétition, ce peut donc être le plus sûr moyen de pouvoir parler de l'activité théâtrale, qui passe nécessairement par elle – mais pas seulement par elle[24].

Empruntant ses outils méthodologiques tant à la linguistique qu'à la rhétorique, elle montre combien « l'oralité aux milles facettes » des répétitions procède d'une situation de « communication verbale[25] » au sein de laquelle s'élabore une rhétorique du discours de mise en scène qui tient ensemble « les discours œuvrant concrètement à la mise en scène, et les discours *sur* la mise en scène[26] ». Dans une thèse rédigée dans les mêmes années et publiée depuis, Sophie Proust s'intéresse également à « la direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine[27] », mais sans privilégier la piste rhétorique investie par Judith Bernard. Si elle ne néglige pas les « modes langagiers du directeur d'acteurs[28] », « les objectifs de la parole[29] » ou le « discours du directeur d'acteurs[30] », elle inscrit sa démarche dans une perspective plus large, touchant aussi bien aux théories du jeu de l'acteur, qu'à l'anthropologie des groupes humains et à l'esthétique. Surtout, son corpus est beaucoup plus explicitement constitué d'expériences directes de répétitions de première main, dont elle a pu nourrir sa recherche « en assumant la fonction de stagiaire puis d'assistante à la mise en scène[31] ».

Relativement voisins dans leurs problématiques mais différents dans les réponses apportées, ces deux doctorats prennent soin de se situer par rapport à la génétique. Sophie Proust reconnaît par exemple que l'émergence d'une « génétique de la représentation[32] », liant processus de création et étude de la représentation à proprement parler, est certaine, mais annonce qu'elle traitera de cette relation plutôt en filigrane de sa réflexion. Pour sa part, Judith Bernard concède que « le bien-fondé de la critique génétique dans le domaine de la littérature est désormais bien

[24] *Ibid.*
[25] *Ibid.*, p. 7.
[26] *Ibid.*, p. 8.
[27] Sophie Proust, *La Direction d'acteur dans la mise en scène théâtrale contemporaine, op. cit.*
[28] *Ibid.*, p. 263.
[29] *Ibid.*, p. 295.
[30] *Ibid.*, p. 315.
[31] *Ibid.*, p. 25.
[32] Sophie Proust fait ici allusion au premier congrès de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale (FIRT), qui s'est tenu mai 2004 à Saint-Pétersbourg à l'instigation de Josette Féral.

établi[33] » mais constate que cette démarche reste plus délicate à appliquer à la pratique créative théâtrale, « qui ne place ni le texte, ni la représentation (comme produit fini) au cœur de son investigation, mais se tient dans l'entre-deux instable et dynamique tendu entre ces deux pôles[34] ».

Au cours des dernières années, la recherche a donc abordé les processus de la mise en scène selon des angles et des appareillages divergents. Que la démarche choisie s'inscrive dans une perspective génétique ou, au contraire, s'en distancie, on remarque que les réflexions épistémologiques sur les conditions de possibilité d'une étude des processus de la mise en scène demeurent relativement succinctes. Souvent formulée dans le cadre d'introductions et d'articles ou de chapitres à teneur programmatique, la question des outils et des cadres de pensée à mobiliser pour comprendre la gestation d'une mise en scène donne souvent l'impression d'être rapidement évacuée, alors que les choix méthodologiques du chercheur ont pourtant une incidence directe sur le contenu de ses conclusions. Que l'on s'inspire de la génétique textuelle, de la linguistique ou des techniques de l'observation directe, des interrogations reviennent de façon récurrente : sur quels supports appuyer sa recherche dès lors qu'on veut théoriser une entreprise intangible échappant bien souvent à la matérialisation ? L'étude des traces – qu'elles soient médiatisées par des manuscrits de répétition ou des captations – peut-elle se substituer à la réalité évanescente, et donc évanouie, des répétitions dont on entend penser les mécanismes ? Peut-on rationaliser la polymorphie grouillante des répétitions en procédant systématiquement par classements et taxinomies ? Comment doit-on se situer par rapport à la subjectivité qui se dégage immanquablement des documents et témoignages de théâtre étudiés ? À quel prix peut-on garantir l'objectivité de sa propre approche de chercheur ? Peut-on faire corpus d'une *praxis* ? Voilà autant de questions complexes qui ont probablement surgi sur le chemin de tous les chercheurs ayant tenté de réfléchir à la création et auxquelles il convient, de façon propédeutique, d'apporter des réponses nuancées pour mieux se lancer, dans un second temps, dans une approche des répétitions qui procède par synthèses autour d'entrées comme le temps, l'espace, le groupe et le dialogisme au cours des processus de la mise en scène.

[33] Judith Bernard, *op. cit.,* p. 4.
[34] *Ibid*.

I. 2. Les avant-textes de la mise en scène

I. 2. 1. Brochures, cahiers de régie et notes

Les archives du spectacle contiennent de nombreux documents que leur l'apparence et leur forme apparentent à ce que les généticiens appellent avant-textes. Parmi ceux-ci, se distinguent d'abord les différents états du texte-support d'un spectacle : ces variantes fournissent des informations non seulement sur les modifications apportées à la pièce à proprement parler mais aussi sur les choix de mise en scène, tels qu'ils se précisent au cours du processus. Ce type de document se trouve notamment en abondance dans les archives d'un spectacle dont le texte-support a fait l'objet d'une adaptation ou d'une traduction. Intégrant le fruit de rencontres régulières entre le traducteur et l'équipe du metteur en scène – le metteur en scène lui-même et éventuellement son assistant ou son dramaturge –, les différentes moutures du texte-support permettent de retracer non seulement l'histoire d'une activité de translation linguistique mais aussi la genèse de choix de mise en scène pendant la période préparatoire du spectacle.

C'est ce que démontrent les traces laissées par la genèse de la traduction de *L'Opéra de quat'sous* de Brecht mis en scène par Brigitte Haentjens en janvier 2012 à l'Usine C de Montréal. Réalisée par Jean-Marc Dalpé, celle-ci a fait l'objet d'échanges réguliers entre le traducteur et l'équipe de mise en scène depuis le lancement du projet en 2010 jusqu'à la première représentation du spectacle le 24 janvier 2012. Si ce n'est pas le cas de toutes, la plupart des discussions menées dans ce cadre se sont matérialisées à travers des documents Word envoyés par courriel au fil du temps, permettant de retracer après coup le fil d'une discussion artistique portant sur des choix de traduction et d'adaptation et, ce faisant, sur les partis pris dramaturgiques et formels de la mise en scène.

Le 16 juin 2010, Jean-Marc Dalpé dessine avec Brigitte Haentjens son programme pour les mois qui vont suivre et propose d'organiser une lecture en octobre de la même année avec quelques acteurs pour soumettre la traduction de « 5, 6 chansons et des extraits de 3 ou 4 scènes[35] », dont « une scène de foule et une scène intime[36] », afin de confronter ces premières

[35] Propos recueillis en réunion pendant les préparatifs de *L'Opéra de quat'sous,* le 16 juin 2010 à Montréal.
[36] *Ibid.*

tentatives à la mise en bouche des acteurs. Cette première étape est marquée par la persistance de quatre documents : un document intitulé « Opéra de 4 sous - déroulement » – dans lequel Jean-Marc Dalpé résume les grandes étapes de la fable pour les restituer plus clairement dans ses futurs choix de traduction et d'adaptation –, un document intitulé « Opéra - Première étape » – dans lequel il dresse la liste des premières scènes qu'il entend traduire d'ici la rencontre avec les comédiens –, puis deux traductions de chanson à proprement parler – celles du « choral matinal » et de « la complainte de Mackie », chacune étant assortie de la mention « v2 », c'est-à-dire deuxième version.

Une réunion du 18 août 2010 montre cette fois la tâche de Jean-Marc Dalpé très avancée : il indique travailler non seulement à partir du mot à mot de l'allemand au français, réalisé par Stéphane Lépine sur commande de la compagnie Sibyllines, mais aussi et surtout de traductions anglaises et américaines ; les échanges entre Jean-Marc Dalpé et Brigitte Haentjens les conduisent alors à formuler entre eux les enjeux d'une traduction de *L'Opéra de quat'sous* dans un contexte nord-américain, où l'efficacité et la concision leur paraissent constituer des règles implicites d'une traduction et d'une adaptation réussies d'un classique européen : ce constat les invite à abréger les scènes aux motivations parfois opaques et les contradictions dans la construction de certains passages mais aussi à condenser certains échanges jugés trop bavards pour éviter l'effet d'un « théâtre qui ne marche pas[37] ». Ces intuitions partagées se concrétisent quelques jours plus tard par une version du premier acte (auquel ne manquent que quelques chansons) envoyée le 30 août 2010, sous le titre « Opéra de 4 sous - pré-version 1a ». Au mois de septembre 2010, ce sont plusieurs autres moutures de ce même acte qui lui succèdent, se caractérisant par des corrections dans le détail de la traduction, de nouvelles coupes dans le texte pour aller dans le sens d'une efficacité adaptée au contexte nord-américain mentionné précédemment en réunion, et la confirmation de l'ancrage de l'intrigue à Montréal – validation d'un choix essentiel, qui conduit Dalpé à québéciser plusieurs surnoms de bandits qui, entre autres exemples, deviennent ici « Bob la scie » ou « Walter la tortue ». Au cours des réunions de septembre, le traducteur fait part de son intention essentielle de différencier les niveaux de langue

[37] Propos recueillis en réunion pendant les préparatifs de *L'Opéra de quat'sous,* le 18 août 2010, à Montréal.

à l'œuvre dans le texte de Brecht, souvent édulcorés dans les versions francophones déjà existantes, pour renouer avec l'esprit bigarré de la langue du texte original : dans l'optique de respecter le foisonnement des registres brechtiens, Dalpé propose de mettre en valeur « un registre plus familier avec des sacres, notamment quand les bandits sont entre eux », puis « un registre plus "Molière", efficace et théâtral, pas "psychologique", une langue plutôt châtiée qui produise l'effet d'une "mauvaise imitation d'opéra[38]" ». Le 7 octobre 2010, une nouvelle séance de travail réunissant Jean-Marc Dalpé et Brigitte Haentjens montre que ces choix ont été intégrés par le traducteur. Présentée dans un nouveau document Word, sa traduction de la scène 4 de l'acte II donne une forme à son intention de différencier les niveaux de langue par un jeu avec des polices différentes. Comme le montre un extrait de ce document, situé en annexe [annexe I.1], le registre de « langue plutôt châtiée » est indiqué visuellement par une police « Courrier New » qui détache certaines répliques du reste du texte et invite l'acteur à les prononcer avec une certaine emphase dramatique. Un parti pris formulé par le traducteur et le metteur en scène à une étape précise du processus de réflexion se concrétise ainsi matériellement par un choix typographique de mise en page, aisément compréhensible au moment de la consultation des archives.

Un document produit plus tard, intitulé « note aux acteurs » [annexe I.2], porte encore plus explicitement trace de la cristallisation des choix conjoints de traduction et de mise en scène effectués à la date du 1er novembre 2010. Rédigée par Jean-Marc Dalpé en prévision de la première lecture d'extraits par les acteurs de la distribution, cette « note » consiste en une systématisation des règles qu'avec l'accord de la metteure en scène il s'est fixées pour distinguer les niveaux de langue et expliquer ses intentions. La lecture de cette note, située en annexe [annexe I.2], suggère que la démarche de traduction s'inscrit dans un esprit de « discussion » avec les autres répétants, au gré duquel ce qui sera dit en lecture pourra éventuellement moduler le travail en cours du traducteur. Ces exemples n'évoquent qu'une série de documents rédigés par le traducteur entre juin et novembre 2010 ; mais de nombreuses traces ultérieures témoignent de la poursuite de l'activité de traduction et de leur rapport étroit avec le projet dramaturgique et

[38] Propos recueillis en réunion pendant les préparatifs de *L'Opéra de quat'sous,* le 21 septembre 2010, à Montréal.

scénique de Brigitte Haentjens. Chaque état de la traduction porte, on l'aura compris, l'empreinte d'une mise en scène qui cherche graduellement à préciser ses partis pris pour mieux distinguer ses orientations. À travers les choix du traducteur, ce sont donc des choix de mise en scène et de dramaturgie qui s'opèrent.

Au-delà des différentes versions d'une traduction du texte-support d'un spectacle, ce sont parfois les brochures de répétition qui portent la trace de la mise en scène en gestation. C'est ce qui explique qu'on puisse éventuellement y voir de possibles « avant-textes ». Ces vestiges peuvent consister en une série d'annotations de la part du metteur en scène sur ses propres tapuscrits. On en trouve un bon aperçu dans les trois brochures de *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès, annotées par Patrice Chéreau. Comme le montre Anne-Françoise Benhamou[39], ces documents – et plus particulièrement le premier d'entre eux – sont couverts d'inscriptions du metteur en scène. Tracées au crayon de papier, celles-ci témoignent du processus de compréhension de la fable par Chéreau, qui multiplie au fil du texte les questions du type « de quel pays parle-t-il ? ». Pour Anne-Françoise Benhamou, cette succession de remarques fragmentaires, de questions et – parfois – de réponses, épouse en fait une logique qui se situe au cœur même du geste artistique de Chéreau : « le désir de "raconter des histoires[40]" » et, pour ce faire, de chercher à creuser autant que possible « la précision de la fable dramatique[41] » et « la clarté de la narration[42] ». Dans ces signes, on peut ainsi lire les premiers pas d'une démarche artistique faisant de la clarté narrative la matrice de son projet artistique.

Reste qu'il n'est parfois pas nécessaire que l'intervention du metteur en scène prenne la forme d'une glose manuscrite pour que l'on puisse repérer les marques de sa réflexion dans une brochure. Au Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkine avait ainsi pour habitude de distribuer à ses acteurs la photocopie d'une version du texte entièrement recopiée de sa main, de sorte que, comme l'indique Jean-Marie Thomasseau, « le premier contact des acteurs avec le texte à dire s'opérait toujours ainsi par le truchement d'un manuscrit autographe de leur metteur en scène[43] ».

---

[39] Anne-Françoise Benhamou, « Genèse d'un combat : une rencontre "derrière les mots" », *Genesis,* n° 26, 2005, p. 51-69.
[40] *Ibid.*, p. 54.
[41] *Ibid.*
[42] *Ibid.*
[43] Jean-Marie Thomasseau, « Les manuscrits de la mise en scène », *loc. cit.*, p. 103.

Ce genre de documents ne se réduit pas à une simple copie manuscrite d'un texte préexistant au spectacle : la graphie de Mnouchkine intègre des choix dramaturgiques et scéniques qui permettent d'y voir des textes déjà modelés par une mise en scène en cours d'élaboration. Loin d'être isolé, un procédé semblable se retrouve chez d'autres metteurs en scène. Giorgio Strehler rapportait en ce sens qu'il avait pour habitude de « [s']emparer du texte […] en le tapant [lui]-même à la machine et en notant les idées de mouvements, d'actions scéniques ou de conceptions spatiales, en notant aussi les lumières, les musiques, les silences ou les images que [lui] suggèrent les répliques[44]. » C'est précisément ce qui s'est produit pour sa célèbre mise en scène du *Roi Lear* de Shakespeare : réalisés par ses soins, les tapuscrits liés à cette production portent l'empreinte de sa réflexion scénique en cours. Analysés après coup, ils constituent les vestiges de son processus d'appropriation du texte et des premières lueurs de son projet.

On remarque aujourd'hui que la démocratisation de l'usage de l'ordinateur dans l'édition des brochures de texte intensifie ce phénomène depuis plusieurs années. C'est ce que démontrent notamment les différents fichiers de la brochure du *Roi Lear* mis en scène par Christian Schiaretti au Théâtre national populaire dans la traduction d'Yves Bonnefoy [annexe I.3]. Des répétitions qui ont commencé en juillet 2013 à la première du 10 janvier 2014, on remarque que la teneur et la forme du texte évoluent discrètement sur le chapitre des coupes, de la désignation de certains personnages ou de certains lieux : à travers ces fluctuations textuelles, c'est le cours de sa réflexion dramaturgique qui se laisse deviner. C'est ce que montre discrètement une comparaison rapide des premières lignes de la scène 7 de l'acte III, reproduites en annexe [annexe I.3]. On remarque en premier lieu que la didascalie en italique en dessous du chiffre de la scène, « *Une salle du château de Gloucester* », a disparu dans la dernière mouture : la suppression s'explique par le fait que, voulant trouver une unité dramatique organique et ne souhaitant pas égarer le spectateur dans une démultiplication d'espaces susceptibles de brouiller la clarté narrative de l'acte III, Christian Schiaretti fait le choix de ne pas respecter tous les changements de lieux mentionnés par Shakespeare d'une scène à l'autre. Il opte pour une continuité spatiale avec la scène précédente qui, loin d'appauvrir l'action, lui donne au contraire un sursaut rythmique

[44] Cité dans *Giorgio Strehler* (Introduction, entretiens, choix de textes et traduction par Myriam Tanant), Arles, Actes Sud, Conservatoire National d'Art Dramatique, coll. « Mettre en scène », 2007, p. 38.

spectaculaire : le Duc de Cornouailles, Régane, Goneril et Edmond ne s'acharnent plus sur le Comte de Gloucester dans l'une des salles de son château, mais font irruption dans la ferme où ce dernier avait tenté de cacher Lear et ses compagnons en fuite. L'entrée de Cornouailles et de ses acolytes prend alors le tour d'une violente irruption policière dans un refuge secret d'où des fugitifs se sont échappés de justesse. La tension dramatique n'en est que plus forte. En comparant les premières lignes de cette même page, on remarque par ailleurs que des numéros et des titres de « séquences » en gras ont fait leur apparition, du type « Sqce 50 : Où est Gloucester[45] ? » Au nombre de quatre-vingt-dix à l'échelle de toute la pièce, ces séquences ont ostensiblement été ajoutées dans la brochure distribuée à toute l'équipe de production pour y rendre visible la façon dont la mise en scène comprend l'intention et l'enjeu dramatique de chaque articulation du texte : à travers toutes ces indications ajoutées au fil du texte par Christian Schiaretti et son équipe, c'est une lecture détaillée de la pièce de Shakespeare qui se donne à voir. Comme le montre le document reproduit en annexe [annexe I.4], les brochures de ce *Roi Lear* laissent d'autant plus paraître un cheminement de mise en scène que dans la version du 26 novembre 2013, on voit clairement des passages biffés : les vers coupés par le metteur en scène ou l'acteur principal Serge Merlin sont maintenus dans la brochure mais à l'état de texte barré en rouge. Cela s'explique par le fait que Serge Merlin entretienne chaque jour un rapport mouvant aux coupures : au cours des répétitions, il supprime ou rétablit du texte, au gré de l'approfondissement de son rôle. Le maintien visuel du texte biffé dans la brochure de travail permet alors aux autres acteurs de ne pas se laisser dérouter par ce rapport personnel et inventif de Merlin au texte de Shakespeare et de lui donner la réplique, en dépit des changements spontanément apportés au texte.

C'est toutefois chez Denis Marleau que nous avons pu observer le rapport aux brochures le plus riche en termes génétiques. Trois versions successives du texte-support de son *Othello,* monté en 2007 à l'Usine C de Montréal et au Centre national des arts d'Ottawa, révèlent des différences frappantes dans la mise en page et le contenu même du texte pour le début de l'acte

[45] Brochure de répétition fondée sur William Shakespeare, *Le Roi Lear* (trad. Yves Bonnevoy), Paris, Mercure de France, 1965, retapée à l'ordinateur, tirée en format A4 et reliée, avec la mention « Version mise à jour le 26 novembre 2013, avec coupes apparentes, numéros et noms de séquences), Théâtre national populaire de Villeurbanne, p. 71.

II. D'une version à une autre, bien plus que des variantes, c'est un choix de mise en scène qui, peu à peu, prend forme et s'offre après coup au chercheur, comme le montre le tableau comparatif que nous avons situé en annexe [I.5]. La première version du texte est datée du 30 avril 2007, époque à laquelle l'écrivain Normand Chaurette remet une version de sa traduction de la pièce de Shakespeare à la compagnie Ubu. Assez fidèle à Shakespeare, celle-ci entérine déjà la suppression du personnage du « clown », mais respecte globalement le partage des voix entre les interlocuteurs dans les grandes scènes polyphoniques de la tragédie, tout comme elle reprend les retours à la ligne propres au vers shakespearien. À cette première version en succèdent d'autres, dont deux au moins méritent une attention particulière. Datée du 10 septembre 2007 – soit un mois après le début des répétitions avec les acteurs à Montréal –, la première atteste d'une réorganisation considérable du début de l'acte II, moment où le gouverneur Montano est confronté, depuis son île de Chypre, à une tempête effroyable dans laquelle il craint qu'Othello et Desdémone, censés le rejoindre depuis Venise, n'aient perdu la vie.

Alors que l'original shakespearien est constitué d'une suite d'interactions entre Montano et trois hommes porteurs d'informations contradictoires, cette brochure du 10 septembre 2007 ne comporte qu'un vaste monologue attribué à Montano, au sein duquel toutes les interactions ont été fusionnées dans une même prise de parole. Ce changement majeur est le fait de Denis Marleau lui-même, qui a pris soin de résorber une multiplicité de répliques qu'il jugeait artificiellement agitées en une réplique sans coupure. En fondant ainsi les interactions initiales dans un monologue existentiel, il déplace les contradictions et les informations sur le déchaînement de la mer à l'intérieur d'une seule voix et par là même d'une seule conscience : par ce procédé, la tempête acquiert une dimension psychique.

Dans une version du 13 septembre 2007, le monologue de Montano perd même ses retours à la ligne : Denis Marleau est ainsi allé jusqu'à refonder en un bloc dense et étouffant les vers de Montano, pour guider l'acteur Denis Gravereaux sur la voie d'une interprétation encore plus oppressante et tourmentée. S'ils portent la marque d'un évident choix d'adaptation, ces trois tapuscrits témoignent surtout d'une rature de mise en scène et de la naissance d'un parti pris : éviter le spectaculaire et la distraction du spectateur par des entrées de messagers multiples afin de plonger le public dans un monde au bord de la rupture, que la conscience du héros

shakespearien peine à comprendre et devant lequel elle n'éprouve qu'effroi. Ce choix restera un temps fort du spectacle puisqu'au moment des représentations, l'acteur Denis Gravereaux prononcera ce bloc figé quasiment sans pause, le regard hagard face au public, comme pétrifié par la tragédie en train de dévaster le monde.

Cette transformation typographique semble d'ailleurs avoir contaminé tout le tapuscrit de la pièce puisque la brochure du 13 septembre 2007 se distingue par le fait que, dans son ensemble, elle ne comporte presque aucun retour à la ligne susceptible de marquer les vers sur la page. C'est que Marleau a lui-même travaillé à supprimer l'apparence versifiée du texte, dans le but de contraindre les acteurs à dire le texte de Shakespeare comme un texte en prose. Voulant casser « l'impression de retour à la ligne » qui se fait sentir dans leur débit, il a ainsi opté pour une disposition traduisant jusque sur la page du texte un choix personnel de mise en scène. Dès lors qu'on la compare à des états antérieurs du texte, cette version du 13 septembre 2007 ne fait pas autre chose que porter la trace d'un choix de mise en scène, voulant arracher le texte shakespearien à une tradition déclamatoire que Marleau érige en repoussoir. À cet égard, le texte de Marleau constitue une partition puisqu'il répercute dans ses mises en forme des indications de jeu et de rythme qui procèdent directement de sa mise en scène.

La richesse que recèle ce type de tapuscrits témoigne non seulement des avancées de la réflexion du metteur en scène mais aussi, possiblement, du travail des acteurs et de la façon dont ils construisent leur personnage en interaction avec la direction d'acteur du metteur en scène. C'est ce que montrent par exemple les différentes brochures de l'acteur québécois Sylvain Marcel qui, inspirées d'une technique chère à son illustre devancier Jean-Louis Millette, regorgent d'annotations portant sur le rythme de la diction et les demandes du metteur en scène, dont voici un exemple :

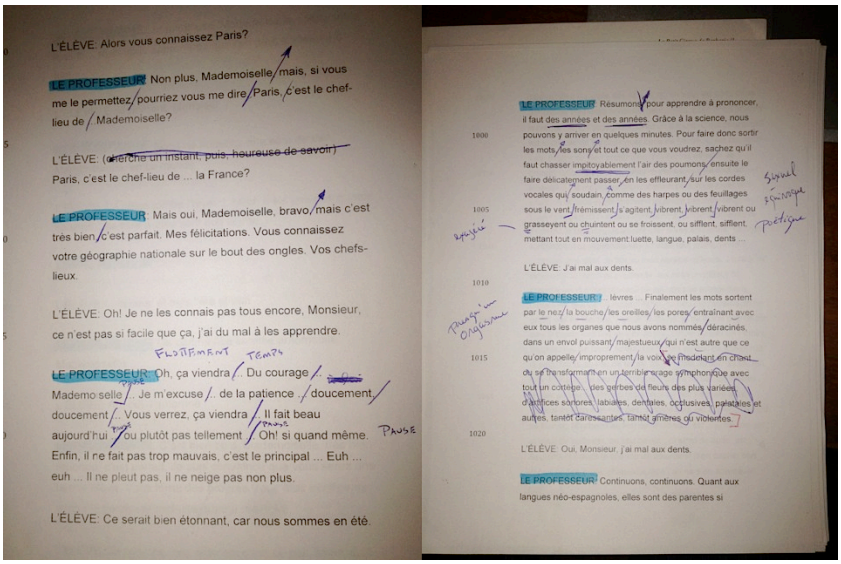


Figure 1. Brochure de *La Leçon* de Ionesco, annotée par l'acteur Sylvain Marcel.

Lorsqu'on l'interroge sur les diverses annotations que l'on retrouve souvent dans ses exemplaires du texte, l'acteur en question s'explique ainsi :

> En général ce sont des pauses, une façon de faire ressortir certains mots, un truc qui sert à mettre en évidence certaines choses en particulier. Parfois elles m'indiquent si la pensée reste ouverte ou si je dois la fermer. En général je détermine ces pauses à l'avance, souvent avant la première lecture et je modifie au fur et à mesure des répétitions en fonction de ce que le metteur en scène veut[46].

Dans ce cas de figure, la brochure personnelle de l'acteur témoigne des passages du texte biffés sur la demande du metteur en scène, mentionne quelques indications de jeu comme « presque un orgasme » ou « poétique », surligne en bleu les moments où le personnage débute ses prises de parole, indique le sens des intonations à l'aide de flèches montantes et descendantes, explicite les arrêts par l'indication « PAUSE » en majuscules. Dans d'autres cas de figure, les annotations de la brochure par l'acteur peuvent aller jusqu'à s'entremêler à celles d'autres intervenants. C'est le cas d'un manuscrit de *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras, strié de remarques et de biffures de la main de l'auteur et de son acteur fétiche, Michael Lonsdale. Présenté de façon très détaillée

[46] Propos recueillis par Claude Paiement, dans le cadre d'un travail final rendu dans le séminaire de maîtrise « Anthropologie des répétitions », Université du Québec à Montréal, hiver 2013, p. 5.

par Almuth Grésillon et Marie-Madeleine Mervant-Roux, ce « torchon magnifique[47] » atteste à lui seul des rapports dialectiques qui se sont instaurés entre les intervenants pendant les répétitions de ce spectacle créé par Claude Régy.

I. 2. 2. Les autres manuscrits de répétition

À ces états du texte théâtral, les chercheurs ajoutent généralement une autre catégorie, composée des écrits produits pendant les préparatifs et les répétitions d'un spectacle. En s'intéressant aux archives du Théâtre du Soleil, Jean-Marie Thomasseau entrevoit « cinq configurations textuelles[48] » parmi ces écrits de répétition : les notes journalières de l'assistante Sophie Moscoso et ses résumés réguliers du processus de création, ainsi que les versions du texte du spectacle recopiées par la main de Mnouchkine avant d'être distribuées aux acteurs, et les notes tapées à la machine. Mais cette étude ponctuelle ne permet pas d'accéder à une typologie générale des écrits reliés à la genèse d'un spectacle ; il faut plutôt se tourner vers l'article « Scènes de genèses théâtrales », coécrit avec Almuth Grésillon, qui propose trois vastes catégories : « les notes préparatoires du metteur en scène », « les écritures de régie », « les écrits de "l'après-scène" ». Forte de son expérience d'assistante et de stagiaire à la mise en scène sur plusieurs productions de Denis Marleau, Matthias Langhoff, Yves Beaunesne et Bob Wilson, Sophie Proust a pour sa part synthétisé les différents types d'écrits produits par un assistant à la mise en scène en les inscrivant sur l'axe du temps : « écrits en partie logistiques en amont des répétitions », « écrits effectués pendant les répétitions : notes de répétitions ou notes de mise en scène », « écrits à partir de la première représentation : les notes et la conduite de mise en scène[49] ». Établies selon la prédominance d'un paramètre (identité des scripteurs, axe du temps ou matérialité des documents), ces diverses propositions montrent en fait combien les écrits de répétition sont polymorphes et difficiles à ranger selon des taxinomies arrêtées. Ce flou typologique n'empêche cependant pas de se demander dans quelle mesure ils témoignent de façon privilégiée du travail de répétition.

---

[47] Almuth Grésillon et Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Marguerite Duras / Claude Régy : *L'Amante anglaise.* Genèse d'une écriture, gésine d'un théâtre », dans Marie-Madeleine Mervant-Roux, Dominique Budor (dir.), *Genèses théâtrales, op. cit.*, p. 211.
[48] Jean-Marie Thomasseau, « Les manuscrits de la mise en scène », *loc. cit.*, p. 102.

Inventoriées pour certaines, encore non classées à l'époque où nous avons effectué nos recherches à l'IMEC[50], et déjà classées pour d'autres, les pochettes consacrées à la mise en scène du *Platonov* de Tchekhov par Patrice Chéreau se révèlent intéressantes à bien des égards. L'une d'entre elles contient un ensemble de notes de travail sur papier quadrillé ou des cartons à en-tête du Théâtre des Amandiers de Nanterre, sur lesquels Patrice Chéreau a couché, de sa fine écriture, des listes de personnages et d'acteurs ainsi que des notes de répétition. Il y a également dessiné des configurations de tables pour sa mise en scène. Aux annotations manuscrites du metteur en scène s'ajoutent celles de son assistant Claude Stratz, qui a rédigé un grand nombre de notes de filages et de raccords[51] pour les mois de juin, juillet et septembre 1987, pendant la création de *Platonov* à Avignon et lors de sa reprise à Nanterre. La confrontation de ces notes avec certaines séquences du documentaire *Il était une fois 19 acteurs*[52], consacré par François Manceaux aux préparatifs du spectacle, nous permet de voir la trajectoire de certaines idées de mise en scène au fil des répétitions. Interrogé par le cinéaste, Vincent Perez raconte par exemple que pour caractériser son rôle de Serge Voïnitsev, « un jour en répétition, [il a] essayé de bégayer[53] ». Cette tentative aurait pu rester lettre morte. Mais en consultant les archives de l'IMEC, on comprend qu'elle a séduit Chéreau puisque dans les notes de l'un des derniers filages de *Platonov* à Avignon, le 20 septembre 1987, Claude Stratz écrit un laconique mais intelligible « SE Tirez les conclusions bégayer + ». Par l'examen des archives on voit donc combien une idée, qui s'est probablement avérée capitale pour donner corps à Serge Voïnitsev, est passée du stade d'une proposition spontanée d'acteur à une donnée pleinement intégrée par le metteur en scène, à quelques jours de la première.

Les manuscrits de répétitions nous permettent ainsi de suivre à l'occasion la trajectoire d'une idée qui peut s'évaporer, se confirmer ou évoluer. Mais ils peuvent aussi nous aider à voir comment une mise en scène en gestation procède moins de certitudes assénées que des doutes du

---

[49] Sophie Proust, « Les écrits de l'assistant à la mise en scène », dans Marie-Madeleine Mervant-Roux, Dominique Budor (dir.), *Genèses théâtrales, op. cit.*, p. 73-86.
[50] Nous faisons ici allusion aux documents rangés sous le titre « Nanterre Amandiers : école de comédiens », Fonds Patrice Chéreau, IMEC, côte CHR 95.
[51] Répétition consacrée à des corrections apportées à la mise en scène.
[52] François Manceaux (réal.), *Il était une fois 19 acteurs,* K films*,* France, 1986.
[53] Propos retranscrits par nos soins, à partir du film de François Manceaux, *Il était une fois 19 acteurs, op. cit.*

metteur en scène. C'est ainsi que sur un feuillet du 10 juin 1987, Chéreau entreprend d'esquisser le portrait moral du personnage Marie Efimovna Grekova : « grekova. L'incohérente. Hystérique. Seule chez son frère. Quel lien avec Triletzki : anna fait des suppositions, exagérées ? ». Menant l'enquête, le metteur en scène interroge son rapport à Triletzki tout en essayant de comprendre le personnage à l'aune de ce qu'en dit la jeune veuve Anna Petrovna Voïnitseva. Dans d'autres notes, Chéreau est moins elliptique : il développe de façon argumentée les axes d'un projet dramaturgique dont il cerne de mieux en mieux les contours. Dans un feuillet volant daté de ce même 10 juin 1987, on peut ainsi lire :

> J'ignore personnellement si c'est ça, je sais en tout cas qu'il y a un rapport hommes-femmes qui est terrifiant dans la pièce, qui est à la fois le sujet presque principal, le révélateur de l'état où en est chacun […].

Que ce soit par l'intermédiaire d'interrogations elliptiques ou de phrases clairement articulées, nous sommes dans les deux cas en présence d'une pensée qui se précise à travers ses tâtonnements et ses incertitudes.

Quant aux documents d'archives du Théâtre du Soleil, ils laissent deviner de la part d'Ariane Mnouchkine une direction d'acteur éminemment charnelle, fondée sur une méfiance à l'égard des actions parasites, des gestes trop volontaires et d'un jeu trop cérébral. À l'Apollon de Martial Jacques dans *Les Euménides* d'Eschyle, elle indique par exemple : « Tu ne peux rien voir puisque tu te montres » ; tandis qu'à un interprète dont le nom n'est pas mentionné, elle enjoint : « Ne pense pas, sens et raconte ! » ou encore, pour *L'Indiade* d'Hélène Cixous : « Tout ce qui n'est pas essentiel est interdit ! ». Cette propension de Mnouchkine à exiger de ses acteurs une présence corporelle immédiate, incandescente et évitant tout geste parasite passe également par des métaphores qui évoquent le cannibalisme (« Mangez-vous des yeux et des oreilles », « Faites-nous entrer en vous par vos yeux ») ou un enracinement dans le sol quasiment végétal (« Ne pas faire du Beau ! Enraciner dans le concret » ; « Entendre le travail de vos âmes et pas vos pieds sur le sol[54] »). Fortement imagées, ces indications couchées de façon éparse sur le papier par l'assistante donnent une idée relativement précise de l'imaginaire et du vivier métaphorique dans

[54] Toutes ces citations sont effectuées par Jean-Marie Thomasseau, « Les manuscrits de la mise en scène », *loc. cit.*, p. 109.

lesquels Mnouchkine puise pour diriger ses acteurs.

Dans d'autres cas, les archives de répétition nous renvoient aux contingences des conditions de création, sans toujours nous fournir d'indices sur la gestation de la mise en scène. Dans les archives de Patrice Chéreau à l'IMEC, on sent ainsi la colère de celui-ci devant le bruit d'un système d'aération à « couper[55] » ou devant l'absence de personnel du « maquillage » lors d'un filage qui semblait pourtant primordial ; on l'imagine réfléchir à l'horaire des prochaines répétitions de *Platonov* lorsqu'on trouve des esquisses d'emploi du temps sur des feuilles A4 pliées en deux, tout en pensant pêle-mêle à sa « déclaration d'impôts[56] », à son « voyage [pour] Lisbonne[57] » ou encore à sa rencontre avec « Bernard Koltès [sic] mardi [ou] mercredi[58] ». Mais ces moments de surimpression entre la vie quotidienne et le cheminement artistique laissent souvent deviner l'impact de la vie en groupe sur la teneur des répétitions. Même si cette dimension tend à être effacée par la nature même de l'archive, la vie humaine et collective qui imprègne le travail de répétition laisse parfois des traces particulièrement intéressantes. De nombreux documents administratifs ou logistiques en témoignent, tels ceux que Jean-Marie Thomasseau a trouvés dans les archives du Théâtre du Soleil :

> [y] sont notés, avec un souci de diariste, les dates des répétitions, leur durée, des informations sur le départ et l'arrivée de comédiens, sur les villes visitées lors des tournées, bref des séries d'indications sur le quotidien de la vie d'une troupe[59].

D'ordre pratique, ces documents fournissent des informations précieuses sur l'organisation d'un temps et d'un espace communs nécessaires à la collaboration dans un cadre donné. Au-delà des signes de bon fonctionnement ou d'entente entre les « répétants », ils distillent à l'occasion des indices sur des dysfonctionnements ponctuels qui ont pu fragiliser l'idéal de création collective ayant présidé à la fondation du Théâtre du Soleil. Sur un feuillet de septembre 1980, Jean-Marie Thomasseau relève par exemple :

---

[55] Notes rangées dans le dossier « Chéreau, Patrice / Nanterre Amandiers / Ecole de comédiens », Fonds Patrice Chéreau, IMEC, côte CHR 95.
[56] *Ibid.*
[57] *Ibid.*
[58] *Ibid.*
[59] Jean-Marie Thomasseau, « Les manuscrits de la mise en scène », *loc. cit.*, p. 107.

> […] équilibre équipe technique comédiens / Durant tournées, surtout, attitude individualiste de certains par rapport à un projet contemporain – morale de la troupe indispensable – non pas coutume, mais choix quotidien. Sauver son outil de travail. Ne le déléguer à personne[60].

Cette note porte la marque d'une réflexion sur la question du rapport entre l'individu et le groupe, de l'éthique qui doit servir de guide à un travail collectif et du type de directivité à adopter face à ses collaborateurs (ne pas déléguer). Une autre note de 1981 permet de comprendre combien l'intégration de nouveaux acteurs à la troupe peut constituer un événement perturbateur pour les anciens : « Pas toujours bien accueillis / comme si se sentaient en danger[61]. » Ces archives du Théâtre du Soleil témoignent de la difficulté rencontrée par la communauté pour réaliser un idéal de travail quotidien collectif en étant nécessairement confrontée aux tempéraments et aux comportements individuels de chacun.

II. « L'avoir-été » de la mise en scène

II. 1 Les limites de l'approche scripturaire de la mise en scène

Aussi riche soit-elle, l'étude de ces documents d'archives confronte toutefois les chercheurs à des obstacles récurrents, qui conduisent à questionner les conditions de possibilité d'une « génétique de la mise en scène ».

II. 1. 1. L'énigme des écrits de répétition

On relève plusieurs traits caractéristiques des archives qui, de la polymorphie au style elliptique, en passant par une finalité essentiellement pratique, rendent leur sens opaque dès lors qu'on les consulte une fois le processus de création révolu. Le premier écueil auquel les généticiens de théâtre se heurtent est l'extrême diversité des écrits afférents à un spectacle. Voyant dans ces archives protéiformes et difficiles à apprivoiser les signes d'une « marche vers la conception scénique d'une œuvre [qui] est chaotique[62] », les généticiens multiplient

[60] Cité par Jean-Marie Thomasseau, « Les manuscrits de la mise en scène », *Ibid.*
[61] *Ibid*., p. 107.
[62] Almuth Grésillon et Jean-Marie Thomasseau, « Scènes de genèses théâtrales », *Genesis,* no. 26, Paris, 2005, p. 30.

symptomatiquement les métaphores autour de la polymorphie, du désordre ou de l'inapprivoisé. Dotés d'un statut textuel à la fois composite et ambigu, les manuscrits de répétition opposent au chercheur leur « fractionnement » ou leur « lisibilité hasardeuse[63] ». Reste que cette hétérogénéité a beau être plus frappante pour les écrits de répétition que pour les avant-textes d'écrivains, elle n'est que le symptôme de la brutalité définitoire de l'archive. Comme l'écrit Arlette Farge à propos de l'archive judiciaire du XVIII[e] siècle, celle-ci est « difficile dans sa matérialité » car « démesurée, envahissante comme les marées d'équinoxes, les avalanches ou les inondations[64]. » L'archive héritée d'un processus de création est d'autant plus arborescente qu'elle comprend de nombreux écrits, dont les rédacteurs ne sont pas des écrivains professionnels et exercent des métiers très différents : des écrits du metteur en scène à ceux de son assistant, en passant par les archives produites dans le cadre des activités du costumier, du scénographe, de l'éclairagiste, des régisseurs, du directeur technique ou de la direction de la production, les documents obéissent à des systèmes de pensée et des logiques auxquels correspondent autant de natures de documents. Si, comme l'écrit Pierre-Marc de Biasi, « chaque domaine possède son *medium*, ses procédures et son univers technique, et chaque configuration spécifique constitue un modèle génétique propre[65] », la gageure n'est pas mince lorsqu'on aborde la genèse de la mise en scène puisque celle-ci renvoie à une foule de discours et de *media*.

II. 1. 2. Des écrits hermétiques

Au défi jeté par l'ampleur et l'hétéromorphie des archives de répétitions s'ajoute encore le problème de leur exégèse. Si les généticiens sont habitués aux béances des manuscrits, ils sont ici confrontés à des notes épisodiques, dont la continuité est souvent chancelante et dont le contenu fait parfois difficilement sens pour qui n'a pas participé au processus de création.

Certes très instructives dès lors qu'on les analyse méthodiquement, les notes de répétition du *Platonov* de Chéreau, par exemple, n'en comportent pas moins leur lot de remarques fragmentaires, jetées à l'encre bleue par l'assistant à la mise en scène, Claude Stratz, sur des

[63] Jean-Marie Thomasseau, « Les manuscrits de la mise en scène », *loc. cit.*, p. 101.
[64] Arlette Farge, *Le Goût de l'archive,* Paris, Seuil, coll. « Points », 1989, p. 10.

feuilles quadrillées Rhodia : leur sens n'est pas toujours facile à reconstruire hors du contexte. Recourant souvent à des formes abrégées du prénom des acteurs ou des personnages (ainsi les notes de Claude Stratz évoquent-elles tour à tour BAB, PE, Vengu, Nic, Chtch, SA, SE, TR), les propositions sont souvent averbales (ainsi le 4 juillet 1987 : « Anna paquet de cigarettes sur fauteuil » ou, plus radicalement, le 18 juillet : « chaussettes »), infinitives (le 4 juillet, toujours : « Chtch. Articuler ») ou informelles et donc grammaticalement simplifiées par manque de temps (ainsi à la même date : « – Comment ça se fait que Platonov pas là »). La notation est elliptique et ne laisse apercevoir après coup qu'une chronologie trouée, aux énoncés incomplets, qui sont les restes d'une pensée qui a probablement été formulée et explicitée lors des notes données aux acteurs après le filage, mais dont l'écrit ne livre qu'une carcasse étique.

L'exégèse de ce type de notes ne se heurte donc pas tant à leur contenu qu'à leur absence de contexte. La plupart d'entre elles pourraient en effet faire sens à la lueur de leur situation d'énonciation d'origine, mais celle-ci ayant disparu, le décryptage s'avère délicat. Contenues dans les cartons « Platonov » de l'IMEC, des remarques du 4 juillet 1987 comme « Texte de Laurent quand Grékova avance », « passage Anna au fond pdt Tu te marieras c'est sûr de Pétrine !! », « – semelle Laurent » ou encore « – monologue raté » ne constituent des notes de mise en scène analysables qu'en rapport avec les mouvements et les répliques auxquels elles s'appliquaient ce jour-là. Appréhendées en dehors de leur situation d'énonciation, ces expressions déictiques perdent fréquemment leur intelligibilité. En somme, toute la difficulté d'interprétation des écrits de répétition vient de ce qu'ils constituent ce que Dominique Maingueneau appelle dans *Le Contexte de l'œuvre littéraire* des « énoncés dépendants [...] du contexte non-verbal[66] », soit des énoncés qui ne sont pas autosuffisants et qui impliquent que l'on connaisse la situation d'énonciation pour être compris. Phénomène symptomatique, au-delà des chercheurs, ce sont les artistes eux-mêmes qui peinent parfois à comprendre leurs propres notes de répétition après coup. Jean-Pierre Miquel s'en étonne lui-même :

---

[65] Pierre-Marc de Biasi, « Génétique des arts », dans Olga Anokhina et Sabine Pétillon, *Critique génétique. Concepts, méthodes, outils, (Actes de l'école thématique de l'ITEM : Critique génétique, manuscrits, écriture, invention. Réflexion proposée par l'IMEC. à l'abbaye d'Ardennes)*, Paris, IMEC., coll. « Inventaires », 2009, p. 178.

[66] Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire,* Paris, Dunod, 1993, p. 86.

> Quand on vient de faire un spectacle, on est complètement dedans, on est tenté de tout garder. En ce moment, je suis en train de répéter *le Legs* de Marivaux que j'avais monté l'année dernière, et je m'aperçois que j'ai gardé, dans la brochure tout simplement, tout un tas de feuilles sur lesquelles j'écrivais pendant les filages les fameuses « notes » qu'on dit après aux comédiens. C'est très drôle de voir ces notes, ne serait-ce qu'un an après, parce que je ne sais pratiquement plus à quoi elles correspondent ; mais sur le moment, il n'y avait aucun doute. Et je les ai gardées, je ne sais pas vraiment pourquoi[67].

Indissociable du « moment » de la répétition, ces notes sont conservées mais défient l'analyse, aussi bien pour le chercheur que pour l'artiste.

II. 1. 3. La clarté illusoire des cahiers de régie

Souvent cités par les généticiens, les cahiers de régie ainsi que les notes des assistants metteurs en scène paraissent avoir une cohérence et une lisibilité supérieures. Mais ils ne révèlent pas pour autant leur signification aisément. Les assistants possèdent chacun leur système de notation de la mise en scène et, par conséquent, leurs codes comme leurs abréviations. Dès lors, comme le fait remarquer l'assistante québécoise Marie-Hélène Dufort, personne d'autre que les assistants en question, « après une première répétition, ne pourrait comprendre ce qu'[ils ont] noté[68]. » La tâche du généticien s'avère ardue puisque les schémas de notation apparaissent comme des hiéroglyphes. Jean-Marie Thomasseau dit d'ailleurs des notes de mise en scène du Théâtre du Soleil que « leur juxtaposition, leur fragmentation, leur aspect lacunaire, leur morcellement, en offrant souvent des sens indécidables, les rendent parfois difficilement interprétables[69] ». Y voyant un tout s'apparentant « à un paratexte didascalique d'aspect chaotique offrant un ensemble de précisions sur la nature des personnages[70] », il devine certes dans ces écrits des étapes de travail, mais n'en trouve pas moins leur sens difficile à déchiffrer. C'est le symptôme que les cahiers et les carnets d'assistant convoquent des codes idiosyncrasiques d'annotation susceptibles de constituer un obstacle à la compréhension.

---

[67] Propos cités dans Jean-Loup Rivière (dir.), *Archiver le théâtre, Les Cahiers de la Comédie-Française*, n° 30, Paris, Comédie-Française, P.O.L, 1999, p. 92-93.
[68] Propos recueillis par Marie-Andrée Brault, « Les accompagnateurs. Table ronde avec des assistants à la mise en scène » (Stéphanie Capistran-Lalonde, Marie-Hélène Dufort, Alain Roy), dans *Revue de théâtre Jeu,* n° 136, 2010, p. 99.
[69] Jean-Marie Thomasseau, « Les manuscrits de la mise en scène », *loc. cit.*, p. 108.
[70] *Ibid*.

Même lorsque ces cahiers s'avèrent compréhensibles, ils restent relativement peu diserts sur la complexité de la genèse de chacun des déplacements annotés sur les croquis. De la même façon qu'une carte géographique ne raconte pas à elle seule l'histoire millénaire de la formation d'un relief ou d'un paysage, un croquis de mise en scène se borne à symboliser le dernier état d'une mise en place sans en raconter la généalogie polyphonique, ni les motivations. Il impersonnalise l'information et – gomme et crayon de papier aidant – n'en donne que la version la plus récente, donc la moins intéressante du point de vue génétique. Comme le remarque Odette Aslan dans le cas des archives Stanislavski, « le sténogramme est évidemment impuissant à transmettre l'aspect vivant du travail, ainsi que la finesse de l'art stanislavskien[71] ». Mis au propre par la notation et l'écriture de l'assistant metteur en scène, le cahier de mise en scène livre globalement un discours uniforme, qui ne porte aucune trace de la dialectique dont la mise en scène découle invariablement. On aboutit au paradoxe d'une polygraphie devenue invisible. Ainsi homogénéisée, « l'élaboration progressive des idées », pour reprendre la formule que Georges Banu emprunte à Kleist, peine à s'y laisser deviner, de même que la diversité des étapes qui ont précédé une décision ou un déplacement. Qui plus est, la nature majoritairement utilitaire de ces notes n'aide pas forcément à accéder à la chaîne des questionnements artistiques auxquels le metteur en scène s'est soumis au cours des préparatifs de son spectacle. L'assistante metteur en scène Alexandra Sutto précise par exemple qu'elle note sur ses cahiers de régie « les déplacements, les entrées, les sorties » mais ne « [prend] pas en notes les idées, le travail des acteurs, leurs intentions[72] ». Tout ce qui a trait au processus d'invention est dès lors relativement peu manifeste dans les cahiers de régie.

II. 2. Les archives : entre pétrification et monologisme

S'il convient d'être prudent face à la place des documents écrits dans l'analyse des genèses de mise en scène, c'est également parce que l'écrit de répétition possède un statut particulier : il affiche après coup une fixité artificielle, qu'on ne doit pas surdéterminer.

[71] Odette Aslan, « Les traces du travail théâtral », *Théâtre/Public*, juillet-octobre 1995, n°124-125, p. 67-70.
[72] Propos recueillis par Ariel Ifergan, dans le cadre d'un travail final rendu dans le séminaire de maîtrise « Anthropologie des répétitions », Université du Québec à Montréal, hiver 2013, p. 5.

II. 2. 1. L'étouffement des voix ?

Couchée sur le papier dans la fugacité de l'instant, une note d'assistant ou de metteur en scène n'engage pas la pensée du scripteur selon le même contrat implicite qu'un écrit d'emblée pensé comme tel. Spontanée et fugitive, la pensée orale sur laquelle se fonde la répétition d'un spectacle est par nature différente du régime inhérent à la pensée écrite qui, elle, suppose la construction et la recherche des mots justes. On pourrait, de ce point de vue, reprendre la différence que repère Luc Bondy entre la verticalité élaborée de la pensée écrite et l'horizontalité communicationnelle et rétive aux traces qu'il attribue à la pensée orale de la création théâtrale :

> La pensée orale reste plutôt une pensée horizontale au lieu de devenir une pensée verticale. La pensée verticale se forme en elle-même, elle existe et a plus de poids, parce qu'elle a développé le pour et le contre avec elle-même. C'est une pensée qui s'est ressassée, qui s'est remise en question, seule, tandis qu'une pensée qui se développe dans la communication, dans l'oralité, c'est une pensée que le temps efface plus vite. Cette pensée là, une fois qu'elle avance une affirmation, ne peut véritablement susciter le contraire, ne peut se contester de l'intérieur. C'est une pensée qui n'a pas développé l'effort nécessaire pour rester à une place bien définie. La pensée verticale qui est la pensée du grand écrit, c'est une pensée qui marque le sol, qui fait des entailles dessus. La pensée orale, par contre, est une pensée fugitive, sans traces, comme je le disais, une pensée horizontale[73].

Il convient dès lors de ne pas analyser les notes de répétition autrement que comme des vestiges écrits d'une pensée éphémère, en droit de se contredire, et vouée à l'évanouissement. Comme le fait remarquer Emmanuel Levinas, « la parole vivante lutte contre ce virement de la pensée en vestige[74] ». Transformée en reste, elle semble avoir des conséquences plus solennelles qu'en contexte. Elle fait place à des « "paroles défigurées", "paroles gelées" où le langage se mue déjà en documents et en vestiges[75] ». Elles ne sont plus vraiment ces « pensées orales[76] » qu'évoque

[73] Luc Bondy, *La Fête de l'instant. Dialogues avec Georges Banu,* édition revisitée, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2012 [1996], p. 34.
[74] Emmanuel Levinas, « La transcendance des mots. A propos des biffures » dans *Hors sujet,* Livre de poche, coll. « Biblio essai », Paris [Fata Morgana, 1987], p. 202.
[75] *Ibid*.
[76] À propos de la parole du metteur en scène en répétition, Georges Banu écrit : « Le metteur en scène, à son tour, parle. Plus ou moins, mais il parle toujours. "Répéter, c'est penser à haute voix", aime dire Brook en paraphrasant sans le savoir une phrase de Tristan Tzara : "Il faut penser par la bouche.". L'oralité – voilà le destin du metteur en scène. Elle peut se déverser à flots, en submergeant le comédien, ou se faire parcimonieuse, réduite à quelques phrases, elle peut envahir ou presque s'absenter, mais il n'y a pas de répétition sans cette parole-là, préalable à tout échange. » (Georges Banu, « La répétition ou autoportrait de metteur en scène avec groupe », *loc. cit.*, p. 129-130).

Georges Banu à propos des paroles de répétition.

La préservation de notes produites dans l'instant aboutit à une pétrification bien souvent aléatoire, que l'on retrouve d'ailleurs également dans les archives judiciaires, à propos desquelles Arlette Farge tire cette conclusion : « [...] l'archive pétrifie ces moments au hasard et dans le désordre[77] ». Dans le domaine de la création, la préservation de notes spontanées est tout aussi irrégulière et tributaire des circonstances. Il suffit que le metteur en scène ne dispose pas d'un carnet pendant le filage du spectacle pour qu'il rédige ses observations spontanées sur des feuilles volantes dont rien n'indique qu'elles seront préservées après usage. Cette irrégularité occasionnelle se vérifie aussi à l'échelle de l'archive globale d'un artiste, qui est rarement homogène sur l'ensemble de toute sa carrière. Anne-Françoise Benhamou remarque par exemple que « Patrice Chéreau a déposé à l'IMEC ses archives, qui correspondent à trente-cinq années d'activité artistique[78] » et que « la masse imposante des écrits et des esquisses préparatoires s'amenuise lorsqu'on en arrive aux années quatre-vingt[79] ». Pour expliquer ce déclin, elle avance plusieurs hypothèses : de plus en plus sollicité, Chéreau est-il, à l'époque, conduit à réduire son temps de travail et de rêverie sur les œuvres abordées ? Son expérience grandissante fait-elle qu'il tâtonne moins durant les phases préparatoires de ses spectacles ? Ou la stabilité de ses collaborateurs artistiques se faisant de plus en plus évidente, « le dialogue oral prend-il le pas sur la réflexion écrite[80] » ? Dans tous les cas de figure, le constat est le même : en raison des aspects contingents de la production, l'archive est moins substantielle pour certains spectacles que pour des productions antérieures et n'offre donc pas accès aux traces d'un processus créateur qui aura pourtant couru sur une cinquantaine d'années. Le reste occulte la nature sociale de la réflexion menée en discussion puis en répétition pour élaborer la mise en scène. La dimension polyphonique du processus perd dès lors de sa visibilité.

II. 2. 2. La maîtrise de l'archive

Le paradoxe de l'archive est que tout en se constituant ainsi au hasard, elle se lègue

[77] Arlette Farge, *op. cit*., p. 18.
[78] Anne-Françoise Benhamou, *loc. cit.*, p. 51.
[79] *Ibid*.
[80] *Ibid.*

souvent en connaissance de cause. Si l'archive a un caractère partiel et aléatoire, elle est aussi façonnée après coup par un droit de regard sur ce qui est soumis à la postérité et la recherche universitaire. Un examen attentif des nombreuses archives déposées par Patrice Chéreau à l'IMEC montre par exemple qu'en dépit de leur abondance, les croquis ou cahiers de mise en scène sont rares voire absents : le grand metteur en scène a-t-il souhaité que cette partie de son travail reste à l'abri des observateurs ? On remarque par ailleurs qu'une autre forme plus ou moins inconsciente de pouvoir consiste à sélectionner les documents accessibles. On renoue par là même avec l'un des sens primitifs de l'archive, que Jacques Derrida met en exergue dans *Mal d'archive. Une impression freudienne* : à l'origine du substantif « archive », « *Arkhé,* rappelons-le, nomme à la fois le commencement et le commandement[81]. » Le principe d'archive est intimement lié à « la loi, *là où* des hommes et des dieux *commandent, là où* s'exerce l'autorité, l'ordre social, *en ce lieu* depuis lequel l'*ordre* est donné – principe nomologique[82]. » De la même façon que l'archive était dans la cité grecque un lieu où l'on conservait les archives en même temps qu'un lieu de pouvoir où la loi était gardée, celle déposée par l'artiste porte la marque du droit de regard qu'il exerce sur ce qu'il soumet à la postérité, et donc de l'influence qu'il possède sur l'analyse qu'on pourra en faire.

Au-delà de ces enjeux symboliques d'autorité, il reste de toute façon assez rare qu'un metteur en scène livre la globalité de ses archives personnelles. Ce qu'il soumet à l'analyse des chercheurs ou des étudiants est, par le fait même, incomplet, d'autant que ses critères de sélection ne recoupent pas forcément ceux de l'universitaire. Jean-Pierre Miquel concède ainsi qu'il lui arrive fréquemment de retourner dans ses propres archives à la demande d'un étudiant, à qui il prête les supports qui lui paraîtront dignes d'intérêt :

> Je sais qu'il y a des gens qui se délectent de ces notes – on y trouve certainement des choses amusantes si on arrive à faire le rapport avec ce qui se passe sur le plateau. Dans un premier temps je garde et ensuite je fais le tri. Ces documents sont chez moi ; de temps en temps j'y reviens parce qu'un étudiant fait un travail et me demande de lui donner des documents ; alors je vais fouiller dans mes dossiers pour voir si je trouve

[81] Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne,* Paris, Galilée, 2008, p. 11. C'est l'auteur qui souligne.
[82] *Ibid.*, p. 11.

> des choses intéressantes à lui donner – j'ai perdu beaucoup de photos comme ça, ça fait partie du jeu... On se demande ce qu'on doit garder[83].

Le metteur en scène est ainsi archonte de sa propre archive, obéissant à des principes qui ne relèvent pas de la même logique heuristique que celle du chercheur.

II. 2. 3. L'oralité sacrifiée

Autre écueil de l'écrit de répétition : il tend à étouffer la part d'oralité inhérente à la création scénique. Consciente de cet enjeu dans toute forme de création, Almuth Grésillon rappelle que l'oralité est « coprésente dans l'acte d'écrire[84] » et qu'il reste encore à la génétique à explorer « la frontière non étanche entre le scriptural et l'oralité[85] », comme le montre par exemple le fameux « gueuloir » de Flaubert. Mais en matière de mise en scène, l'oralité n'est pas seulement coprésente : elle en est la condition même. L'écrit de répétition ne saurait en effet constituer à lui seul le *medium* et la mémoire de la création en acte puisque le dialogue oral est le moyen privilégié de l'avènement de la mise en scène et de la collaboration entre les artistes. Cette part d'oralité est d'autant plus difficile à appréhender qu'elle ne passe pas forcément par le truchement des mots et frôle souvent la production sonore onomatopéique. Le phénomène s'observe particulièrement quand un metteur en scène dirige un acteur ou encore lorsqu'il échange avec les concepteurs de son équipe de création. Au cours du printemps 2009, nous avons par exemple pu constater que les modalités de la communication entre Denis Marleau et Nicolas Bernier et Jérôme Minière, les compositeurs engagés pour sa mise en scène d'*Une fête pour Boris* de Thomas Bernhard, ne passaient pas souvent par des canaux utilisant les mots et encore moins par l'écrit, comme si leur dialogue empruntait davantage le chemin du bruit, de la grimace ou du microgeste, soit autant de manifestations infralangagières échappant à la rationalisation du langage supposée par l'écrit et ne laissant guère de traces dans les documents de répétitions explorés par les généticiens.

---

[83] Propos cités dans Jean-Loup Rivière (dir.), *op. cit.*, p. 93.
[84] À ce sujet, voir Jean-Louis Lebrave, « La production littéraire entre l'écrit et la voix », dans *Pourquoi la critique génétique ?* (éd. Michel Contat et Daniel Ferrer.), Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 169-188.
[85] Almuth Grésillon, « "Nous avançons toujours sur des sables mouvants." Espaces et frontières de la critique génétique », dans *La Création en acte. Devenir de la critique génétique* (dir. Paul Gifford et Marop, Schmid), Amsterdam / New York, Rodopi, 2007, p. 35.

Que dire, par ailleurs, des nombreuses décisions prises dans l'urgence sur le pas d'une loge d'artiste, dans l'obscurité de la coulisse ou dans l'inconfort d'une salle de maquillage où le metteur en scène ou son assistant peuvent venir donner à l'artiste une note de jeu décisive ? Évoquant sa collaboration au long cours avec le chef d'orchestre Daniel Baremboim, la cantatrice Waltraud Meier rappelle qu'il arrive régulièrement qu'un parti pris soit modifié ou introduit à quelques minutes de la représentation :

> Avec Daniel Baremboim notamment, c'est un perpétuel *work in progress* : souvent, nous modifions encore à la dernière minute un détail dans ma loge. Il arrive en disant : « J'ai réfléchi, on pourrait faire ceci différemment, mettre davantage ici où là... » Travailler en collaboration débouche toujours sur de nouveaux horizons[86].

Dans le même ordre d'idée, l'acteur Sotigui Kouyaté révèle qu'« à la dernière de *La Tempête* aussi, le 31 juillet 1991, [Peter Brook lui] a fait changer des choses, sans les répéter, juste en discutant[87]. » Passant entre les mailles de l'écrit, ces moments intermédiaires et non-documentés tendent inévitablement àéchapper à l'archive. Il ne s'agit pas ici de le déplorer mais de le mentionner pour se rappeler en permanence que les notes subsistant d'un processus ne sont que la partie émergée d'un processus plus vivant, foisonnant et contradictoire que la stricte analyse des vestiges scripturaires ne le laisse supposer.

Occultant l'oralité consubstantielle à l'avènement de la mise en scène, l'écrit de répétition constitue en somme l'indice réducteur d'un débat à plusieurs dont les termes ont disparu. Certes, le phénomène est déjà sensible dans le domaine de l'écriture : parlant du procédé de la rature, Pierre-Marc de Blasi avance qu'« une fois traduite en une décision graphique qui l'inscrit dans la dimension visible de l'écrit, la rature ne laisse subsister le plus souvent aucune mémoire du débat qui l'a produite[88] ». Le phénomène s'amplifie lorsqu'il est question de génétique de la scène. Ici, il ne s'agit plus seulement de retracer les mécanismes mentaux d'une seule subjectivité, se corrigeant d'elle-même dans la dialectique de son activité individuelle, mais de plusieurs subjectivités ayant durablement travaillé de concert, presque toujours par échange et association

[86] Propos cités dans *Opéra Magazine*, février 2008, p. 9.
[87] Sotigui Kouyaté, « Travailler avec Brook. "Fais ce que tu as à faire" », dans Georges Banu (dir.), *Les Répétitions*, *op. cit.* p. 195.
[88] Pierre-Marc de Biasi, « Qu'est-ce qu'une rature ? », *Ratures et repentirs,* Pau, Presses Universitaires de Pau, 1996, p. 20.

d'idées. Fruit de l'entrelacement de plusieurs processus psychiques, un choix de mise en scène ou la décision d'écarter une option est la conséquence d'un historique dont le scénario reste peu lisible dans les écrits de répétition. La prise en compte prédominante de l'écriture unifiante de l'assistant et de celle du metteur en scène ne doit pas écarter le généticien de la multiplicité fondatrice de l'entreprise. L'effort est d'autant plus ardu que maints documents d'archive n'inscrivent pas explicitement sur l'axe du temps ou ne laissent pas percevoir les circonstances énonciatives d'idées qui ont pourtant probablement résulté d'un échange serré. Le cas est manifeste pour le très beau journal de répétition de la *Bérénice* de Racine, mise en scène par Klaus Michael Grüber. Recueillies par Léonidas Strapatsakis, ces notes préservent la mémoire de puissantes intuitions générales, exprimées sous forme énigmatique et aphoristique, comme « quelque chose de chuchotant entre la gloire et le désordre » ou encore, « deux pôles : rougeur / pâleur », « savoir tout et le vivre quand même » ou encore « Bérénice connaît les étoiles, le ciel jamais déchiré[89] ». On peut certes reconnaître dans ces indications délibérément mystérieuses et elliptiques certains énoncés caractéristiques de la direction d'acteur de Grüber. Reste qu'elles ne laissent pas deviner comment les acteurs et les concepteurs ont réagi à ces paroles, ni l'effet qu'elles ont pu avoir sur les corps : les processus de la mise en scène demeurent dès lors d'un accès difficile.

L'opacité contextuelle et locutoire qui entoure les traces de répétition engendre dès lors ce qu'on pourrait appeler un effet de monologisation. Produit par l'effacement des indices temporels ou énonciatifs, celui-ci rend l'identification des scripteurs problématique. Il résorbe la voix des répétants dans un creuset impersonnel où les interventions de chacun (du metteur en scène, des concepteurs, des régisseurs ou des assistants) s'abolissent dans un tressage obscur. L'écrit s'expose ainsi dans une stabilité formelle et sémantique, qui tend à oblitérer la dimension polyphonique au cœur de la création scénique. Comme le faisait remarquer Pierre Bourdieu dans son *Esquisse d'une théorie de la pratique*, il y a en somme un impact simplificateur de l'écrit sur l'oral :

[89] Extraits des notes de répétition recueillies par Léonidas Strapatsakis, dans Georges Banu et Mark Blezinger (dir.) *Klaus Michael Grüber…. Il faut que le théâtre passe à travers les larmes…,* Paris, Éditions du Regard, Académie Expérimentale des Théâtres. Festival d'Automne, Paris, 1993, p. 17.

> L'écriture fixe, stabilise, bref éternise, et permet de faire l'économie de toute la *mnémotechnique* qui est au principe de la composition même du texte oral, en même temps qu'elle rend possible la manipulation lettrée, c'est-à-dire tout le travail de réinterprétation et de raffinement, et, si l'on permet l'expression, l'*accumulation primitive du capital symbolique* (marquée par des techniques comme la cryptographie, l'hermétisme, etc.). Il s'ensuit que l'application des techniques classiques de l'analyse structurale à des textes qui intègrent des significations d'âges différents ne peut que manquer l'essentiel, c'est-à-dire le jeu polyphonique entre les différentes lignes sémantiques[90].

S'il est tout à fait compréhensible d'explorer les écrits de répétition lorsqu'on étudie les processus de la création scénique, il est plus discutable de se fonder exclusivement sur eux. Parler d'« avant-texte de la mise en scène » comme le fait Almuth Grésillon, c'est – sauf à prendre la notion de texte en une acception particulièrement vaste, comme l'ont par exemple fait le philosophe Paul Ricœur en France ou encore l'anthropologue Clifford Geertz aux États-Unis – envisager la mise en scène comme un texte et, par conséquent, garder un filtre d'analyse qui reste toujours redevable de l'approche des manuscrits d'écrivains. C'est, par la même occasion, s'empêcher de trouver d'autres modes d'interprétation pour des documents aussi essentiels et non textuels qu'une bande sonore, une maquette de décor ou encore des croquis et des échantillons de costumes. Dans le bilan d'étape qu'Almuth Grésillon et Jean-Marie Thomasseau consacrent dans la revue *Genesis* aux « scènes de genèses théâtrales », ils distinguent « documents écrits et documents non écrits[91] » et proposent d'écarter de leur classification les documents de la deuxième catégorie au motif que « leur analyse semble se dérober encore au savoir-faire génétique[92] ». Or le défi qui consiste à jeter les bases d'une génétique de la mise en scène n'invite-t-il pas à éviter de cliver les supports examinés pour en exclure la partie qui, méthodologiquement, plonge dans l'inconfort ? Pour qu'une étude des processus de la mise en scène soit envisageable, il semble au contraire bienvenu d'interroger cette prédominance du texte pour voir dans quelle mesure elle n'obstrue pas notre propre rapport aux archives de théâtre et à l'événement théâtral lui-même.

---

[90] Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique,* Paris, Seuil, coll. « Points », 2000, p. 313.
[91] Almuth Grésillon et Jean-Marie Thomasseau, « Scènes de genèses théâtrales », *loc. cit*., p. 28.
[92] *Ibid*.

II. 3. Le chercheur face au manque

II. 3. 1. Les restes et l'« avoir-été »

On le voit donc, les archives de répétition ne constituent pas le pendant exact des avant-textes de l'écrivain. Alors que ces derniers renvoient à des états antérieurs de l'œuvre, les états de la mise en scène se sont littéralement évanouis. Comme l'écrit Jean-Loup Rivière :

> C'est une question passionnante parce que, effectivement, il y a une spécificité de l'archive de théâtre. C'est quelque chose qui ne ressemble à aucune autre archive dans la mesure où elle est le résidu, le précipité d'un événement, et qu'en cela elle est seule à dire qu'il y a eu événement. Le manuscrit d'un roman, au fond, est homologue au roman. La graphie n'est pas la même, il y a des variantes, le support diffère, etc., mais sans l'archive du roman, sans le manuscrit du roman, le roman existe malgré tout. Sans l'archive de théâtre, il n'y a plus d'œuvre théâtrale. L'archive de théâtre est singulière dans la mesure où elle est l'archive d'un événement. Et il y a une hétérogénéité absolue entre l'archive et ce dont elle est l'archive – ce qui, encore une fois, n'est pas le cas pour la littérature[93].

Le paradoxe de l'œuvre scénique est qu'elle ne subsiste que dans ce qu'il en reste ou dans les médiations qui en répercutent l'écho dans leur ordre de signes. Luttant contre son maintien dans le monde, l'écoulement du temps absorbe son noyau pour n'en laisser que des indices approximatifs. Dès lors, comme le concède Jean-Marie Thomasseau avec une belle métaphore, les écrits de répétition « restent la trace écrite d'un rite de passage et n'offrent à l'observateur que la chrysalide abandonnée d'une mue spécifique[94]. » Leur analyse conduit invariablement au constat que « l'écriture préparatoire a eu sa part dans cette naissance, mais [que] l'analyste aura besoin de garder à l'esprit que jamais une chrysalide vidée de sa substance ne saurait à elle seule expliquer le vol d'un papillon[95]. » De la trace de répétition au spectacle, il y a ainsi une discontinuité ontologique irréductible, qui rend problématique un alignement pur et simple de la génétique de la mise en scène sur celle des textes. Le chercheur est confronté à la contradiction d'un *corpus* dépourvu de corps : tous les supports qu'il interroge ne sont pas des parties de la mise en scène, ils ne font qu'en témoigner en différé et, pour ainsi dire, en d'autres textures. Cette

[93] Jean-Loup Rivière, « Inventer le théâtre », dans *La Lettre de l'IMEC,* n° 11, printemps 2010, p. 2.
[94] Jean-Marie Thomasseau, « Les manuscrits de la mise en scène », *loc. cit.*, p. 104.
[95] *Ibid.*, p. 105.

remarque caractérise certes tout type d'archive puisque, comme le suggère Arlette Farge, celle-ci étant avant tout un manque, la destruction lui est aussi consubstantielle que le geste de conservation. Mais elle recoupe par la même occasion un questionnement fondateur et récurrent des études théâtrales : à partir de quoi penser un art qui, par nature, est éphémère ? Si les traces écrites présentent aux chercheurs des supports rassurants car concrets et circonscrits, on voit bien qu'elles ne sont pas suffisantes, s'agissant de mise en scène. Peut-être faut-il accepter, comme le propose Josette Féral, que « dans toute approche du phénomène théâtral, il subsist[e] un "reste" qui échapp[e] à toute saisie théorique, si complète soit-elle[96]. » Loin de justifier la démission de l'analyste, ce « reste » constitue un défi stimulant pour l'entreprise de théorisation.

La gageure est d'instituer ce « reste » en entité pensable, pour faire en sorte que la contradiction soit un carrefour de la pensée, plutôt qu'une limite. Si la tâche n'est pas aisée, Paul Ricœur peut nous aider en nous montrant un chemin. Dans *Le Temps raconté,* le philosophe français envisage les difficultés de l'entreprise historiographique, qui s'attache notamment à représenter les événements passés, dont l'être, absent et disparu, est à reconfigurer dans l'ordre du récit historique. C'est ce qui le conduit à formuler le concept fécond d'« avoir-été », dont il montre à la fois le bien-fondé et le caractère problématique :

> L'*avoir-été* fait problème dans la mesure exacte où il n'est pas observable, qu'il s'agisse de l'avoir-été de l'événement ou de l'avoir-été du témoignage. La passéité d'une observation n'est pas elle-même observable, mais mémorable[97].

Le généticien de la mise en scène est dans la même situation que l'historien, irrémédiablement renvoyé aux possibilités de représentation et de reproduction du passé : dans la mesure où le passé est bel et bien passé, il ne saurait être pensé qu'à travers des signes et des formes qui le restaurent dans un certain ordonnancement du discours, malgré la distance temporelle et existentielle qui nous sépare à jamais de lui. À l'instar de l'historien, le généticien de la mise en scène ne peut guère analyser directement l'« avoir-été » de la mise en scène puisque celui-ci s'est dérobé à son observation. Il ne peut qu'en observer les témoignages ou les traces afin d'en tirer des hypothèses qui reposent sur un deuil lucide de l'observable et qui se construisent dans une

[96] Josette Féral, « Avant-propos », *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites,* Montpellier, L'Entretemps, 2011, p. 26.

acceptation du mémorable.

Quand la notion de « manque » signale une perte ou un obstacle, l'« avoir-été » de Paul Ricœur a l'avantage de ne pas s'en tenir à une axiologie négative. S'il se caractérise par ce qu'il n'est plus, il est aussi présence-absence à appréhender de façon positive. Comme le laisse entendre Jean-Loup Rivière, il est la façon dont le théâtre subsiste au-delà de la matière et institue l'inconsistance en objet de réflexion :

> Comme tout art, le théâtre produit des œuvres. Elles ont ceci de particulier d'être tout entières dans le moment de la représentation. L'œuvre de théâtre ne survit alors que dans ses restes, qui deviennent alors le seul témoignage de l'œuvre. Elle dure beaucoup moins longtemps qu'une vie d'homme, mais, comme elle, elle ne laisse que des souvenirs, quelques inscriptions et divers objets. C'est peut-être pourquoi les hommes ont inventé le théâtre, un art qui leur ressemble… Imaginons un tableau dont il ne resterait que les esquisses, des photos de plateau et des chutes… Après qu'elle [a] eu lieu, l'œuvre de théâtre, comme l'Histoire, est une conjecture, l'objet d'une hypothèse, d'une reconstitution[98].

Ce « manque », ou ce « reste », n'est donc pas seulement une absence à déplorer ; il est une force rayonnante qui, malgré son intangibilité et sa propension à disparaître, doit être appréhendée comme telle. En dépit de sa puissance réelle, cette force est difficile à circonscrire ; c'est son peu de visibilité qui, encore et toujours, lance un défi au chercheur. Exerçant une action obscure sur le texte, la mise en scène échappe à la substance ; elle est une activité indiscernable ; en penser les processus implique qu'on en accepte l'immatérialité. Vitez ne disait-il pas que « le théâtre, c'est la fuite du temps même. C'est l'inégalité, l'imperfection, l'inachèvement[99] » ? Ce constat invite moins le chercheur à démissionner qu'à revoir ses modes d'approches d'une telle matière noire de la mise en scène.

---

[97] Paul Ricœur, *Temps et Récit*, t. III, Seuil, 1985, p. 228.
[98] Béatrice Picon-Vallin et Jean-Loup Rivière, « L'enseignement des restes », dans Jean-Loup Rivière (dir.), *loc. cit*., p. 12.
[99] Émile Copfermann, *Conversations avec Antoine Vitez (De Chaillot à Chaillot),* Paris, P.O.L, 1999, p. 159.

II. 3. 2. La photographie, rempart limité contre la fugacité ?

Le chercheur doit-il dès lors chercher à donner une forme visible à cette matière obscure ? On s'aperçoit que la prise en compte des documents écrits n'est finalement pas autre chose qu'une tentative de conférer une apparence tangible à un processus qui échappe par essence à la matérialisation. Mais on a pu voir quelles limites il y avait, sinon à s'y intéresser, du moins à s'y limiter. Récurrentes dans les archives de spectacles, les photographies de répétition constitueraient-elles le moyen concret d'accéder à cette réalité imperceptible que l'écrit n'a pas suffi à capter ?

Captures de la réalité visuelle des répétitions, elles tendent aujourd'hui à se multiplier sur les sites Internet ou dans les programmes de salle : le Théâtre des Champs-Elysées a ainsi célébré son centenaire en insérant des clichés noir et blanc de répétition dans les programmes de ses productions pendant la saison 2012-2013 ; le service de communication du Festival international d'Art lyrique d'Aix-en-Provence publie régulièrement des photographies de répétition sur son site Internet, avant même que les premières des spectacles n'aient eu lieu ; le Théâtre de Lorient, dirigé par Éric Vigner, a mis en ligne un grand nombre de clichés, permettant aux spectateurs et aux chercheurs de voir les acteurs dans le décor, en tenue de ville, une brochure à la main[100]. Ces trois exemples montrent que, sous le double effet des nouvelles stratégies de communication des institutions du spectacle vivant et des demandes croissantes des chercheurs en études théâtrales, le travail des artistes dans le huis clos des répétitions est de plus en plus relayé en dehors des murs du théâtre, exposant ainsi la mise en scène en sa fabrique.

Les clichés gardent une trace, Barthes le disait dans *La Chambre claire,* de « ce qui ne pourra plus se répéter existentiellement[101] ». Résistance dérisoire face au processus de disparition que le temps achemine inexorablement, la photographie permet aux choses passées de résister au gré d'une métamorphose sémiotique : par son truchement, l'image persiste dans un autre ordre de signes et un autre niveau de réalité. Preuve irrécusable d'un « ça s'est passé[102] », elle maintient dans la mémoire ce qui était destiné à lui échapper. Elle donne à l'observateur le sentiment

[100] Voir l'URL : http://www.letheatredelorient.fr/archives/spectacles/194/othello.html#albums-photos. Cf. colloque de Rennes.
[101] Roland Barthes, *La Chambre claire,* Paris, Cahiers du Cinéma / Gallimard, 1980, p. 15.

d'avoir un angle de vue sur un processus dont, la plupart du temps, les étapes ne lui sont pas connues. Elle captive le regard en produisant ce qu'on pourrait appeler un « effet de réel[103] ». Plus que les documents écrits, traces accidentelles et pétrifiées au hasard, l'image photographique donnerait-elle un accès plus sensible à la réalité du théâtre et, plus précisément, à celle des préparatifs d'un spectacle ? La photographie a souvent été appréciée pour son rapport contigu et apparemment immédiat au réel, qu'elle donne à voir dans une image nette et arrêtée. Cette particularité explique probablement son usage récurrent chez les ethnologues. Comme l'écrit François Laplantine, « alors que la description naturaliste désigne et que la description picturale évoque ou suggère, l'image, elle, se donne tout entière comme substitut du réel[104]. » Cependant, la photographie entre en contradiction profonde avec la nature de l'activité théâtrale puisqu'en photographiant spectacles et répétitions, elle fige en vestiges visuels des événements qui, par leur caractère fugace, étaient voués à la disparition. En faisant ainsi survivre ce qui, de soi-même, fuit la persistance, la photographie de théâtre fait œuvre dialectique : elle ne *reproduit* pas exactement le travail théâtral, elle lutte avec lui, pour lui conférer une permanence et immobiliser un devenir. Évoquant les photographies de son *Britannicus* de Racine, prises par Kiuston, Antoine Vitez écrit le 10 novembre 1985 :

> L'art de Kiuston est cela, précisément : fixer le glissement tragique des corps, faire du léger linceul une statue de marbre. Je la regardais nous regarder, avec sa petite boîte photographique, il y a quatre ans, quand nous jouions *Britannicus*. Un peu de pierre, au fond de l'océan, sauvée de l'oubli, du temps[105].

La photographie constitue une façon d'échapper au processus d'effacement imposé par l'écoulement du temps. Mais loin d'être présentée comme un équivalent de l'événement théâtral, elle est ici décrite à travers le geste de transformation qu'elle impose à la réalité capturée. Si le linceul se fait marbre, c'est que l'image augmente le poids et l'épaisseur de l'instant et, ce faisant, en change la nature. Dès lors, la photographie de théâtre, si abondante dans les archives de

---

[102] François Laplantine, *La Description ethnographique,* Paris, Armand Colin [Nathan], 2010 [1996], p. 77.
[103] L'expression vient, comme on sait, de Roland Barthes (« L'Effet de réel »*, Communications*, n° 11, 1968). Elle sert à désigner ces éléments descriptifs qui ne semblent pas avoir d'utilité narrative dans un récit donné mais affirment le rapport de contiguïté de celui-ci au réel. La photographie de répétition pourrait avoir ce rôle en ce que sa fonction référentielle est prisée en premier lieu chez ses observateurs.
[104] François Laplantine, *op. cit.*, p. 77.

spectacle, peut-elle constituer un appui satisfaisant pour témoigner de la labilité du processus créateur et du spectacle qui en résulte ?

L'art photographique implique une segmentation de l'expérience par l'immobilité du support. Ainsi décomposées, les images perdent le lien naturel qu'avaient les situations en contexte. Elles résistent au dégagement du sens parce que la photographie a saisi une certaine expérience du même type en introduisant de la discontinuité dans son saisissement. C'est à ce titre que la photographie participe de l'hétérogénéité turbulente des archives de théâtre : elle ne laisse pas nécessairement derrière elle des clichés en bon ordre, dont il serait facile de comprendre le fil directeur et le discours sur les processus de mise en scène. Elle juxtapose des situations variables, des visages qui semblent parfois choisis au hasard, des corps dont on peine à identifier à qui ils appartiennent, à quel stade du processus créateur ils sont captés, la scène à laquelle ils se plient. En somme, la photographie préserve tout en désordonnant, maintient dans l'être des événements passés tout en menaçant leur intelligibilité par le morcellement formel qu'impose la stabilisation en clichés distincts.

À défaut de constituer un relais équivalent de l'événement théâtral, la photographie entretient donc avec lui un certain rapport testimonial qui ne s'affirme véritablement qu'après la Seconde Guerre mondiale, avec Roger Pic :

> [Celui-ci décide de faire] des photographies qui montrent exactement ce qui se passe sur scène, ce que représente le travail du metteur en scène, donc de prendre les acteurs "en situation" avec les lumières, voulues par le metteur en scène[106].

Voulant se faire « reflet fidèle », « enregistreur de ce qui se pass[e] sur la scène[107] », Roger Pic s'intéresse davantage au mode de production du spectacle. Parmi les émules de cette vision d'une photographie mimétique, on pourrait mentionner Agnès Varda, qui a suivi le travail de Jean Vilar, Ito Josué, celui de Jean Dasté, et surtout Martine Franck, celui d'Ariane Mnouchkine. Cette dernière avoue avec humilité qu'il n'a jamais été question, pour elle, « de "s'emparer du

---

[105] Republié dans Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre, IV. La Scène. 1983-1990*, Paris, P.O.L, 1997, p. 102.
[106] Propos de Roger Pic, recueillis par Chantal Meyer-Plantureux, *La Photographie de théâtre ou la mémoire de l'éphémère,* Paris, Paris Audiovisuel, 1992, p 32.
[107] *Ibid*.

spectacle" pour en donner une vision personnelle, éloignée du sens de la mise en scène[108] ». Au fil des années, se dessine ainsi chez ces photographes l'utopie d'une capture fidèle de la mise en scène telle qu'elle apparaît dans le travail théâtral et se présente au public dans le cadre de la représentation. Appréhendée dans sa faculté à témoigner, la photographie peut apporter des indices intéressants des états successifs du jeu, du maquillage ou du rapport à l'espace. C'est le mérite que prête par exemple Ariane Mnouchkine aux clichés de travail de son assistante Sophie Moscoso, à propos desquels elle déclare :

> Les photos de travail m'éclairent et parfois me rassurent sur les progrès effectués depuis le début des répétitions. Je suis surprise de voir combien trois semaines ou un mois après le début des répétitions les choses [se] sont épurées, comment tel ou tel acteur qui était en difficulté a surmonté ses problèmes, comment les costumes se sont simplifiés, comment le maquillage a évolué... Les photos de travail permettent de constater les progrès, elles aident aussi à se rendre compte de ce qui reste à faire. À partir des photos, on étudie les erreurs dans les expressions, la tenue des corps, les tensions inutiles. Quand on est en répétition, on ne peut s'attacher à tous les aspects en même temps ; on oublie tel problème pour passer à un autre ; on avance sur certains plans alors que d'autres sont laissés de côté. Quelquefois même insensiblement ou par lassitude on s'habitue à un défaut, à une erreur. La photographie permet de prendre conscience de tous les aspects à la fois et de rectifier ce qui ne va pas. Les photographies fonctionnent comme des petits relais dans l'évolution du travail[109].

En fixant le travail en sa fabrique, la photographie rend accessible à l'œil extérieur des postures, des modalités de travail, un rapport au corps et un usage de l'espace que l'analyse des seuls écrits interdit d'approcher de façon satisfaisante.

Mais si la photographie sait capter et montrer son utilité, elle n'en reste pas moins entachée d'une forme de manque qui la rend infidèle à l'objet dont elle entend fournir une reproduction. Elle bute en somme contre la part non photographiable du travail théâtral. Interpellé par ce phénomène, Georges Banu raconte à ce sujet une anecdote riche d'enseignements :

> Un après-midi d'automne, dans le café des Bouffes du Nord, j'offrais à Maurice Bénichou une étude sur *Les Conférence des oiseaux* qui venait de paraître. Il la feuilleta et me dit sur un ton désappointé : « C'est fou ce que les photos sont immobiles ». Le mouvement, c'était pour lui l'essentiel et il manquait. Cette déception je l'ai éprouvée souvent depuis, au point même de conclure que le théâtre de Brook est

[108] *Ibid.,* p. 64.
[109] Propos de Jean-Marie Villégier, recueillis par Chantal Meyer-Plantureux, *op. cit*., p. 155.

> fondamentalement « imphotographiable ». Il peut y avoir des photos, certes, mais elles restent toujours en deçà, voire même étrangères à ces spectacles dont on ne vit l'éblouissement que dans l'immédiateté du présent. Ce qui est le propre du théâtre se révèle être encore plus vrai pour Brook.
>
> Je parcours des tas de photos des spectacles de Brook, sans éprouver l'envie, selon l'habitude, d'accrocher aucune d'elles sur le mur pour ressusciter épisodiquement un de ces spectacles rares que l'on porte avec soi mais dont on aime retrouver une image arrêtée, une seule : le chevalier du *Campiello* de Strehler qui dit à lui seul l'émotion du carnaval de la lagune, Jutta Lampe avec les yeux en larmes dans *Phèdre* de Stein, un coin de la Salpêtrière pour le *Faust* de Grüber, l'éclat d'un rideau rouge qui transperce l'obscurité dans l'*Hamlet* de Vitez… rien de tout cela chez Brook.
>
> Longtemps la question est restée sans réponse. Pourquoi en moi tout vit-il encore et pourquoi tout cela manque-t-il à la photo ? Les hypothèses se formulèrent lentement et ainsi quelque chose de l'identité du théâtre brookien parvint à se préciser[110].

Après avoir révélé ses atouts, la photographie de théâtre avoue donc aussi ses limites. Inaugurées par Roger Pic mais loin d'être reprises à leur propre compte par ceux qui lui ont succédé, les métaphores programmatiques de « l'enregistreur[111] » et du « reflet fidèle[112] » relèvent d'une forme d'idéal que les circonstances dans lesquelles un photographe de spectacle exerce son métier rendent parfois difficile à atteindre. Il ressort par exemple que plusieurs des metteurs en scène interrogés par Chantal Meyer-Plantureux se plaignent que les photographes ne prennent pas le temps de voir leur mise en scène avant de la photographier : pour des raisons de temps et d'économie, cette lacune de départ les empêche d'en connaître les dynamiques et les conduit à livrer une vision incomplète de ce que fut le spectacle. S'estimant souvent victime de cette défaillance, Jean-Marie Villégier en exempte toutefois un photographe comme Luigi Ciminaghi, qui a pris le temps, lors des dernières répétitions de *Dom Juan,* de « regarder sans appareil photo le spectacle », de « rester dans la salle, d'écouter, de comprendre les orientations de la mise en scène, de choisir les moments chargés de sens[113]. » Ce cas de figure reste toutefois assez rare.

Autre écueil lié à la photographie de théâtre, également évoqué par Chantal Meyer-Plantureux, les photographes ont parfois tendance à privilégier les clichés en plan rapproché pour

---

[110] Georges Banu, *Peter Brook. Vers un théâtre premier,* Paris, Éditions du Seuil [Flammarion], coll. « Points Essais », 2005 [1991], p. 110-111.
[111] Propos de Roger Pic, recueillis par Chantal Meyer-Plantureux, *op. cit.*, p. 32.
[112] *Ibid*.
[113] Propos de Jean-Marie Villégier, recueillis par Chantal Meyer-Plantureux, *op. cit.*, p. 153.

des motifs moins documentaires que pragmatiques : les plans larges sont parfois visuellement moins intéressants parce que les éclairages relativement bas des spectacles n'engendrent pas toujours des images gratifiantes et que les plans d'ensemble séduisent moins les artistes – qui achètent parfois ces photos – et la presse – qui les utilise pour illustrer ses interviews, annonces et comptes-rendus. Assez critique vis-à-vis de cette prédominance du cadrage serré, Jean-Marie Villégier se plaint d'ailleurs qu'en règle générale, les photographes se refusent à faire un travail de prise de photos depuis le fond de la salle « car ils le trouvent ingrat et peu gratifiant. Cela ne donne pas de "belles" photos[114] ». Loin de le dénier, Marc et Brigitte Enguerand disent d'ailleurs « préférer faire de "belles" images plutôt que de servir à 200% la mise en scène[115] ». La rareté des cadrages larges engendre une mémoire photographique riche de détails mais limitée dans sa capacité à aider l'observateur à se faire une idée du « fonctionnement du décor[116] » et de la mise en scène. En privilégiant le fragment, la photographie de théâtre occulte l'art de la mise en scène comme art de l'ensemble et de la globalité. Ces limites récurrentes des photographies officielles de spectacle ont par exemple conduit une scénographe comme Anick La Bissonnière à documenter ses décors, en réalisant elle-même ses propres photographies, avec la volonté affichée de préserver une mémoire fidèle et cohérente de ceux-ci à travers des clichés pris en plan large pendant le montage de la structure et durant les répétitions.

Cette tendance à privilégier les plans plus rapprochés pour les clichés pris lors des dernières répétitions, voire lors de la générale – car, rappelons-le, la plupart des photographies de spectacle qui figurent dans les livres et la presse sont prises dans la dernière phase de répétition et non pendant les représentations[117] –, se radicalise lorsque le processus de création est photographié plus en amont. Le cadrage général est encore plus délicat à faire car les répétants sont répartis simultanément dans des espaces différents, ce qui entrave les saisies d'ensemble. Les choix de l'angle de vue et de l'échelle du cadrage n'en médiatisent que plus notre accès à la

[114] *Ibid*.
[115] *Ibid.*, p. 145-147.
[116] *Ibid*., p. 153.
[117] C'est ce qui fait dire à Jean-Marie Villégier : « Ce qu'il faudrait et qui ne se fait jamais, ce sont des photographies des représentations publiques. Je pense, par exemple, à des photographies de Dom Juan en perruque prises durant les dernières répétitions que celui-ci ne portait plus lors des représentations. Cela n'a donc pas valeur de témoignage exact parce que celui-ci vient trop tôt alors que le travail n'est pas achevé » (propos recueillis par Chantal Meyer-Plantureux, *Ibid*., p. 154).

réalité complexe du travail théâtral.

L'angle de vue et le cadrage adoptés sont par ailleurs les conséquences d'une inscription dans l'espace et, partant, d'un regard sur le monde. Au-delà de l'utopie de la capture neutre du réel, revient toujours la subjectivité du regard artistique du photographe. Qu'elle se pense comme simple reflet du réel ou comme œuvre à part entière, la photographie de théâtre est inséparable du regard qui l'engendre. Elle est toujours façonnée par une esthétique personnelle qui oriente le message même de l'image et contribue à lui donner du sens. Loin d'en faire une copie du réel, Antoine Vitez voyait d'ailleurs dans la photographie de théâtre une production artistique à part entière, inévitablement imprégnée de la marque de son auteur :

> La photographie de théâtre doit être de la poésie : un art qui peut se lire séparé du théâtre et qui ne doit pas avoir une utilité immédiate ; ce ne doit pas être un dérivé du théâtre. Bricage, Treatt, Gafner font leur œuvre photographique sur ce que leur suggère le théâtre en général et mon propre théâtre en particulier. Gafner a travaillé sur la lumière, sur la collaboration Trottier-Kokkos. Les plus belles photos de Gafner sont celles qui ont saisi leur travail. Bricage est un magnifique photographe de la nuit. C'est René Kalisky qui m'a révélé cette façon qu'a Bricage d'immerger toutes les actions théâtrales dans la nuit, une nuit d'où s'échappe l'image des mouvements des acteurs. Mais cette nuit est celle de Bricage, nullement celle de mes spectacles ; l'œil de Bricage est un récit – son récit – sur les mouvements du corps humain dans mes spectacles, mais cela raconte aussi Bricage[118].

Le propos de Vitez est d'autant plus fort qu'au-delà de la fonction poétique qu'il assigne à la photographie de théâtre, il parle du regard photographique comme d'une mise en intrigue. En affirmant par exemple que « l'œil de Bricage est un récit », il introduit dans l'analyse du cliché de théâtre la dimension narrative que porte en lui tout cliché et qu'il importe de prendre en compte dans l'analyse génétique. Faisant elle aussi ce lien entre regard individuel du photographe et « récit[119] », Chantal Meyer-Plantureux n'hésite pas à souligner combien la mémoire photographique intègre « la personnalité de celui qui photographie[120] ».

[118] Propos de Sophie Moscoso, recueillis par Chantal Meyer-Plantureux, *Ibid*., p. 163.
[119] Chantal Meyer-Plantureux, *Ibid.*, p. 7.
[120] *Ibid.*

II. 3. 4. L'outil vidéographique

En ajoutant le mouvement à l'image, la vidéo pourrait apparaître comme un *medium* plus complet et fidèle à la nature fugitive des répétitions. Épousant la labilité du processus, l'outil vidéographique permet de fixer dans des films ou des documentaires le travail en cours d'un metteur en scène avec ses interprètes. Son usage a donné lieu aux documentaires de Stéphane Metge sur les répétitions de Patrice Chéreau[121], au film *Au Soleil même la nuit,* consacré à la gestation du *Tartuffe* d'Ariane Mnouchkine[122], au document *La Direction d'acteurs : Giorgio Strehler répète* La Trilogie de la villégiature *de Goldoni avec les Comédiens français*[123], ou encore *La Traviata et nous*[124] de Philippe Béziat, scrutant au plus près la collaboration de Jean-François Sivadier et Natalie Dessay à Aix-en-Provence. De rares artistes – tel Jean-François Peyret – vont jusqu'à mettre en ligne des extraits filmés de répétitions pour montrer le « comédien à l'œuvre[125] ». D'autres font systématiquement filmer leurs répétitions, comme Robert Lepage pour la mémoire interne de la compagnie Ex Machina, cependant qu'il arrive à certains assistants metteurs en scène de filmer des fragments de répétitions pour vérifier leur prise en note des déplacements des interprètes[126]. À ces exemples s'ajoutent les cas de figure de répétitions intégralement filmées à des fins archivistiques : les mises en scène de *Bérénice* de Racine et *Ann Boleyn* de Clarisse Nicoïdski par Daniel Mesguisch[127] ont bénéficié de ce dispositif, de même que le travail de Jean-Yves Ruf avec les chanteurs de l'*Elena* de Cavalli, créée au Festival d'Aix-en-Provence en juillet 2013 et dont les séances seront prochainement

[121] On pense, par exemple, à Stéphane Metge, *Une Autre Solitude,* documentaire audiovisuel, La Sept Arte, 1995.
[122] Éric Darmon, Catherine Vilpoux, Ariane Mnouchkine, *Au Soleil même la nuit,* film documentaire, coproduction La Sept Arte, Agat Films & Cie, Théâtre du Soleil, 1997.
[123] Odette Aslan, *La Direction d'acteurs : Giorgio Strehler répète* La Trilogie de la villégiature *de Goldoni avec les Comédiens français,* CNRS, SERDAVV, 1974.
[124] Philippe Béziat, *La Traviata et nous,* film documentaire paru en DVD, Les Films Pelléas, 2012.
[125] Jean-François Peyret, « Il n'y a pas de secret », entretien avec Marie-Madeleine Mervant-Roux, dans *Genesis,* n° 26, 2005, p. 132.
[126] L'assistante Marie-Hélène Dufort déclare : « Maintenant, il y a de plus en plus de captations vidéo, mais ces documents sont souvent incomplets ou peu précis, filmés de trop loin par exemple, ou filmés lors des premières représentations. Le spectacle connaît toujours une évolution. Si on a été là comme régisseur, on doit être en mesure, en remontant le spectacle, de reprendre là où on a terminé pour aller plus loin » (Propos recueillis par Marie-Andrée Brault, « Les accompagnateurs. Table ronde avec des assistants à la mise en scène », dans *Revue de théâtre Jeu,* n° 136, 2010, p. 97).
[127] Pascal Bouchez (réal.), *Ann Boleyn* de Clarisse Nicoïdski (metteur en scène : Daniel Mesguich), archives Image et métaphores, 1996, n° 116, consultable à l'Institut national de l'audiovisuel de Lille ; Pascal Bouchez, *Bérénice* de Jean Racine (metteur en scène : Daniel Mesguich), archives Image et métaphores, 1996, n° 120, 220 heures, consultable à l'intérieur de l'Institut national de l'audiovisuel de Lille.

consultables par les chercheurs. Des heures entières de répétitions deviennent ainsi accessibles après que les répétitions ont eu lieu et permettent au chercheur, comme au spectateur, d'être attentif à des phénomènes qu'il n'aurait peut-être pas repérés dans l'action. Dans le cadre du processus global, en étant visionnée entre deux répétitions, l'image exerce alors le rôle que Walter Benjamin prêtait jadis au cinéma, soit un rôle de révélateur d'inconscient visuel, qui nous permet d'accéder à des choses que nous n'avions pas forcément constatées :

> Si le cinéma, en faisant des gros plans sur l'inventaire des réalités, en relevant des détails généralement cachés d'accessoires familiers, en explorant des milieux banals sous la direction géniale de l'objectif, d'une part, nous fait mieux connaître les nécessités qui règnent sur notre existence, il parvient, d'autre part, à nous ouvrir un champ d'action immense et que nous ne soupçonnions pas[128].

L'image animée ne capte donc pas seulement une réalité mouvante ; elle oriente le regard qu'on porte sur elle en s'attardant sur des détails qui auraient pu nous échapper. Elle est donc constamment modulée par le regard même du réalisateur.

Dans l'enregistrement vidéographique, la réalité ne s'expose pas telle qu'en elle-même. Elle est tributaire du filtre d'un regard individuel, qui s'origine en un point de vue spatial : le film capture un fragment de réalité depuis le lieu où la caméra est installée. Il suppose par ailleurs un cadrage particulier. En dehors des cas d'archives intégrales, le film procède enfin d'un montage d'images, et donc de choix et de partis pris. Le montage inscrit par là même un nouveau filtre dans le rapport de l'observateur à la chose dont l'image est censée rendre compte. Luc Bondy abonde en ce sens :

> Le montage falsifie […] le travail, puisque la mise en scène est conçue à l'origine non pas sur la succession de plusieurs actions mais sur leur simultanéité, car le théâtre laisse libre le spectateur de choisir ce qu'il souhaite voir, d'explorer un coin et d'en ignorer un autre. La caméra, par contre, sélectionne un angle à elle et empêche d'observer ce qu'elle n'enregistre pas. On ne découvre que des têtards dans un océan, la totalité nous échappe constamment. Tout est transformé[129].

Quand bien même le souci esthétique du montage est sacrifié au profit d'enregistrements

[128] Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dans *Œuvres III* (trad. Maurice de Candillac, revue par Rainer Rochliz), Paris, Folio, coll. « Essais », 2000, p. 305.
[129] Luc Bondy, *La Fête de l'instant, op. cit.*, p. 126-127.

fixes sans coupure, le *medium* n'en modifie pas moins la réalité de la chose. C'est ce dont témoigne l'expérience menée à l'Université de Sydney par la professeure Gay McAuley. Dans son article « Towards an Ethnography of Rehearsal », elle raconte comment l'analyse d'une séquence de répétition de la mort de Desdémone dans *Othello* de Shakespeare est reçue très différemment par ses étudiants qui, contrairement à elle, n'ont pas assisté à la répétition de la scène en question. Elle en tire la conclusion que « le processus du film avait, dans une certaine mesure, falsifié ce qui s'était passé[130] » et que seul le discours verbal doit par conséquent précéder et contextualiser une réalité filmée qui a pourtant toutes les apparences de la transparence et de la neutralité.

Des brochures aux notes de mise en scène, en passant par les textes annotés, les vestiges écrits d'un spectacle abondent en indices sur les étapes de la gestation d'une mise en scène. Ils constituent une ressource à part entière qui, contre l'évanouissement de l'instantanéité du travail créateur, impose une matérialité susceptible d'être complétée par des documents de type vidéographique et photographique. Les traces visuelles que fournissent en effet documentaires ou clichés de répétition sont un appui de poids pour préserver une mémoire des corps et de la vie de groupe des répétants. Loin d'en discréditer l'usage, notre propos met plutôt en évidence la prudence dont on doit faire preuve dans leur décryptage : ils sont les restes d'un processus bien plus large, dont il faut imaginer les aspects manquants. Par ailleurs, la multiplicité des documents à finalité pratique et des énoncés décontextualisés que l'on y trouve constitue un défi à leur mise en signification. Ils tendent de surcroît à occulter la dimension polyphonique et orale des échanges qui ont présidé à l'acte de mise en scène. Leur seule prise en compte écarte enfin des documents non textuels dont l'examen est pourtant indispensable à la compréhension de la genèse d'un spectacle. En nous confrontant de façon incessante à la question du manque, l'analyse des archives de théâtre invite pourtant moins à un renoncement ou à une délimitation artificielle du périmètre de son corpus qu'à un renouvellement de ses cadres de pensée. Comme le rappelle Arlette Farge, « le sens ne gît pas avec l'évidence d'un trésor retrouvé » dans l'archive

[130] « […] the film process itself had to an extent falsified what occurred » (Gay McAuley, « Towards and Ethnography of Rehearsal » [« Vers une ethnographie de la répétition »], dans *New Theatre Quaterly,* Cambridge University Press, 1998, n° 53, p. 84).

: « on doit le chercher sous le désordre apparent des récits, des faits et des événements[131] ». Tout l'enjeu consiste maintenant à définir les modalités de cette quête du sens au cœur du multiple.

III. Pour une approche intermédiale des archives de mise en scène

Pris isolément, les documents d'archives brillent par leur incomplétude ; pris collectivement, ils donnent la sensation d'un amas chaotique. Dans les deux cas, les archives semblent opposer leur matérialité lacunaire et désordonnée à la cohérence de l'événement disparu. Le gouffre qui sépare la prolifération du disparate et l'absence assourdissante de ce qui l'a généré est-il infranchissable ? Réfléchissant aux défis posés par l'archivage du théâtre, Béatrice Picon-Vallin et Jean-Loup Rivière se demandent :

> La nature des documents est multiple comme les arts qui contribuent à l'art du théâtre. Comment les conserver ensemble, les présenter, les organiser pour que leur réunion ait un sens ? Comment créer un lieu où se manifestent traditions et révolutions, où le passé cesse d'être étranger, où l'invitation soit toujours imminente ? La question est complexe[132]…

Sous couvert d'interroger les pratiques archivistiques, ils avancent en fait une piste essentielle, qui a valeur d'hypothèse : pour que ces documents hétéroclites produisent du « sens », ils doivent faire l'objet d'une « réunion » qui, au-delà des typologies, se risque à mettre directement en dialogue des supports pourtant dissemblables. On s'inscrit ici dans une logique qui est celle de ce qu'il est convenu d'appeler l'« intermédialité ». Silvestra Mariniello définit ainsi ce concept transversal :

> On entend l'intermédialité comme hétérogénéité ; comme conjonction de plusieurs systèmes de communication et de représentation ; [...] comme convergence de plusieurs médias ; comme interaction entre médias ; comme emprunt ; comme interaction de différents supports ; comme intégration d'une pratique avec d'autres ; comme adaptation ; comme assimilation progressive de procédés variés[133].

Dans la mesure où il se situe au carrefour de plusieurs *media*, ce concept récuse donc toute appartenance à un périmètre théorique étroitement circonscrit. Pariant sur la mise en regard des

[131] Arlette Farge*, op. cit.,* p. 121-122.
[132] Béatrice Picon-Vallin et Jean-Loup Rivière, « L'enseignement des restes », *loc. cit.*, p. 14.

discours et des *media* plutôt que leur juxtaposition, il est susceptible de renouveler notre approche des supports d'archives du théâtre.

III. 1. Le « savoir-montage » des supports : l'exemple de *L'Opéra de quat'sous* de Brigitte Haentjens

Préférant le scénario du rapprochement à la logique séparatrice des classifications, cette mise en dialogue repose sur cette première prémisse : l'hétérogénéité définitoire des documents de création n'est pas une entrave à l'approche des répétitions de théâtre et de leur processus ; elle en constitue la clé de lecture. On se propose ici de le vérifier à travers une évocation des répétitions de *L'Opéra de quat'sous*, mis en scène par Brigitte Haentjens à Montréal en janvier et en février 2012.

III. 1. 1. Le chaos des tables de régie, symptôme d'opérations simultanées

Une mise en scène convoque et engendre une grande diversité de matériaux. Il suffit, pour le remarquer, de voir tous les documents en question qui jonchent une table de régie, à laquelle sont assis les assistants, parfois le metteur en scène, et sur laquelle les acteurs et les concepteurs déposent à l'occasion leurs propres documents. Quatre photographies prises à Montréal pendant les répétitions de *L'Opéra de quat'sous* entre août et novembre 2011 en fournissent un aperçu rapide :

Figure 2. Photographie de répétition de *L'Opéra de quat'sous*, prise le 22 août 2011.

[133] Silvestra Mariniello, « Commencement », dans *Intermédialités*, n° 1, « Naître », p. 56.

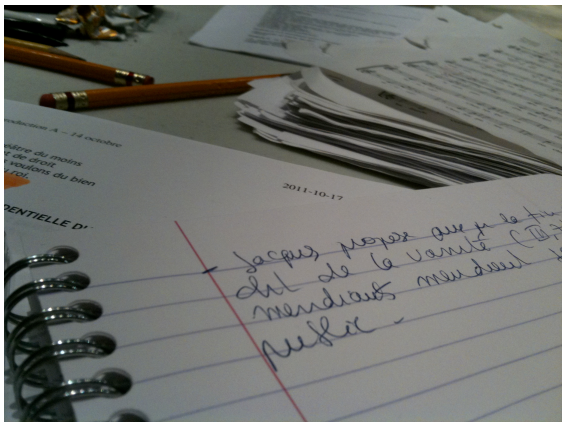


Figure 3. Photographie de répétition de *L'Opéra de quat'sous*, prise le 22 août 2011.

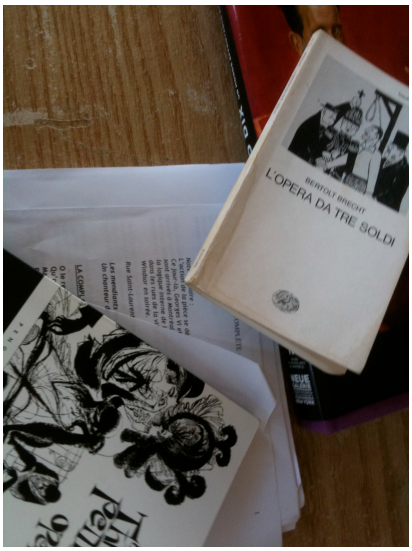


Figure 4. Photographie de répétition de *L'Opéra de quat'sous*, prise le 22 août 2011.

Figure 5. Photographie de répétition de *L'Opéra de quat'sous*, prise le 22 août 2011.

On y voit pêle-mêle une brochure de la traduction de Jean-Marc Dalpé (rangée dans le classeur blanc), jouxtant une liasse des chansons traduites par le même artiste et adaptées par le musicien Bernard Falaise, un carnet de notes d'assistant metteur en scène, des traductions en italien et en anglais de *L'Opéra de quat'sous*, un livre d'art consacré aux tableaux d'Otto Dix, et un volume sur *Les Maisons closes parisiennes* dans les années trente[134]. Cette juxtaposition témoigne du principe de confrontation qui innerve le processus d'invention tel qu'il a lieu pendant les réunions de conception ou pendant les répétitions proprement dites. À tout moment, l'équipe de mise en scène a à charge de consigner la mise en scène telle qu'elle s'esquisse à travers les directives de la metteure en scène et les propositions des acteurs, tout en gardant un œil vigilant sur les alternatives de traduction proposées dans d'autres versions – et le cas échéant dans d'autres langues –, pour interroger voire remettre en cause le sens d'un terme ou d'une phrase dans une traduction donnée dès lors que celui-ci semble constituer un obstacle dans le cours du processus. Opérations de vérification, d'éclaircissement, de contradiction et de relance sont ainsi conjointement menées par l'usage simultané de documents divers qui n'ont d'impact sur le processus que dans l'interaction. Voilà un premier facteur susceptible d'encourager le chercheur à les aborder simultanément.

Pour une équipe de mise en scène, le défi consiste parallèlement à ne jamais rester loin de documents en mesure de nourrir et de relancer la créativité : c'est la fonction que remplit par exemple le livre d'art consacré au peintre allemand expressionniste Otto Dix. Durant les répétitions, ses tableaux fournissent des postures féminines (corps nonchalant, corps debout, corps accroupi, bras anguleux, chair à vue) qui subsisteront dans le spectacle, notamment dans les scènes de maisons closes. C'est ce que suggère ce rapprochement d'un tableau d'Otto Dix et d'une des photographies du spectacle prises par Lydia Pawelak le 19 janvier 2012, à cinq jours de la première :

Figure 6. Photographie d'une image apportée en répétition le 22 août 2011.

[134] Paul Teyssier, *Maisons closes parisiennes : architectures immorales des années 1930*, Paris, Parigramme, 2010.

Figure 7. Photographie de répétition prise le 20 janvier 2012.

Au-delà des supports iconographiques, ce sont des photographies en noir et blanc de Montréal qui ont enrichi la banque des images utilisées pendant le processus pour suggérer des gestes ou des postures. Lors d'ateliers exploratoires menés en août 2011 avec la collaboration au mouvement de la chorégraphe Veronica Melis, Brigitte Haentjens fait ainsi improviser à ses acteurs des figures collectives sur la base de photographies historiques récoltées pendant les préparatifs du spectacle. Lors de la séance du 22 août 2011, une photographie des années trente, imprimée pour la répétition, sert de base à un exercice. On y voit un homme debout, la main gauche négligemment appuyée sur une voiture, le bras droit arc-bouté avec nonchalance sur la hanche, le regard fixé vers le photographe. La position est reprise par Brigitte Haentjens elle-même, puis par ses interprètes, qui l'intègrent tantôt dans des postures individuelles tantôt dans des avancées groupées chancelantes. Loin d'être un document à examiner à part, cette photographie de l'entre-deux guerre est à resituer dans son rapport étroit avec le corps des acteurs. Point de départ d'improvisations collectives, elle nourrit une façon d'être sur scène qui contribuera à l'esthétique générale du spectacle, traversé de corps brisés évoluant en déséquilibre sur un décor pentu. Cette image persistera jusque dans les photographies du spectacle prises par Lydia Pawelak. La chaîne des images suivantes le confirme :

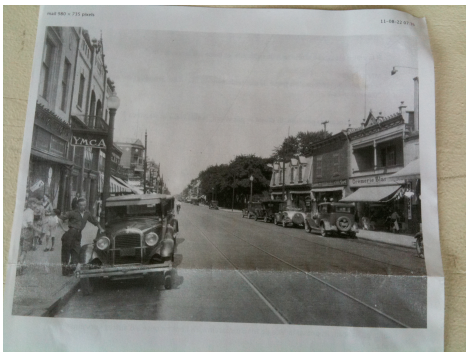


Figure 8. Photographie d'une image posée sur la table de régie, prise le 22 août 2011.

Figure 9. Photographie de répétition de *L'Opéra de quat'sous*, prise le 22 août 2011.

Figure 10. Photographie de répétition de L'Opéra de quat'sous, prise le 22 août 2011.

Figure 11. Photographie de répétition de *L'Opéra de quat'sous* prise le 20 janvier 2012.

Figure 12. Photographie de répétition de *L'Opéra de quat'sous* prise le 20 janvier 2012.

Confrontées les unes aux autres, ces images aux provenances et aux natures dissemblables attestent, dans leur fragile disparité, de la maturation d'un choix de direction d'acteur. Quand bien même on ne disposerait pas des clichés intermédiaires, pris en répétitions, mais seulement de l'image en noir et blanc et de la photographie officielle de Lydia Pawelak, le cheminement de la posture n'en demeurerait pas moins évident ; la mise en regard des documents atteste de la cristallisation d'un geste plein de sens d'un bout à l'autre de la période de travail avec les acteurs.

III. 1. 2. La disparate des matrices de décor

En marge des répétitions, cette logique de la friction des *media* reste la même. Au cours des réunions de conception par exemple, les sources d'inspiration les plus diverses se succèdent tout en entrant en tension pour produire les idées-forces qui, bien souvent, formeront les socles esthétiques et dramaturgiques du spectacle. Ce phénomène est particulièrement patent pour la gestation du décor. C'est ainsi que les premières rencontres autour de la scénographie de *L'Opéra de quat'sous* ont abouti à la confrontation d'images venues d'horizons différents. Photographies historiques de Montréal, clichés d'installations architecturales contemporaines à travers le monde, dessins du décorateur de Brecht Caspar Neher et peintures expressionnistes de l'entre-deux-guerres sont apparus au fil des conversations pour finir rassemblés dans un recueil qu'Anick La Bissonnière a baptisé « BookOperaSmall ». Ayant attiré très tôt l'attention de la scénographe et de la metteure en scène, reproduite en page 4 du *book* en question, une photographie de maisonnettes prise à Montréal en 1903 par William Notman[135] frappe par la prédominance de l'usage du bois dans la constitution des trottoirs, des routes, des murs, des toits, des paliers et des pylônes. Au-delà de l'homogénéité du matériau, on y constate que toutes les structures semblent aspirées vers le bas par un mouvement déclinant qui donne l'impression que cette ruelle montréalaise pourrait s'affaisser vers le sol.

[135] Voir également le site de l'artiste à l'URL :
http://www.labi.ca/atelierlabi/RealisationsDossiers/Pages/2012Opera_de_Quatsous.html

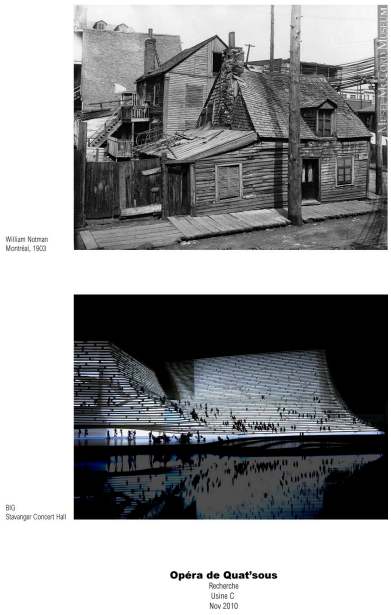


Figure 13. Extrait du *book* d'images rassemblées par Anick La Bissonnière pendant le processus de création de *L'Opéra de quat'sous*.

Apparu très tôt dans les échanges, ce cliché historique se caractérise par une forte présence du bois, de paliers clairement différenciés et d'un mouvement de pente que l'on retrouvera d'une certaine façon dans le décor final du spectacle comme autant de survivances. C'est ce que suggère la mise en parallèle de ce cliché historique et d'une photographie du décor, prise deux ans plus tard lors de l'entrée en salle par la scénographe :

Figure 14. Plan d'ensemble de la scénographie d'Anick La Bissonnière.

Juxtaposée dans le *book* avec une photographie du « Concert Hall » de Stavanger conçu en Norvège par le Bjarke Ingels Group, la photographie frappe par ses volumes inclinés, qui n'en ressortent que davantage. On comprend alors que c'est la dynamique des masses qui, dès le départ, a inspiré l'équipe artistique pour matérialiser la société en déclin de la fable de Brecht.

Fondée sur quelques photographies, cette hypothèse tend à être étayée dès lors qu'on la rapproche des maquettes en volume conçues en cours de processus par la scénographe.

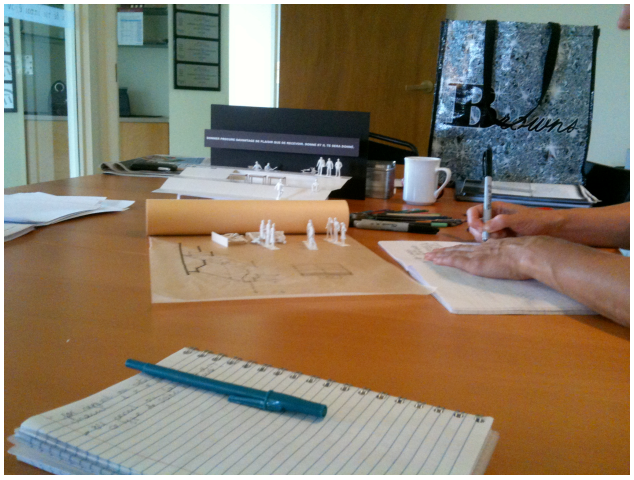


Figure 15. Photo prise en réunion de conception de *L'Opéra de quat'sous*, le 29 septembre 2011.

Sur ce cliché pris en réunion de conception, on repère au loin la première version d'une maquette du décor, composée ici de trois niveaux parallèles au cadre de scène, reliés entre eux par des pentes et affublés d'un bandeau de surtitres censés annoncer le titre des chansons de Weill et Brecht. Jouxtant les carnets de notes manuscrites des assistants, des figurines en blanc, du papier apporté par la scénographe pour esquisser sur le vif des alternatives à ce premier essai en trois dimensions, impressionnant mais limité dans ses possibilités de circulation, cette maquette constitue la première cristallisation des échanges d'idées, de sensations et d'images accumulées jusqu'à cette étape du processus.

Une photo postérieure, prise cette fois en réunion de production, fait état d'une nouvelle maquette du décor, reproduisant l'idée initiale des trois niveaux et des pentes tout en lui conférant une torsion qui soumet l'ensemble à une nouvelle dynamique dont, en comparaison, on perçoit combien la première version était dépourvue.

Figure 16. Photo prise en réunion de production de *L'Opéra de quat'sous*, le 9 décembre 2011.

Façonnées par la scénographe au fil du processus, les différentes maquettes laissent comprendre que le décor a évolué en affichant un déséquilibre plus ostensible dans les proportions, tout en multipliant les possibilités de circulation, d'entrées en scène et de sorties sur les côtés. Prises pour la plupart en cadrage serré, les photographies de Lydia Pawelak ne permettent guère de prendre conscience de la cristallisation de ce choix dans le spectacle final. Ce sont plutôt les plans larges mis en ligne par la scénographe sur son site personnel[136] qui confirment cette orientation aux yeux du chercheur qui n'aurait pas assisté au spectacle. Mises en dialogue, les différentes moutures de la maquette du spectacle, les croquis, les photographies officielles de la production et celles mises en lignes par la scénographe sur son site sont les indices d'une mise en scène qui, de plus en plus explicitement, inscrit les désordres et l'instabilité du monde au cœur de son projet dramaturgique et esthétique. Se borner à les distinguer par genres interdirait de tirer cet enseignement de leur profonde interdépendance.

Consubstantielle à l'esthétique générale du spectacle, l'évolution des choix scénographiques peut être appréhendée dans le story-board du spectacle, également élaboré par la scénographe Anick La Bissonnière dans le but de synthétiser les possibilités d'usage du décor telles qu'évoquées en réunion de conception.

[136] Voir l'URL : http://www.labi.ca/atelierlabi/RealisationsDossiers/Pages/2012Opera_de_Quatsous.html

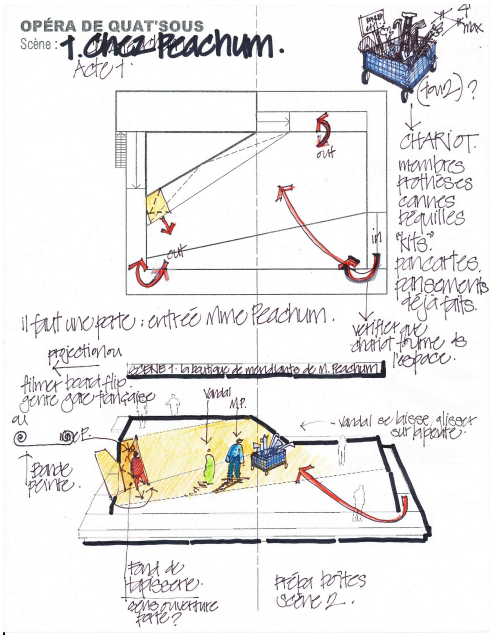


Figure 17. Page du story-board dessiné par Anick La Bissonnière, lors du processus de création de *L'Opéra de quat'sous.*

Dessiné à la main, ce document obéit à des codes graphiques, une logique et une finalité se différenciant de tous les supports évoqués jusqu'ici : il permet d'accéder à des informations supplémentaires sur l'espace en le présentant en vue de dessus et en simulation de trois dimensions. Les annotations qui glosent les croquis fournissent quant à elles des renseignements supplémentaires sur la géographie de ce volume abstrait : on comprend qu'un couloir incliné est prévu derrière le décor en lisant l'indication « Vandal[137] se laisse glisser sur la pente », tandis qu'une porte encastrée dans la pente centrale a été envisagée pour l'« entrée [de] Mme Peachum », faisant de cette partie du décor un probable lieu d'habitation des parents de Polly. S'ajoutant à ces indications, les flèches rouges matérialisent les différentes dynamiques de circulation engendrées par cette nouvelle configuration spatiale : contrairement à ce que laisse croire la toute première maquette du décor, des entrées sont désormais envisageables par l'avant du côté cour, l'avant du côté jardin et par une porte encastrée dans la pente la plus forte ; une sortie est de surcroît disposée en fond de scène. Voici donc le fonctionnement du décor et de ses

[137] C'est le nom donné par le traducteur Jean-Marc Dalpé au personnage de Filch.

possibilités illustré dans un document de nature différente que celle des maquettes en volume.

Loin de mettre en échec l'interprétation, le rapprochement de documents aussi hétérogènes que des photographies historiques, des clichés de monuments, des reproductions de peintures, des images officielles du spectacle, des maquettes en volume, des *books* et des story-boards, permet de comprendre le cheminement de la réflexion sur les corps et l'espace au fil des années qui ont précédé la première du spectacle à Montréal.

III. 1. 3. Le « savoir-montage » du costumier

Particulièrement utile pour comprendre la genèse de la scénographie, la mise en regard des *media* s'avère tout aussi nécessaire pour saisir celle des costumes. La méthode de travail du costumier de *L'Opéra de quat'sous,* Yso, a ceci de singulier qu'elle procède par série de collages. Comme en témoignent les photographies ci-dessous, les montages d'Yso rapprochent des photographies des acteurs des images issues de livres sur l'histoire du costume, des photographies historiques et des croquis :

Figure 18. Photographie du collage réalisé par Yso pour le personnage de Mackie, prise en réunion de production de *L'Opéra de quat'sous* le 9 décembre 2011.

Figure 19. Photographie du collage réalisé par Yso pour le personnage de Jenny, prise en réunion de production de *L'Opéra de quat'sous* le 9 décembre 2011.

Cette logique de juxtaposition caractérise les planches qu'il consacre à chaque personnage. Loin de les garder dans son atelier de travail, il n'hésite pas à les montrer à l'équipe de mise en scène et aux acteurs eux-mêmes pour leur faire comprendre les différentes influences que peut avoir le vêtement de chacun. En décembre 2011, à un mois et demi de la première, le costumier placarde d'ailleurs sur les murs noirs du local de répétition de l'Usine C une série d'images pour exposer ses intentions à la troupe.

Figure 20. Photographie de l'un des murs de la salle de répétition de l'Usine C, prise le 15 décembre 2011.

Figure 21. Photographie de l'un des murs de la salle de répétition de l'Usine C, prise le 15 décembre 2011.

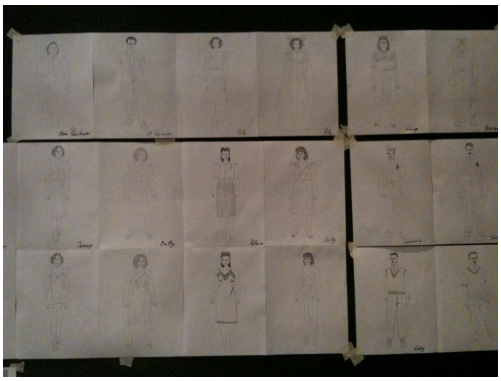


Figure 22. Photographie de l'un des murs de la salle de répétition de l'Usine C, prise le 15 décembre 2011.

Figure 23. Photographie de l'un des murs de la salle de répétition de l'Usine C, prise le 15 décembre 2011.

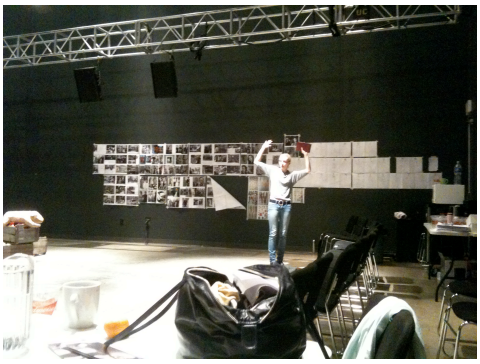


Figure 24. Photographie de l'un des murs de la salle de répétition de l'Usine C, prise le 15 décembre 2011.

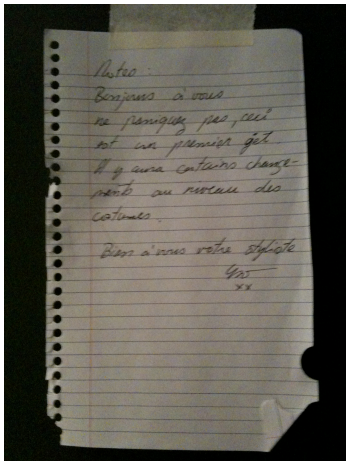


Figure 25. Photographie du message accompagnant les maquettes, placardé sur le mur de la salle de répétition de l'Usine C, prise le 15 décembre 2011

Croquis des silhouettes d'acteurs, fragments de livres, photographies et dessins, mise en garde quant à ces documents qu'il s'agit de considérer comme un humble « premier jet » : ces différentes images mises bout à bout plongent alors les acteurs dans une archéologie de l'imaginaire qui leur permet de saisir la logique de confrontation qui a présidé à la genèse de leur costume. L'interaction créatrice des *media* s'expose ici littéralement ; elle se dépose explicitement dans un montage qui pourrait bien servir de modèle à l'enquête du chercheur.

III. 1. 4. L'analogie avec la méthode warburgienne

Résumée par ces murs noirs couverts d'images, cette logique de la juxtaposition par montage n'est pas sans évoquer un procédé utilisé au début du XX^{e} siècle par Aby Warburg

(1866-1929), historien de l'art allemand lui aussi coutumier des collages hétéroclites sur toile sombre, comme en témoignent les planches de son *Atlas Mnémosyne.* Bien plus qu'un hasard, on peut voir dans cette analogie le symptôme d'une volonté de comprendre le monde en aménageant des rencontres d'objets ou d'images aux provenances éloignées dans un espace circonscrit. Rendu fameux par ses ouvrages *La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli*[138]*, Le Rituel du serpent : Récit d'un voyage en pays Pueblo*[139]*,* ses *Essais florentins*[140], Aby Warburg a développé une méthode de montage qui lui a permis de mettre en valeur la migration des symboles d'une culture et d'une civilisation à une autre. Dans son *Atlas Mnémosyne*[141], il réunit par exemple sous forme de « tables » des photos d'œuvres et d'objets n'ayant apparemment rien à voir pour les confronter sur fond de toile noire, et déduire de leur mise en rapport des significations nouvelles. Ayant pour objectif de saisir les cultures à travers « les transformations, détournements, reprises des images au fil des époques[142] », il s'intéresse en somme à la « vie certaine des formes[143] » et explore dans quelle mesure le montage peut servir à générer un savoir à partir d'une archive apparemment illimitée et profuse.

Ces tentatives nous intéressent car elles remettent en question les cadres d'intelligibilité en promouvant la mise en regard en instrument de recherche. Comme le remarque en effet Georges Didi-Huberman[144], « l'atlas bouleverse tous ces cadres d'intelligibilité » : « contre toute pureté esthétique, il introduit le multiple, le divers, l'hybridité de tout montage. » En multipliant les « tables d'images », l'atlas fait « exploser les cadres », invente « des zones interstitielles d'exploration » et « déconstruit, par son exubérance même, les idéaux d'unicité, de spécificité, de pureté, de connaissance intégrale[145] ». À rebours des généticiens qui l'envisagent souvent comme un obstacle dans leur investigation, l'hétérogénéité n'est pas appréhendée par Warburg comme une entrave, mais comme la condition même de la production du savoir : à ses yeux, elle

[138] Aby Warburg, *La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli* (trad. Laure Cahen-Maurel), Paris, Éditions Allia, 2007.
[139] Aby Warburg, *Le Rituel du serpent : récit d'un voyage en pays Pueblo* (trad. Sibylle Muller), Paris, Macula, 2003.
[140] Aby Warburg, *Essais florentins* (trad. Sibylle Muller), Paris, Klincksieck, 1990 (rééd. en 2003).
[141] Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne* (trad. Sacha Zilberfarb), Paris, L'écarquillé - INHA, 2012.
[142] Éric Méchoulan, « Intermédialité : ressemblances de famille », *Intermédialités,* n° 16, automne 2010, p. 239.
[143] *Ibid*.
[144] Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet,* Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 13.
[145] *Ibid*.

constitue le moyen de découvrir les formes et les symboles qui ont traversé les âges et se sont maintenus sur le mode de « survivances ». Partant du principe selon lequel le morcellement n'est pas un obstacle à la mise en signification, ce modèle a le mérite de nous encourager à l'association des documents, plutôt qu'au partage strict qui structure généralement la pensée typologique :

> Le désordre n'est déraison que pour celui qui refuse de penser, de respecter, d'accompagner en quelque sorte, le morcellement du monde. La table serait donc un lieu privilégié pour recueillir et présenter ce morcellement. Pour en affirmer la valeur fondatrice et opératoire, c'est-à-dire la possibilité, toujours ouverte, de se modifier, de produire une nouvelle configuration. Chaque table consacrerait ainsi, à sa façon, le *partage des choses* : leur vocation à être dissociées, puis redistribuées[146].

Parfaitement fidèle à l'esprit de *L'Atlas Mnémosyne*, l'usage du mot « table » est particulièrement fécond dans l'approche des processus de création au théâtre. Au-delà de la ressemblance frappante qu'on a pu constater entre les collages du costumier et les planches de Warburg, le mot invite à des mises en regard d'objets aux propriétés parfois lointaines. Le mot est d'autant plus intéressant qu'il désigne à la fois un espace de collage et un objet concret. Or n'est-ce pas autour de tables que se structure un processus créateur au théâtre ? On s'y dispose de part et d'autre pour répéter, on s'y assoit pour faire surgir des idées ou encore régler des conflits. De la table des images à la table de régie en passant par la table de réunion, il y a en somme un *continuum* : celui d'une surface vierge qui accueille des supports divers et les inscrit dans un rapport de dépendance favorisant les associations d'idées, les transformations de formes et les surgissements de possibilités. À charge pour le chercheur non pas de reconstituer les tables qui se sont succédé pendant la création du spectacle – l'objectif serait aussi illusoire que vain –, mais de procéder dans un esprit qui s'en inspire, en tentant de rapprocher le dissemblable, pour mieux repérer des survivances d'idées et de formes à travers les différents vestiges d'un spectacle. Éminent spécialiste des arts de la Renaissance, Warburg s'est d'ailleurs attaché à repérer dans la mise en regard de productions matérielles et iconologiques lointaines, les survivances de pratiques et de symboles antiques dans des arts occidentaux des derniers siècles :

[146] *Ibid.*, p. 56.

> Ce que Sigmund Freud nous a enseigné au niveau psychique sur le *savoir inconscient* des rêves ou des symptômes, Aby Warburg nous l'aura également démontré au niveau culturel lorsqu'il s'attache aux *savoirs survivants* que les images transmettent dans la longue durée[147].

Opératoire en matière d'anthropologie culturelle, la recherche de ces « savoirs survivants » peut animer l'enquête du chercheur de théâtre, qui devra alors faire montre de ce « savoir-montage[148] », qui consiste à mettre en relation des supports entre eux pour en dégager un sens. S'approprier cette disposition reviendrait alors peut-être à procéder à l'archéologie d'un savoir-faire qui est au cœur même de l'art de mettre en scène : non pas seulement diriger un acteur, mais aussi agréger une variété de processus créateurs et de discours qui, eux-mêmes, procèdent par analogies et relations d'idées parfois hétérogènes. Il y a certes, dans cette proposition d'une enquête agglutinante, le spectre d'un excès et d'un réseau de relations sans fin. Mais comme le précise encore Didi-Huberman, l'excès est le corollaire d'un accès à un réseau de relations multiples puisque « *excéder* le cadre épistémologique de la discipline traditionnelle, c'était *accéder* à un monde ouvert de relations multiples, inouïes, dangereuses même à expérimenter[149] ».

III. 2. Vers une confrontation dialectique des discours : l'exemple du *Platonov* de Patrice Chéreau

Le terme de montage ne doit pas masquer la dynamique dialectique à mettre en œuvre dans la confrontation des supports. Appréhendés isolément, les *media* tiennent autant de discours qui leur sont propres ; l'enjeu est de les confronter pour mieux voir dans quelle mesure ils se recoupent ou au contraire se contredisent. Comme on a pu le faire lors d'une communication prononcée le 13 octobre 2011 dans le cadre du colloque international de l'Université de Rennes[150], on formule ici l'hypothèse que leur signification réside dans les rapports de tension qu'ils entretiennent les uns avec les autres.

---

[147] Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet,* Paris, Editions de Minuit, 2011, p. 39.
[148] Georges Didi-Hubermann, « Préface » à Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement,* Paris, Macula, 1998, p. 12.
[149] *Ibid.*
[150] On a cité ce colloque dans l'état des lieux qui ouvre le présent chapitre.

C'est ce que tendent à prouver les archives du *Platonov* mis en scène par Patrice Chéreau à l'École de comédiens du Théâtre des Amandiers de Nanterre durant la saison 1986-1987. Présentée dans l'édition 1987 du Festival d'Avignon[151], avant une diffusion aux Amandiers et dans plusieurs villes de France et d'Allemagne, sa mise en scène suit de peu la réalisation d'*Hôtel de France,* un film tourné durant l'automne 1986[152], d'après le même *Platonov*. Tout comme le film, la gestation de cette mise en scène de la première pièce de Tchekhov a laissé des traces abondantes. Réalisé par François Manceaux, un documentaire formant l'un des volets d'*Il était une fois 19 acteurs*[153] dévoile par exemple le quotidien des préparatifs du spectacle, tandis que les fonds des Arts du spectacle de la BnF et surtout de l'IMEC proposent programmes de salle, coupures de presse, notes de répétitions, photographies et dossiers administratifs.

Les *Platonov* de Chéreau ont ainsi donné lieu à des archives substantielles où semblent s'opposer mémoire imagée et mémoire écrite, mémoire publiée et mémoire confidentielle, mémoire rédigée et mémoire inchoative des notes spontanées. Préservés dans des institutions géographiquement éloignées, les documents que ces archives recèlent ne sauraient se réunir littéralement sur une table au sens warburgien du terme. C'est pourtant l'esprit de confrontation entre ces objets disparates – photographies, outils de communication, notes, brochures, entretiens – que l'on se propose ici de retenir pour voir comment ces multiples mémoires s'entrelacent tout en s'opposant de façon dynamique.

III. 2. 1. Mémoires sublimées

Parmi les documents qui s'offrent à l'analyse du chercheur, les supports de communication sont peut-être ceux qui se trouvent le plus facilement. Si certains se bornent à fournir les dates et les lieux de représentation ou de programmation, d'autres s'efforcent de tisser autour du spectacle théâtral une histoire à même d'attirer les journalistes et les spectateurs. C'est notamment le cas de la brochure détaillée du Festival d'Avignon, où Pierre Romans présente la

[151] Adapté de la traduction d'Elsa Triolet, ce *Platonov* était l'une des trois mises en scène présentées en 1987 par l'École de comédiens de Nanterre-Amandiers au Festival d'Avignon. Pierre Romans signait les deux autres (*Penthésilée* et *Catherine de Heilbronn* de Kleist).

[152] Sorti sur les écrans en 1987, produit par Claude Berri et durant 98 minutes, ce film a été réalisé par Patrice Chéreau, assisté de Pierre Romans. Le scénario en a été co-écrit par Patrice Chéreau et Jean-François Goyet.

triple présence de l'École des Amandiers à Avignon en 1987 comme le fruit d'une aventure à nulle autre pareille :

> Trois spectacles où l'on retrouve les mêmes dix-neuf acteurs.
>
> Trois récits liés à leur histoire et à leur jeunesse.
>
> Trois histoires que nous n'aurions probablement jamais racontées avec d'autres acteurs que ceux-là[154].

S'appuyant sur un vocabulaire quasiment épique et le rythme vigoureux d'une triple anaphore, il esquisse le mythe d'une odyssée pédagogique. En 1987, cette rhétorique servait probablement à aiguiser la curiosité des critiques et des spectateurs potentiels. Appréhendée *a posteriori*, elle engendre de l'aura : elle ne génère plus le désir d'un spectacle *à venir*, elle participe à la légende d'un objet de fascination devenu inaccessible, parce qu'appartenant au passé.

Cette aura est également entretenue par les photographies qui subsistent des répétitions du spectacle. Qu'elles soient en noir et blanc ou en couleurs, toutes donnent du *Platonov* de Chéreau une image magnifiée. Sur les neuf photographies contenues dans les boîtes de l'IMEC, deux ont été prises à Nanterre par Marc Enguerand. Datées du 15 septembre 1987, elles nous plongent trois jours avant la présentation de la pièce de Tchekhov au public de la région parisienne, à un moment où, comme l'indiquent les feuilles de service correspondant à cette période, Chéreau continue activement de faire répéter ses acteurs. Prises en filages, ces deux photographies[155] argentiques ne disent rien d'un travail théâtral en cours : elles évoquent déjà un spectacle à l'esthétique aboutie. L'une en particulier montre tous les personnages de dos, de profil ou de trois quarts, tandis qu'une diagonale de lumière traverse la scène et confère une ombre portée à tout ce qu'elle rencontre : le spectacle y apparaît sous un jour presque pictural. À cette série de photographies s'en ajoute une autre, en couleurs, disponible en diapositives à la BnF[156]. Signés Daniel Cande et difficiles à dater, ces clichés soignés privilégient les effets de matière ou de

---

[153] Le documentaire consacré au tournage s'intitule *Cinéma et Platonov dans* Hôtel de France. Dédié aux répétitions du spectacle, le second s'appelle *Théâtre et* Platonov.

[154] Programme du Festival d'Avignon 1987, consulté au département des Arts du spectacle de la BnF, dossier « Festival d'Avignon – Platonov », cote WNG 01 1987.

[155] Les photographies de Marc Enguerand sont rangées dans la pochette « Chéreau, Patrice Nanterre Amandiers. École de comédiens : 2e groupe 2/2 », Fonds Patrice Chéreau, IMEC, cote CHR 95.

[156] On peut également les visionner en ligne sur le site de Gallica, à cette URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90023496.

lumière.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 26. Photographie de *Platonov* de Tchekhov, mise en scène de Patrice Chéreau, prise par Daniel Cande.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 27. Photographie de *Platonov* de Tchekhov, mise en scène de Patrice Chéreau, prise en 1987 par Daniel Cande.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 28. Photographie de *Platonov* de Tchekhov, mise en scène de Patrice Chéreau, prise en 1987 par Daniel Cande.

Dans l'un d'entre eux [figure 26], un homme est debout parmi une foule de personnages attablés : brouillée par les volutes d'une cigarette, sa tête acquiert une dimension onirique qui trouble une scène de repas réaliste. Dans deux autres clichés [Figures 27 et 28], Platonov semble aspiré par l'obscurité : tandis que la moitié gauche de son profil est éclairée par une lumière blafarde, sa partie droite est mystérieusement reléguée dans l'ombre. Saisie dans ce clair-obscur bleuté, la scène répétée devient un sujet poétique, dont la dimension esthétique est le souci principal du photographe.

La métamorphose de ce processus en mythe, opérée par cette esthétisation, est renforcée par certaines scènes des documentaires de François Manceaux. Dans le film consacré aux répétitions de la pièce, le réalisateur prend parfois plaisir à modifier les balances de couleur de sa pellicule. Montrant les saluts des comédiens au public d'Avignon, le premier plan est délibérément refroidi, acquérant du même coup une dimension presque spectrale. Un procédé similaire est appliqué à une autre scène, où l'on voit Chéreau répéter dans un bleu similaire. Dans les deux cas, le réalisateur sublime ce qu'il filme en le donnant à voir au prisme de l'esthétique des éclairages du spectacle, comme si la texture de l'œuvre imprégnait déjà sa propre genèse.

III. 2. 2. Contre-mémoires manuscrites

Ce processus de contamination du travail théâtral par l'esthétique du spectacle final contribue à façonner une mémoire magnifiée, que viennent toutefois contrebalancer les autres archives de *Platonov*. Parmi ces dernières, il faut notamment mentionner l'ensemble des documents administratifs relatifs aux préparatifs matériels du spectacle. Quand le documentaire cristallise son propos autour d'un Chéreau démiurge, « maître » charismatique régnant en solitaire sur sa troupe d'apprentis acteurs, ces documents révèlent combien les tractations des administrateurs et des directeurs techniques[157] ont pu influer sur les proportions du décor et la durée des répétitions. Les manuscrits de l'IMEC contribuent eux aussi à relativiser l'aura dont les images parent les répétitions de ces *Platonov.* Il suffit par exemple de s'en remettre aux notes manuscrites de filage du mois de juillet 1987. Prises par Patrice Chéreau ou son assistant Claude Stratz, elles délivrent un discours qui, abordé après coup, donne une vision du processus de

création totalement différente de celle des photographies évoquées plus haut. Contre les images d'un spectacle immortalisé dans sa perfection glacée, celles-ci nous replongent dans un moment de travail inquiet, où tout reste à préciser. Dans les cinq premières lignes des notes du 4 juillet[158], Stratz note ainsi qu'il faut « + d'énergie » pour Laura, « + d'énergie » pour Thibault, « parler + fort » quand les acteurs sont de dos, manifester « + de plaisir » pour Nicolas. Dans l'ensemble, l'adjectif « inaudible » revient 28 fois, comme si le spectacle péchait encore par son manque de force et de projection. Au-delà de ces questions d'énergie, les petits détails à régler ne sont pas en reste : le 18 juillet, Stratz indique qu'il faut « + fumée dans la soupière », suggère de changer la « fleur de Sophia : une petite fleur des champs (pas une rose) » ou indique qu'il faudra « mettre des freins à la petite table où se couche Anna ».

III. 2. 3. Contre-mémoires critiques

L'étude attentive des notes de filage fait ainsi émerger une mémoire critique interne au processus, que les critiques proprement dites – émanant des journalistes – viennent compléter et enrichir. Si le dossier de presse préservé par la BnF laisse entendre que le spectacle a été accueilli favorablement, certaines plumes pointent toutefois l'ambiguïté dans laquelle le projet de Chéreau place le spectateur. Un journaliste du quotidien *Libération* se demande par exemple s'il faut recevoir le spectacle en spectateur ou en jury bienveillant. Il intitule d'ailleurs significativement son article « Nanterre se fait les dents sur Tchekhov » :

> Situation un peu trouble puisqu'il s'agissait de spectacles (presque) à part entière (*Penthésilée, Catherine de Heilbronn* et *Platonov*) avec des comédiens qui n'en sont pas encore vraiment. Difficile donc de choisir le bon regard sur cette triple tentative : spectateur-jury ou spectateur tout court. Assistance indulgente ou soutien affectueux[159] ?

Il nous rappelle ainsi la précarité définitoire de ce travail, dont les images si plastiques de Cande et Enguerand ne laissent pas forcément percer la verdeur.

---

[157] Philippe Coutant, Jacques Laemlé, Alain Wendling.
[158] On les trouve dans la pochette étiquetée « P.C. PLATONOV. NOTES DE TRAVAIL.1 à 4 », Fonds Patrice Chéreau, IMEC, cote CHR 95.
[159] Signé des seules initiales « M.S. », cet article est paru dans l'édition du 24 juillet 1987 du journal *Libération.* Il est également rangé sous la cote « WNG 1 1987 » au département des Arts du spectacle de la BnF.

III. 2. 4. Archives de papier, archives du corps

Articles et notes, photographies et images animées, interviews et brochures de présentation ont beau participer des mêmes archives, chacun de ces éléments n'a de sens véritable que dans la contradiction qu'il rencontre au contact de son voisin. On aurait tort, pourtant, de réduire le débat des mémoires agitées de *Platonov* à cette « table » aux documents si disparates ; il faudrait pouvoir également y inclure – comme, idéalement, dans toute étude sur les processus de répétition d'un spectacle – ce par quoi transite en premier la mise en scène : le corps même des acteurs.

Dans *Mal d'archive,* Jacques Derrida rappelle que le fait d'archiver consiste à produire une inscription « qui laisse une marque à la surface ou dans l'épaisseur d'un support[160] ». Il établit un rapport entre l'archivage et la circoncision, marque apposée à jamais sur la peau du nouveau-né. Ce détour audacieux nous invite à prendre conscience que les archives d'un spectacle ne sont pas seulement affaire de documents et d'idées mais aussi de corps. Comme le montre le documentaire consacré au tournage de l'adaptation cinématographique de *Platonov,* les répétitions laissent parfois des traces dans l'anatomie de ceux qui répètent. Pendant le tournage d'une scène de bagarre d'*Hôtel de France*, l'un des acteurs frappe trop violemment Laurent Grévill (l'interprète de Platonov) et lui inflige une blessure au visage. Loin d'être un banal accident, cette entaille est la conséquence d'une indication de jeu formulée par Patrice Chéreau :

> À un moment donné, j'avais toujours l'impression que ça faisait faux, et je les ai fait se mettre un tout petit peu plus face à face, et manque de contrôle de tout le monde, et manque de temps parce qu'on a fait un peu trop vite[161].

Insatisfait d'un rapport insuffisamment tendu entre deux personnages masculins, Chéreau a ajusté le jeu de ses acteurs en leur demandant d'aller plus loin dans la confrontation. La cicatrice est le résultat d'un choix de mise en scène. Chéreau rajoute :

> À chaque fois que je vois Laurent, il a toujours une cicatrice là, je l'aime pas trop comme ça ; en plus le plan est dans le film[162].

---

[160] Jacques Derrida, *Mal d'archive, op. cit.*, p. 47.
[161] Propos retranscrits par nos soins, à partir du film de François Manceaux, *Il était une fois 19 acteurs,* 1986, K films.
[162] *Ibid.*

C'est dire si le corps de l'acteur est partie prenante des archives du spectacle. En tant qu'il participe à la répétition, il s'inscrit dans la réalité complexe de l'avènement de la mise en scène. En tant qu'il a été, après coup, l'un des corps qui a participé au processus, il devient un document à placer sur la table imaginaire du chercheur, au même titre que les autres fragments qui s'offrent à son regard.

Plurielles et fragmentaires, dotées de plusieurs strates et de diverses propriétés matérielles, les archives d'un spectacle appellent ainsi une archéologie dynamique, cherchant à comparer les langages et à faire dialoguer les discours : la mémoire du théâtre n'est jamais donnée ; elle se bâtit dans la confrontation dialectique de ses différents vestiges. Si, comme l'écrit Éloi Recoing, « le théâtre est un édifice de mémoire qui se soutient dans l'imaginaire. Mémoires croisées, trouées d'oublis[163] », alors le généticien a peut-être pour tâche de retisser les fils dispersés de cette mémoire protéiforme.

III. 2. 5. Complexification et prolifération des archives

La nécessité d'affronter les archives dans cette diversité particulièrement frappante est d'autant plus pressante à l'heure où l'ordinateur, les smartphones et les tablettes numériques se démocratisent, qu'elles tendent à se complexifier et à proliférer. C'est ainsi que les artistes adaptent leur façon de travailler à de nouveaux *media* et que la banalisation des outils infographiques influence le processus créateur des concepteurs. Tandis qu'une scénographe québécoise comme Anick La Bissonnière peut discuter de ses plans de scène en réunion en les dévoilant sur son Ipad, un costumier comme Yso a apprivoisé les ressources offertes par le logiciel Photoshop[164] pour penser ses costumes en plusieurs étapes et en plusieurs strates : il dessine à la main la silhouette d'un acteur, la scanne et, en manipulant à sa guise les calques, peut figurer et fragmenter sa conception du costume en faisant apparaître séparément ou tout à la fois chemise, robe, pantalon ou coiffure. Ce procédé lui permet d'affiner les coupes et d'ajuster la concordance entre les différents tissus possibles. De son côté, un éclairagiste comme Guy Simard

[163] Éloi Recoing, *Le Livre de Lucrèce Borgia*, Arles, Actes Sud, 1985, p. 10.
[164] Les cas de figure mentionnés dans ce paragraphe ont tous été observés pendant le processus de création de *L'Opéra de quat'sous* de Brecht, mis en scène à Montréal par Brigitte Haentjens (saison 2011-2012).

profite de la facilité qu'il y a à insérer la carte mémoire d'un appareil photo dans un ordinateur portable pour filmer tous les derniers enchaînements d'un spectacle comme *L'Opéra de quat'sous* de Brigitte Haentjens et ainsi retravailler ses lumières chez lui et pendant les matinées de service technique, avant l'arrivée des acteurs, en fonction des constats effectués la veille à partir de ces captations utilitaires.

Changeant de forme, l'archive subit également une densification massive, qui se double d'une institutionnalisation croissante. Guidées par des logiques marketing, les grandes institutions théâtrales ou lyriques multiplient les parutions sur leurs sites ou à travers les réseaux sociaux de capsules vidéo montrant leurs artistes en action dans le cadre d'interviews ou de répétitions filmées : la diffusion de newsletters, la mise en ligne instantanée, les plateformes que constituent Youtube, Daily motion ou Vimeo accroissent la diffusion de ces instantanés qui deviennent en quelques secondes autant d'archives d'un spectacle. On observe également que sous l'effet de subventions publiques, l'archivage tend à s'institutionnaliser. C'est ainsi que, grâce à une aide du ministère de la Culture, le Centre dramatique national de Bretagne procède à une numérisation scrupuleuse de ses documents d'archives pour les rendre accessibles en ligne[165]. Un même archivage massif et financé avait par le passé permis aux spectacles du Piccolo de Milan de mettre en ligne une partie importante de sa documentation.

Parallèlement à cette démultiplication des traces officielles de répétitions, l'archivage se démocratise et s'individualise. La démultiplication des smartphones parmi les artistes rend par exemple possible un auto-archivage spontané, dont les objectifs sont divers : préserver un moment mémorable ou singulier d'une répétition (un costume ou une posture comique), enregistrer l'accompagnement au piano dans la bonne tonalité de sa chanson, prendre des photos de mise en place pour l'assistant. L'Iphone et le Blackberry se font ainsi les instruments d'une mémoire proliférante qui semble sans limite, comme si chacun pouvait désormais spontanément s'auto-archiver tout en archivant l'autre. Nous voilà entrés en somme dans une forme d'hypermnésie, au sein de laquelle tout devient mémorable et à mémoriser, notamment sous forme digitale. À une époque où cette accélération et cet accroissement des archives de spectacle

[165] Voir l'URL : http://www.letheatredelorient.fr/archives.

rendent caduques des approches exclusivement texto-centrées, il importe donc plus que jamais de dessiner les contours d'une nouvelle épistémologie du théâtre, ouverte à l'hétérogénéité des *media.*

III. 3. La logique narrative de l'itinéraire génétique

Le montage et la confrontation des discours délivrés par chaque support constituent une manière de se frayer un chemin dans une mémoire devenue irréversiblement hypertrophique. Ce parcours au cœur de la disparate des archives du spectacle aboutit à l'identification d'itinéraires génétiques qui procèdent en fait d'une logique narrative. En tentant de retisser des liens de causalité entre des fragments épars, le dialogue qui s'instaure entre les documents élabore une mise en intrigue qui leur confère la cohérence d'un récit de création intelligible. Cette reconfiguration narrative présente l'avantage de restituer deux facteurs que l'archive tend par définition à effacer : le temps et la dimension humaine des processus de la création.

III. 3. 1. La restitution d'un temps humain par le récit

Si hypothétique soit-elle, la reconstruction d'un récit de genèse constitue une façon de redonner du sens à des fragments épars, dont la signification est difficile à restituer dès lors qu'on se contente de les appréhender en les isolant excessivement. On renvoie ici aux arguments avancés par Daniel Ferrer pour prendre ses distances avec la tentation formalisatrice, inspirée de la linguistique saussurienne, qui s'empare à l'occasion de la génétique. Il propose de lui substituer le modèle plus fécond du chasseur de traces :

> Le généticien ressemble bien moins au linguiste saussurien qui s'efforce de réduire le langage à son abstraction essentielle qu'au chasseur examinant les déjections d'une harde de chevreuils pour reconnaître leur nombre, leur âge, depuis combien de temps ils sont passés, et d'où ils viennent à partir de ce dont ils se sont nourris[166].

Influencé par Paul Veyne[167], ce parallélisme entre l'entreprise du généticien et celle du chasseur accrédite l'idée que, dans les recherches sur les processus de la création, la « dimension

[166] Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique,* Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, p. 20-21.
[167] Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, suivi de *Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « Point histoire », 1979, p. 69.

narrative[168] » est à privilégier. On pourrait reprendre l'analogie à notre propre compte tant l'enjeu consiste aussi, dans notre domaine, à saisir le mouvement qui a présidé à l'histoire des idées et des échanges dont la mise en scène est tissée.

En reconfigurant le divers, la mise en intrigue effectuée par le chercheur redonne du sens à ce qui, extrait de son contexte et perdu dans un chaos de ruines, semble en manquer. On rejoint ici l'argumentation que Paul Ricœur a déployée dans les trois volumes de *Temps et Récit* pour faire du récit une réplique poétique à ce qu'il désigne comme les apories du temps. Le point de départ de sa réflexion consiste, rappelons-le succinctement, à opposer les *Confessions* de saint Augustin – qui différencient « le temps psychique, temps intérieur de l'âme, et le temps cosmologique, temps extérieur du monde[169] » et réfléchissent sur la complexité qu'il y a à penser et dire l'être du temps[170] – à *La Poétique* d'Aristote. Cette confrontation des visions antagonistes du temps permet à Ricœur de faire valoir qu'on accède au temps par le biais de médiations imparfaites, au rang desquelles se situent le récit de fiction et le récit historique. Au-delà de leur apparence contradictoire, ces deux types de narration se rejoignent dans leur capacité à produire une « synthèse de l'hétérogène » en réagençant le temps par le biais de la mise en intrigue.

En faisant de la poétique narrative de l'historiographie et de la fiction une réponse aux apories du temps, Ricœur laisse penser que « le temps devient humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative[171] ». Le « caractère *temporel* de l'expérience humaine[172] » se laisse par conséquent saisir à travers la dimension narrative du récit, dont le propre est de faire une histoire sensée d'une succession de moments épars. En rassemblant l'hétérogène dans une forme d'« unité temporelle[173] » qui ordonne « par la vertu de l'intrigue, des buts, des causes, des hasards[174] », la fonction narrative telle que l'envisage Ricœur doit beaucoup au principe d'organisation qu'Aristote prête à cette notion dans sa *Poétique.* Loin d'être cantonnée au

[168] Daniel Ferrer, *op. cit.*, p. 20-21.
[169] Olivier Mongin, *Paul Ricœur,* Paris, Seuil, coll. « Points », 1998 [1994], p. 121.
[170] Paul Ricœur rappelle cette célèbre question lancée par saint Augustin en le citant: « "Qu'est-donc que le temps ? Si personne ne me pose la question, je sais ; si quelqu'un pose la question et que je veuille expliquer, je ne sais plus" (14, 17) », cité dans *Temps et Récit,* t. I, Paris, Seuil, coll. « Points », 1983, p. 25.
[171] Paul Ricœur, *Temps et Récit,* t. I, Paris, Seuil, coll. « Points », 1983, p. 17.
[172] *Ibid.*.
[173] *Ibid.*, p. 9.
[174] *Ibid*.

domaine de la fiction, la notion d'intrigue est ainsi appliquée au champ de l'historiographie. Cette extension s'explique par le fait qu'en matière d'histoire comme de fiction, la narration a pour fonction de reconfigurer un réel : que celui-ci soit inventé ou révolu, il importe à chaque fois de le (re)mettre en forme pour lui permettre d'accéder à une intelligibilité. Cela revient à formuler l'hypothèse que le récit est « le gardien du temps[175] », qu'« il ne serait de temps pensé que raconté[176] » et que « raconter, c'est déjà expliquer[177] ».

La mise en intrigue ne prétend donc pas restituer un événement dans sa totalité. Elle procède d'une interrogation herméneutique qui cherche à favoriser la compréhension en produisant des liens et de la signification. Elle est en effet substantiellement liée à la question du sens puisque, comme l'écrit Ricœur :

> Avec le récit, l'innovation sémantique consiste dans l'invention d'une intrigue qui, elle aussi, est une œuvre de synthèse : par la vertu de l'intrigue, des buts, des causes, des hasards sont rassemblés sous l'unité temporelle d'une action totale et complète. C'est cette *synthèse de l'hétérogène* qui rapproche le récit de la métaphore. Dans les deux cas, du nouveau – du non encore dit, de l'inédit – surgit dans le langage : ici la métaphore *vive*, c'est-à-dire une nouvelle pertinence dans la prédication, là une intrigue *feinte*, c'est-à-dire une nouvelle congruence dans l'agencement des incidents[178].

Certes, de l'aveu même de Ricœur, la réplique de la poétique narrative ne constitue pas une réponse définitive au problème philosophique des apories du temps :

> La mise en intrigue […] répond à l'aporie spéculative par un faire poétique capable certes d'éclaircir […] l'aporie, mais non de la résoudre théoriquement[179].

Elle n'en reste pas moins féconde pour nous aider à penser la temporalité dans son rapport étroit au récit. Ce constat général vaut pour le cas particulier qui nous occupe : celui de la restitution des processus de la mise en scène. On a précédemment vu combien leur dimension temporelle et humaine tendait à s'effacer dans les archives de spectacle. Mettre en récit les fragments ou, quand c'est possible, retrouver des traces de récits individuels d'un processus, c'est se donner la

[175] Paul Ricœur, *Temps et Récit,* t. III, Paris, Seuil, coll. « Points », 1991, p. 435.
[176] *Ibid*..
[177] Paul Ricœur, *Temps et Récit,* t. I, *op. cit.,* p. 251.
[178] *Ibid.*, p. 9-10.

possibilité d'accéder au sens.

III. 3. 2. Le récit dans les journaux de répétition

La nécessité de la narration dans la compréhension des processus de mise en scène à travers les archives de théâtre peut amener le chercheur à prêter une attention toute particulière aux récits de personnes engagées au cœur du processus. Que leur « sensibilité personnelle[180] » s'y fasse entendre n'enlève rien à la richesse du témoignage car ce qui importe *in fine* est d'accéder à ce que Ricœur appelle dans *Temps et Récit* une reconfiguration du temps humain par le récit.

Agençant des événements épars au prisme de sa propre expérience du temps, le récit du témoin traduit certes une vision des événements éminemment personnelle et donc subjective. Mais ce que certains seraient tentés de considérer comme un écart par rapport à une hypothétique restitution objective du processus est précisément ce qui peut contribuer à son intelligibilité. C'est ce dont témoigne l'examen de carnets de notes tenus par certains acteurs, depuis l'intérieur d'un processus créateur. C'est pour ce motif que David Tuaillon a tenu à éditer les journaux rédigés par l'actrice Dominique Reymond, pendant les répétitions de deux spectacles où elle a été dirigée par Antoine Vitez et Klaus Michael Grüber. Il met en lueur les apports de la dimension singulière de ce regard interne :

> De fait, à les découvrir aujourd'hui, ces textes recèlent une valeur toute particulière. Nombreux sont désormais les acteurs et les témoins qui ont évoqué le geste artistique de Vitez comme celui de Grüber, devenus tous deux de véritables mythes dans la mémoire du théâtre contemporain ; cependant aucun ne l'a fait, comme Dominique Reymond, *de l'intérieur*, dans le mouvement même du processus de création, avec sa longueur et ses aléas, au plus près de la pratique du plateau. Plus encore, aucun n'a vraiment rendu compte comme elle du superbe sens du pragmatisme de ces deux créateurs, connus plutôt comme des intellectuels fins et des poètes ailés de la scène, ni décrit à ce point en détail l'échange artistique autant qu'humain qu'ils créaient avec leurs acteurs dans le creuset secret de la répétition.
>
> Mais au-delà de son intérêt archéologique, ce témoignage offre également un récit de la réalité quotidienne du travail à la scène, de la recherche minutieuse qui constitue l'activité de l'acteur, racontées, non depuis le point de vue dominant d'une diva en vue, mais depuis celui d'une toute jeune comédienne, d'une authentique « petite main », consciencieuse et attentive, qui connaît ses premiers rôles importants dans ces

[179] *Ibid.,* 1983, p. 24.
[180] Jean-Marie Thomasseau, « Les manuscrits de la mise en scène », *loc. cit.*, p. 111.

> spectacles appelés à devenir légendaires, qui découvre et apprend là son art sous la direction de ces deux géants de la scène contemporaine et en parle avec une rare modestie et souvent une belle candeur[181].

Cette remarque pourrait s'appliquer aux carnets de plusieurs metteurs en scène, dont ceux qu'a remplis Brigitte Jaques-Wajeman au cours des préparatifs de sa mise en scène de *Ruy Blas* de Victor Hugo à la Comédie-Française en 2001[182]. S'ils se focalisent sur la réflexion de la metteure en scène indépendamment de ses interactions avec ses collaborateurs et ses acteurs, ils permettent d'assister à l'émergence des grandes lignes de force de la dramaturgie du spectacle. Riches de considérations sur la versification, de listes bibliographiques sur Victor Hugo, de références picturales et cinématographiques, ces cahiers mêlent intuitions laconiques, analyses serrées de vers, considérations sur la structure d'ensemble et remarques sur les motivations des personnages. Refusant de s'en tenir à des analyses cliniques, ils tissent les fils d'autant de narrations où la metteure en scène semble se raconter à elle-même la psychologie de chacun des personnages telle qu'elle la saisit graduellement en répétition : l'un de ses carnets retrace par exemple l'histoire imaginaire de Don César qui, pour elle, « est un clochard », « un aventurier », « pauvre, amoureux, affamé », sensible au « parfum des cuisines » et lecteur de « billets doux », constituant avec Salluste un couple contradictoire évoquant le scénario de la fable de « la cigale et la fourmi[183] ». Cette propension à inscrire dans une mise en intrigue narrativisée informations, intuitions et hypothèses pour leur donner un sens à l'échelle du spectacle se repère jusque dans ses analyses de l'œuvre, abordée acte par acte ou personnage par personnage. Sous les dehors de l'examen, c'est là encore le récit de sa propre vision de l'œuvre qu'elle élabore en la couchant informellement sur le papier. Au fil des remarques et des réflexions, on voit d'ailleurs comment les grandes lignes de sa dramaturgie se précisent, comme par obsession, et se cristallisent autour de quelques motifs prédominants, dont celui du rêve. Revenant de façon récurrente, ce terme porte la trace d'un projet qui conçoit peu à peu la scène à la manière d'un espace mental, investi par le désir et l'affrontement des pulsions fondamentales. Comportant des formulations comme

[181] David Tuaillon, « notice » précédant Dominique Reymond, *Journaux de répétitions avec Antoine Vitez et Klaus Michael Grüber,* Paris, Klincksieck, 2014, p. 10-11.
[182] Ils ont été consultés et étudiés par Jean-Marie Thomasseau, « Les manuscrits préparatoires à la mise en scène du *Ruy Blas* de Brigitte Jaques-Wajeman (Comédie-Française, 2001) », *loc. cit.*

« sens des scènes. Décadence. Cauchemar », puis « la scène du rêve. Le désir s'accomplit », « la Reine et Don Guritan. Scène drôle, du rêve pur, des solutions fantastiques », « R.B. et la reine. Le rêve continue », « Ruy Blas seul / croit qu'il est au paradis. Miracle, rêve impossible[184] », « rêver de la femme comme un rêve de puissance[185] », puis « les héros de V. Hugo sont dans une position de rêveurs. Ils sont envahis de rêves et de rêveries. L'espace mental[186] », « logique de rêves, lieu des limbes, logique du conte. Penser à Cocteau, la Belle et la Bête[187] », les carnets de Jaques-Wajeman esquissent des scénarios de pensée et d'action inspirés de la psychanalyse des rêves : voici l'action et les personnages plongés au cœur d'un espace psychique actif, au carrefour du conte, de l'inconscient et des obsessions de la pensée romantique. Si elle n'éclaire pas forcément les modalités de création de la genèse de ce *Ruy Blas,* la parole singulière qui s'expose dans ces pages est précieuse parce qu'elle articule au long cours un récit qu'un artiste se fait à lui-même pour mettre de l'ordre dans la fertilité arborescente de ses propres réflexions. C'est à ce titre que ces cahiers constituent des reconfigurations de temps particulièrement riches : tout en exposant la pensée créative dans son langage elliptique et parfois agrammatical, ils inscrivent en filigrane l'élaboration progressive des idées dans une temporalité claire.

À ces récits signés de la main du metteur en scène s'ajoutent à l'occasion les récits rédigés par un tiers, particulièrement instructifs dès lors que le scripteur a pu assister à l'intégralité du processus de création d'un spectacle. Quel que soit leur style, ils procèdent d'une rationalité narratologique susceptible d'aider le chercheur à ordonner les événements pour mieux les interpréter. Médiations certes « imparfaites » du temps, ces journaux permettent de resituer des informations éparses sur un axe temporel et d'en éclairer le contexte, dont l'absence est – nous l'avons souligné – si souvent problématique. Parmi les plus connus qui s'offrent au chercheur, se distinguent notamment le journal tenu par Odette Aslan au sujet de la mise en scène des *Trois Sœurs* de Tchekhov par Matthias Langhoff[188] ou encore celui de Michel Rostain au cours des

[183] Carnet 1, p. 11-14. Cité par Jean-Marie Thomasseau, *Ibid.*, p. 205.
[184] Carnet 0, p. 6. Cité par Jean-Marie Thomasseau, *ibid.*, p. 208-210.
[185] Carnet 1, p. 22-24. Cité par Jean-Marie Thomasseau, *ibid.*, p. 207.
[186] Carnet 1, p. 32-34. Cité par Jean-Marie Thomasseau, *ibid.*, p. 208.
[187] Carnet 1, p. 40. Cité par Jean-Marie Thomasseau, *ibid.*, p. 211.
[188] Odette Aslan, « Journal de bord des répétitions de *Trois sœurs* », dans *Théâtre/Public*, n° 122, mars-avril 1995, p. 6-61.

répétitions de *La Tragédie de Carmen* de Peter Brook[189]. Mais il faut également mentionner les récits substantiels qui subsistent des répétitions de *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo*,* mise en scène par Antoine Vitez en 1985. Ce spectacle a l'avantage d'avoir été documenté par deux témoins. Bien connu, le premier récit s'est matérialisé sous la forme du *Livre de Lucrèce Borgia,* que l'on a déjà évoqué plus haut, et qui fait alterner les commentaires de Yannis Kokkos (scénographe), Éloi Recoing (assistant à la mise en scène) et Antoine Vitez avec les pages du texte de Victor Hugo. Coordonnateur de l'ouvrage, Éloi Recoing le présente comme un « journal de la pensée, de ce qui s'est pensé dans le temps de la répétition et au-delà[190] ». S'écartant d'une écriture de type diariste, il retrace une aventure mémorielle où s'entrelacent les voix d'un « nous » qui tâtonne et essaie de comprendre à plusieurs. Évacuant la mention des dates comme celle des lieux, l'ancrage temporel de ce récit se laisse moins saisir par un exposé journalier que par des tentatives d'exposés synthétiques, où Recoing rassemble dans des narrations resserrées les différentes solutions scéniques apportées dans le temps à une même scène. L'assistant de Vitez évoque par exemple comment l'équipe, pour la scène de souper au palais Negroni (acte III, scène 1) qui exigeait une figuration abondante, s'est d'abord heurtée à un obstacle économique tenant à l'impossibilité du théâtre « de payer sept femmes et quelques pages pour figurer dans cette scène tous les convives mentionnés par Hugo[191] ». Pour se soustraire à cette impasse matérielle, l'équipe a formulé plusieurs hypothèses dont la première est, raconte Recoing, que « la fête s'apparente à un rêve[192] », dans lequel « chaque convive a une femme-poupée[193] » qu'il manipule pendant le banquet. Cette solution n'est pas retenue car « il apparaît rapidement que la rupture de style avec le reste du spectacle est considérable, que les acteurs ne sauront pas en quinze jours manipuler leurs marionnettes[194] ». Pour contourner cet écueil, l'équipe imagine « dans la nuit » un second scénario qui consiste « à supprimer les poupées[195] » : « les hommes dansent désormais avec des robes de femmes, tandis que d'autres se travestissent » au rythme d'une musique dont

[189] Michel Rostain, *Journal des répétitions de La Tragédie de Carmen*, dans Georges Banu (textes réunis et présentés par), *Peter Brook,* Paris, CNRS, 1985, « Les Voies de la création théâtrale », vol. XIII.
[190] Eloi Recoing dans *Le Livre de Lucrèce Borgia, op. cit.*, p. 10.
[191] *Ibid*., p. 162.
[192] *Ibid*.
[193] *Ibid*., p. 164.
[194] *Ibid*.
[195] *Ibid*.

les premiers essais sont concluants mais qui laisse aux acteurs « l'impression de jouer davantage la musique que le texte[196] ». Recoing rapporte dans un troisième temps comment, pour dépasser les inconvénients inhérents à cette « vision strictement dansante de la princesse Negroni », l'équipe se raconte une nouvelle histoire ; dans cette nouvelle proposition,

> le lieu de la fête est hors du théâtre. Les acteurs échouent sur la scène par vagues successives toutes les fois qu'ils ont à parler. On introduit ainsi une circulation des personnes et un fractionnement de la parole[197].

Mais à cette hypothèse, où « Oloferno seul sera travesti[198] » en succède finalement une quatrième, construite plus explicitement autour du personnage principal de Gennaro qui, « las de devoir rester pensif et silencieux à l'écart des autres, décide au contraire d'être un témoin vigilant de la scène » et va ainsi « de l'un à l'autre, cherchant à les avertir du danger[199] » qui semble guetter tous les invités. Reconfiguré par le souvenir individuel d'Éloi Recoing, ce récit méticuleux permet de comprendre la logique qui a pu conduire aux différents scénarios imaginés pour mettre en scène cet épisode de banquet. Par le truchement de son témoignage, on comprend ainsi comment l'impossibilité d'engager au départ une figuration conséquente pour répondre aux vœux de Victor Hugo conduit l'équipe à travailler de façon de plus en plus consciente sur la piste de la disparition et de l'absence : conséquence d'un refus de figuration, la solution des poupées précède celle des robes, qui fait finalement place à une scène de banquet située hors champ, déplaçant ainsi le danger à la périphérie pour mieux faire du plateau un lieu inquiétant où l'on circule de façon dynamique sous la double action de l'ébriété et de la peur.

Mais c'est surtout la lecture du journal de répétition alors tenu par le stagiaire Philippe Poulain qui fournit un accès privilégié à une expérience de temps substantielle pour la *Lucrèce Borgia* d'Antoine Vitez, présentée sous la forme d'une chronologie précise, faisant la part belle au surgissement des idées dans un temps long, marqué par les moments de grâce comme par les rituels quotidiens de cette communauté de répétants. Archivé au département des Arts du spectacle de la BnF sous la forme d'un tapuscrit dactylographié, ce document est d'autant plus

[196] *Ibid*., p. 166.
[197] *Ibid*.
[198] *Ibid*.

clair que son auteur l'a fait précéder d'une « petite notice explicative » dans laquelle il évoque comment il a entrelacé les paroles d'Antoine Vitez (auquel cas il omet les guillemets) à celles d'autres intervenants (pour lesquels il indique le nom et ouvre les guillemets) et à ses propres pensées (mises entre parenthèses). Médiation forcément singulière, partielle et partiale, ce journal témoigne d'une opération de reconfiguration qui ne cache pas sa subjectivité. Refusant d'entretenir l'illusion d'un journal neutre et distancié, Poulain n'hésite pas à redire ce qui le touche particulièrement, comme dans cette transcription des paroles prononcées par Vitez lors du premier jour des répétitions :

> Hommage rendu aussi à Savron, ses cônes de lumière et ses projecteurs de DCA. L'éclairage rasant de Patrice n'éclaire, lui, que l'acteur. La nuit est la matière première, et nos étoiles. Je note, j'aime beaucoup cette phrase. La nuit est la matière première, et nos étoiles[200].

Au-delà de l'admiration portée à certaines phrases, Poulain débat parfois avec lui-même de la tentation qu'il éprouve de juger ce qu'il voit. Le cas est manifeste lorsqu'il parle de l'acteur Jean-Pierre Jorris, qu'il trouve finalement « prodigieux, remarquable » lors de représentations, après l'avoir soupçonné tout au long des répétitions de tenter une « destruction de personnage[201] ». Ce subjectivisme explicite prend à l'occasion un tour radical, particulièrement lorsque Poulain se sent confronté au caractère ineffable de l'expérience de la création. Le récit semble alors se suspendre, en étant ainsi confronté aux limites du témoignage de ce qui, par essence, échappe au dire :

> première soirée
>
> comment écrire, de quels mots user, essayer, et mettre à l'usure.
>
> avant, quel regard porter, quels yeux relever sans cesse de la page qu'on noircit si vite à la scène où cela s'écrit, avant
>
> où des mains de maître s'amusent à jeter

---

[199] *Ibid.,* p. 168.
[200] Philippe Poulain, « Les répétitions de Lucrèce et quelques représentations », dossier « Chaillot – mai 1985 / Avignon – juillet 1985 / Paris – septembre 1985 », t. I, BnF, département Arts du spectacle, cote 4-COL-45-Saison 1985-1986-*Lucrèce Borgia*, p. 3.
[201] *Ibid.,* p. I de « L'Avant-propos ».

mille fois des dés de poker
maître & magicien
me voici devenu d'apprenti-comédien
– c'est ce que j'aimais m'énoncer –
apprenti-sorcier

et puis
faut-il le dire, faut-il l'écrire, J. ?
le cœur battant
ceux qu'on ne connaît pas, pas encor
& ceux qu'on connaît, trop, un peu
et que l'alchimie nouvelle
va brasser en une bière neuve
le quotidien du "à demain" dix, vingt fois
échangé
le demi consommé au Coq
avant d'aller – quant à moi – retrouver mes petits copains qui ont joué ce soir leur deuxième
Alex, Marc, et Jean-Marc
Maïté, Cécile et Pascal
dans ce spectacle qui n'est plus le mien
navire que j'ai gréé
et désormais m'éloignant
seul
voyant ailleurs, croisant ailleurs
hésite encor, par quelques remous encor
de mon cargo où j'étais « second »
à ce cuirassé, ce transatlantique
sur le pont duquel
je regarde et cours de la proue à la poupe
de la poupe à la proue

écrit, dans ma chambre à moi, une fois rentré dans la nuit du 15 au seize.

À la logique linéaire et massive des paragraphes, il choisit une écriture qui épouse l'ordonnancement du poème. Paraissant quasiment s'interrompre, le récit change en fait de forme pour raconter autrement un réel qu'il ne parvient plus à reconfigurer par un discours suivi.

Si, par delà ces traits saillants de subjectivité, ce journal reste particulièrement instructif, c'est qu'il entre en dialogue avec le récit plus « officiel » du *Livre de Lucrèce Borgia* paru chez Actes Sud. La comparaison du journal de Poulain et du livre coordonné par Recoing permet de croiser les points de vue et de nuancer notre compréhension du processus de ce spectacle. À l'image de cette évocation du surgissement de l'accessoire central de la « bannière » dans le spectacle, *Le Livre de Lucrèce Borgia* présente parfois un processus fluide où les idées obéissent à un « idéal » et au cours duquel les solutions semblent découler les unes des autres dans un flux homogène où les « nous » et les « on » prennent le pas sur les interventions individuelles de chacun des intervenants :

> Dans notre spectacle, l'idéal serait que les objets entrent en scène au moment où on en parle, quand ils deviennent nécessaires. Et puis qu'ils aient par la suite un destin[202]. C'est pourquoi, l'idée d'avoir, par exemple, le mot Borgia inscrit en permanence sur le mur du palais nous semble impossible. La variété des lieux qui accueilleront le spectacle exclut de toute façon une telle solution. Alors l'idée de la bannière fait son chemin. Comme on en voit dans les pays de dictature, avec l'image du dirigeant.
>
> Antoine raconte l'histoire de Manolis Glezos qui avait arraché le drapeau nazi planté sur l'Acropole, pendant l'occupation allemande. De là (ou n'est-ce pas plutôt antérieurement à ce récit) est née l'idée d'arracher la bannière[203].

Évoquant ce même épisode, le récit de Poulain souligne *a contrario* comment cet idéal d'une histoire des accessoires au cours du spectacle est certes avancée par Vitez, mais en réponse à une suggestion d'acteur du 24 mai 1985 :

> Rp. A l'avt-sc, Joël, les deux bras tendus vers le bas et tremblants, tout frémissants. Il la lance avant « autrefois je voyais… », il se retourne à « de tout le monde », puis remonte en zigzaguant jusqu'à arracher la banderole à "c'est épouvantable". (je note, aujourd'hui, que tout ça n'a pas changé depuis).

[202] Nous mettons en gras.
[203] Éloi Recoing dans *Le Livre de Lucrèce Borgia, op. cit.*, p. 90.

>)([204] Maffio, tu pourrais regretter comme si tu étais allé trop fort. J'aime pas les petites motivations. Idée bizarre de JPJ qui pensait que Gubetta pourrait ramasser l'écharpe et viendrait la jeter par terre au second acte, idée à laquelle Antoine répond « entièrement d'accord, j'ai horreur des objets sans destin », (réponse qui alors m'étonna, me semble moins impure de courtoisie aujourd'hui, me trompé-je ?). J'aimerais revoir le départ de Francis et modifier le groupe des quatre au lointain-cour, comme au billard.
>
> Rp. Joël redescend avec la bannière. Crise avec le couteau suivie de rires.

Les récits de Recoing et Poulain font ainsi tous deux état de l'idée de conférer à chaque objet une forme de « destin » au cours du spectacle. Mais dans le premier cas, cette volonté est présentée comme un parti pris solennel, relevant d'un idéal qui n'est pas précisément contextualisé, tandis que dans le second, l'affirmation de cette intention est resituée au cœur d'un contexte énonciatif où elle est formulée en réponse à une proposition d'acteur. Plus synthétique et généraliste, le premier récit insiste sur les axes fondamentaux de la dramaturgie du spectacle sans s'attarder sur le détail des circonstances dans lesquels ceux-ci ont été formulés. Le second prend au contraire le parti d'une mise en contexte un peu confuse mais finalement plus fidèle à l'interlocution du travail de répétition. La très mince ligne de fracture qui distingue ces deux témoignages n'est pas sans intérêt. Le sentiment de participer en première ligne, comme assistant de Vitez, à la réalisation d'un projet hugolien d'envergure conduit parfois la plume de Recoing à occulter les rouages individuels d'une aventure qu'il présente avant tout sous un jour épique et collectif : son propre « je » comme celui des comédiens semble s'abolir dans un « nous » fusionnel et coagulé autour de la personnalité charismatique de Vitez. À rebours, le stagiaire qui, par la force des choses, observe le processus à distance, ce qui s'explique par sa nouveauté dans l'équipe, s'applique à décrire ce qui s'offre à son regard de façon plus analytique et détaillée. Portant l'empreinte de leurs auteurs, ces narrations légèrement divergentes ne se contredisent pourtant pas ; elles émanent de deux points de vue distincts qui, au-delà du principe de variation, constituent chacun une trace de « l'avoir-été » de la répétition. Les récits s'offrent comme autant de lectures légitimes et signifiantes d'un même événement.

[204] Nous respectons les signes de ponctuation choisis par l'auteur du journal.

III. 3. 3. Le récit hors des journaux

Pertinent dans la mise en signification des événements qui se sont succédé au cours d'un processus créateur, le récit est loin d'être circonscrit à ce type de matériau diariste. Il apparaît de façon parfois extensive, parfois fragmentaire, dans bien d'autres documents, comme les mémoires, les monographies ou les entretiens d'artiste au sein desquels les metteurs en scène ont fréquemment l'occasion de revenir sur la création de leurs différents spectacles. Les confidences ou les analyses qui en résultent ne se contentent pas de transformer une réalité en témoignage plus ou moins fidèle à une vérité originaire ; elles donnent à voir un certain nombre d'informations à travers des reconfigurations narratives qui en renouvellent le sens et en complètent l'approche. Tel qu'il peut apparaître dans ces différentes formes, le récit subjectif de tel artiste ou, mieux, de tel metteur en scène contribue donc à compléter notre appréhension de « l'avoir-été » d'un processus échu, en en complexifiant les données.

C'est ce que nous avons pu constater en lisant en 2011 un recueil d'entretiens avec Denis Marleau, conduits par Sophie Proust pour la collection « Mettre en scène » d'Actes Sud. Parlant de son approche du théâtre, du jeu d'acteurs, des nouvelles technologies, du répertoire, le metteur en scène québécois illustre son propos par des références au processus de plusieurs de ses spectacles, parmi lesquels *Une fête pour Boris* de Thomas Bernhard et *Ce qui meurt en dernier*, dont nous avons suivi le déroulement comme stagiaire à la mise en scène. Marleau y fait référence à certains épisodes ou paramètres de création, à travers des narrations détaillées qui complexifient la compréhension que nous avions pu en avoir sur le terrain.

D'*Une fête pour Boris,* il évoque par exemple la période d'« avant les répétitions », où sa collaboratrice artistique Stéphanie Jasmin et lui-même ont très rapidement discuté d'une « structure légère, autoportante qui relierait entre eux tous les personnages du chœur de culs-de-jatte », avant d'être en mesure de communiquer des suggestions de « positionnement des automates les uns par rapport aux autres dans des boîtes », des « projecteurs, des enceintes pour le son[205] ». Il mentionne également les nombreuses expérimentations menées par le maquilleur

[205] *Ibid.*, p. 55.

qui participait aux premiers tournages « pour essayer et vérifier des types de visages et des perruques », tandis que « la sculptrice donnait chair peu à peu aux corps des trois automates […] faits en prototype et qui étaient passés entre les mains du responsable de l'automatisation [travaillant] sur l'articulation des membres », cependant que « la costumière venait les habiller au fur et à mesure », que « l'assistant au décor apportait des roues diverses pour commencer à voir les structures qui les portaient » ou que « l'éclairagiste venait prendre la mesure des intensités de la vidéo[206] . » Ordonné et riche de détails sur une période exploratoire précédant les répétitions à proprement parler, le récit de Marleau dévoile donc « l'organicité du travail » qui a présidé à un processus fondé « sur l'inventivité et le métier de chacun, avec tout ce que cela comporte de bidouillage et d'artisanat, d'intuition et de savoir-faire[207]. » Son récit n'en est que plus précieux pour orienter la compréhension des étapes de répétitions que, par la suite, nous avons pu observer directement.

Dans une autre réponse, Marleau s'attarde cette fois sur le rapport de l'actrice principale Christiane Pasquier au personnage de cul-de-jatte de la Bonne Dame. Il y revient en évoquant la tournée qui a suivi la création du spectacle : alors que celle-ci s'apprête à commencer à Lyon au début de l'automne 2009, la comédienne se montre « inquiète d'avoir à vivre au quotidien un tel débordement verbal durant les six mois à venir[208] », avec une hantise récurrente du blanc dans cette immense logorrhée bernhardienne. Le metteur en scène raconte alors comment, au fil des échanges, il a conduit l'interprète vers son objectif d'une « interprétation vivante, intéressante et légère, malgré les pulsions morbides et toute la cruauté présentes dans le texte » et ce, en l'invitant à restaurer « cet écart entre elle et la Bonne Dame » qu'elle avait eu tendance à réduire par « une réaction d'empathie bien compréhensible pour son personnage amputé de ses jambes[209] ». Ce récit éminemment intime apparaît dans une anecdote rapportée après coup sous une forme narrative qui contribue, rétroactivement, à éclairer les difficultés rencontrées pendant la période initiale de répétition. Ce récit singulier contribue à l'intelligibilité du processus de

[206] *Ibid*., p. 55-56.
[207] *Ibid.*, p. 56.
[208] *Ibid.*, p. 43-44.
[209] *Ibid.*, p. 44.

création d'*Une fête pour Boris.*

Mais au-delà des détails, c'est parfois la condensation narrative de tout un processus en un résumé qui suffit à lui donner un sens inédit. C'est ce qui se produit précisément lorsque Denis Marleau tente de mettre en mots l'étrange expérience qu'a constituée pour lui la mise en scène de *Ce qui meurt en dernier* de Normand Chaurette, texte inédit créé en janvier 2008 à l'Espace GO de Montréal. Le directeur de la compagnie Ubu parle de ce spectacle comme de la preuve qu'il peut arriver à un metteur en scène de monter un texte « sans le comprendre dans sa totalité[210]. » Il décrit en effet comment, « du début jusqu'à la fin », il n'a pas cessé de se « poser des questions et de [se] demander ce qui avait poussé Normand [Chaurette] à écrire ce texte en particulier[211] ». Il témoigne de son sentiment de fragilité face à « ce matériau qui [lui] a résisté[212] » et au sein duquel il ne s'est frayé un chemin que grâce à sa complicité avec Christiane Pasquier. Ce récit d'une confrontation délicate au texte est d'autant plus fort après coup que Marleau n'avait pas véritablement laissé s'exprimer ses doutes au cours des répétitions. Formulé quelques années plus tard, ce témoignage enrichit la texture du processus de création de *Ce qui meurt en dernier,* dont nous avions alors été témoin en qualité d'assistant stagiaire et dont maints manuscrits, revues de presse et cahiers de régie préservent une forme de mémoire.

Qu'elle se manifeste dans la logique diariste d'un journal de bord ou dans l'espace fragmentaire d'une réponse lors d'un entretien, la narration possède une force signifiante susceptible de donner une forme à des événements ou des matériaux qui en semblaient dépourvus. Parallèlement, elle contribue à enrichir notre perception d'un processus en lui conférant une épaisseur constituée de la multiplicité des interprétations ainsi produites. Elle est bien sûr aventureuse : elle repose sur le pari d'une mise en cohérence qui relève d'une construction subjective et risquée. Mais, ce faisant, elle constitue une alternative intéressante à une approche strictement objectiviste de l'archive, qui entend garantir la neutralité de sa démarche en classant les documents de création selon des typologies et un matérialisme qui, en

[210] *Ibid.*, p. 65.
[211] *Ibid.*, p. 66.
[212] *Ibid*.

fait, semblent entrer en contradiction avec la dynamique polyphonique et chaotique des préparatifs d'un spectacle. Rechercher la dimension narrative d'un document, c'est se mettre en quête d'une forme d'intelligibilité des événements, qui ne saurait se passer de la subjectivité du regard et du vécu des artistes pour être saisie.

Conclusion

Les archives de répétition possèdent certaines similitudes avec les archives de l'écrivain mais aussi de nombreuses différences. C'est le constat de cet écart qui nous a conduit à faire valoir qu'il n'y avait pas d'avant-textes de la mise en scène au sens propre mais plutôt des indices partiels concernant les conditions nécessaires à son avènement. Face à un « avoir-été » de la répétition qui s'est évanoui, le chercheur n'a dès lors pas d'autre choix que de travailler sur les empreintes. Photographies, documentaires, notes manuscrites, brochures ou documents de communication forment un tout qui brille par les informations qu'il dispense comme par les manques qui le grèvent : l'archive est par nature résidu du passé et conscience de ce que ce même passé a englouti. Cette présence-absence qui la hante est ce qui impose au chercheur une démarche intermédiale, menée avec le souci de trouver les points d'intersection où se rejoignent les fils dispersés. Plurielles et fragmentaires, dotées de plusieurs strates et de diverses propriétés matérielles, les mémoires d'un spectacle appellent ainsi une archéologie dynamique, cherchant à comparer les langages et à faire dialoguer les discours, signe que la mémoire du théâtre n'est jamais donnée et qu'elle se bâtit dans la confrontation dialectique de ses différents vestiges. Loin d'être une urne, elle est toujours une construction qu'on élabore patiemment à travers la restitution d'une piste narrative qui, par la mise en intrigue qui la sous-tend, crée de l'intelligibilité, tout en nous rapprochant de la réalité humaine au sein de laquelle se prépare toute mise en scène.

Le sens de notre propos n'est donc en rien de disqualifier l'archive en tant que telle mais plutôt de réfléchir à la meilleure façon de porter sur elle un regard adapté à la place qu'elle occupe effectivement dans le processus. Nous avons tendance à croire que cet ajustement optique ne saurait se faire sans une fréquentation directe des répétitions par le chercheur : un nouveau rebond épistémologique s'impose dès lors à nous, qui nous invite à voir dans quel cadre un

chercheur peut se donner les moyens d'observer et de penser une réalité vivante observée par ses soins.

Chapitre 2. Pour une génétique *in vivo* de la création scénique

> Je voudrais, en un temps où il est si facile d'entasser des centaines d'heures de théâtre sur des bandes vidéo, que l'on n'oublie pas de confier à la littérature et au dessin la mémoire des *raisons* qui engendrent les gestes et modulent les voix, ou bien celles des rêves qui font naître ces gestes, ces voix[1].
>
> Antoine Vitez

Des subjectivités qui entrent en dialogue dans la genèse d'un spectacle à celles des témoignages qui en subsistent, en passant par celle du chercheur qui s'efforce de confronter les vestiges pour en tirer des hypothèses, la catégorie de « subjectivité » se rencontre à chaque étape de l'investigation sur les processus de la mise en scène. C'est ce qui nous porte à croire qu'une étude des processus de la création scénique a tout intérêt à être complétée, de la part du théoricien, par une observation directe d'un certain nombre de répétitions. On entrevoit dans cette démarche sur le vif au moins deux bénéfices : l'opportunité de documenter des processus tels qu'ils ont cours dans la mise en scène contemporaine, mais aussi celle de se familiariser avec des pratiques de création pour mieux comprendre les formes, les fonctions et les discours des documents retrouvés au sein des archives du spectacle. Dans ce chapitre, il s'agira donc de plaider pour une fréquentation des répétitions par le chercheur, en en mesurant les apports. Mais il s'agira par la même occasion de présenter dans quel cadre théorico-pratique celle-ci est susceptible d'avoir lieu. La rencontre avec une réalité humaine foisonnante dont on est, *volens nolens,* partie prenante, suppose une réflexion épistémologique sur ce qu'on étudie et les

[1] Antoine Vitez, « Répétitions écrites aux questions posées par Jean-Pierre Jourdain pour le *Journal de Chaillot,* n° 21, janvier 1985, consacré au rapport du dessin et de l'écriture », in *Écrits sur le théâtre, IV. La Scène*. 1983-1990, Paris, P.O.L, 1997, p. 67-68.

modalités mises en œuvre pour y parvenir. À la lueur des enseignements que les ethnologues et les anthropologues ont pu tirer des défis que leur impose régulièrement le travail sur le terrain, on essayera d'avancer des propositions ajustées à la recherche théâtrale, non sans faire écho aux premières pistes développées par Gay McAuley en Australie :

> Les "Performance studies" se déplacent sur le terrain méthodologique de l'ethnographie, [...] de nouvelles tâches et compétences sont demandées de l'analyste, et de nouvelles relations doit être forgées entre les universitaires et les praticiens du théâtre[2].

Il s'agira d'amplifier ce constat en liant théorie de la recherche théâtrale sur les processus de la mise en scène et observation sur le terrain.

I. Pour une recherche connectée à la création en acte

I. 1. Plaidoyer pour une fréquentation des répétitions

I. 1. 1. Du terrain à l'archive

La présence du chercheur en répétition a d'abord l'avantage de faire de lui un témoin privilégié du jeu de forces au sein desquelles un projet scénique émerge. Giorgio Strehler disait d'un « choix au théâtre [qu'il n'était] jamais pur » parce que toute décision correspond « toujours à un ensemble de préférences, de causes et de contingences diverses, ou bien est le fruit de circonstances plus ou moins favorables, d'obscurs sentiments d'opportunité et de nécessité[3]. » Ce disant, il explicitait la logique de complexité et d'interdépendance des facteurs qui préside à chaque choix opéré dans le cadre d'une création scénique. C'est dire si, comme le synthétise Gay McAuley :

> Le théâtre est un phénomène complexe, impliquant plusieurs semaines de préparation par un grand nombre d'artistes et d'artisans, travaillant dans différents domaines [...]. Le théâtre consiste en un certain nombre de processus, dont aucun ne produit jamais un

[2] « Performance studies [are] moving into the methodological terrain of ethnography, [...] so new tasks and skills are demanded of the analyst, and new relationships must be forged between academics and theatre practitioners » (Gay McAuley, *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre,* The University of Michigan Press, 1999, p. 12).

[3] Cité dans *Giorgio Strehler* (Introduction, entretiens, choix de textes et traduction par Myriam Tanant), Arles, Actes Sud, Conservatoire national d'art dramatique, coll. « Mettre en scène », 2007, p. 44.

> objet ou quoi que ce soit de fixe : le processus de répétition rassemble un certain nombre de personnes et d'éléments matériels, des choix sont faits [...]. Dans le théâtre rien n'existe de façon isolée : l'acteur est toujours situé par rapport à d'autres acteurs, à la scène elle-même, et au public ; [...] la construction du personnage par le comédien ne se fait pas dans l'isolement, mais s'élabore toujours en relation avec les idées, les attitudes et les réalités corporelles des autres acteurs [...] ; le travail de l'acteur existe, également, en relation avec le metteur en scène et concepteur et les idées et les éléments matériels qu'ils apportent au processus[4].

La gestation d'un spectacle s'effectue en effet au gré d'une complexité de paramètres qui ne sont pas exclusivement d'ordre artistique : avoir l'occasion de les repérer, c'est tenter de donner un aperçu plus nuancé de la genèse d'une mise en scène.

La complexité en question a d'abord trait à l'énonciation. La présence en salle de répétition fournit au chercheur de théâtre une possibilité dont le généticien de texte ne dispose pas forcément : assister directement à la naissance des énoncés dans le cadre du dialogue de mise en scène. Si, comme le remarque Almuth Grésillon, le généticien de texte n'a affaire qu'à « une énonciation toujours déjà énoncée, non son origine[5] », le chercheur de théâtre peut être le témoin d'une énonciation en acte parce que la création à plusieurs impose souvent la verbalisation. Comme le résume Brigitte Haentjens, « si on ne se parle pas, rien ne peut se faire. Un spectacle n'existe pas sans cette parole échangée[6]. » Le fait d'assister à l'énonciation des intuitions créatrices permet au chercheur d'identifier les locuteurs entre lesquels la parole circule et, ce faisant, de mieux cerner le fonctionnement polyphonique des échanges. La démarche consiste moins à se contenter de collecter des énoncés qu'à prêter attention aux chaînes argumentatives, logiques et imaginaires dans lesquelles ceux-ci s'inscrivent : elle n'obéit pas à un objectif purement linguistique. Plus préoccupée par la restitution de la généalogie et de l'itinéraire des

---

[4] « Theatre is a complex phenomenon, involving many weeks preparation by a large number of artists and artisans, working in different media [...] The theatre consists of a number of processes, none of which ever produces an object or anything with a fixed existence of form : the rehearsal process brings together a number of people and materials, choices are made [...]. In the theatre nothing exists in isolation : the actor is always situated in relation to other actors, to the stage itself, and to the audience ; if [...] the actor's construction of character does not take place in isolation either but always in relation to the ideas, attitudes, and corporeal realities of the other actors [...] ; the actor's work exists in relation, too, to the director and designer and this ideas and materials they bring into the process » (Gay McAuley, *Space in performance. Making Meaning in the Theatre, op. cit.*, p. 15-16).

[5] Almuth Grésillon, « La critique génétique, aujourd'hui et demain », *Item* [En ligne], URL : http://www.item.ens.fr/index.php?id=14174. Également disponible in *L'Esprit créateur*, vol. XLI, n° 2, « Devenir de la critique génétique ; Genetic criticism » (p. 9-15)

[6] Brigitte Haejtens, « La lenteur dynamique des répétitions », propos recueillis par Florent Siaud dans *L'Opéra de quat'sous. Cahier dramaturgique,* Montréal, Sibyllines, 2012, p. 14.

propositions, elle s'intéresse non pas à l'énonciation des idées mais plutôt à l'histoire de cette énonciation, car, comme l'écrit Tzvetan Todorov :

> L'énonciation présente d'un énoncé ne saurait être comprise si l'on se limite à elle seulement. Pour décrire correctement un procès d'énonciation, il ne suffit pas de noter les circonstances présentes de l'acte de parole ; il faut reconstituer l'histoire de l'énonciation. Se contenter de l'énonciation présente, immédiatement observable, c'est prendre la partie visible d'un iceberg pour l'iceberg tout entier. Si l'on ne reconstitue pas l'histoire transformationnelle, on risque de graves malentendus : deux énonciations qui peuvent apparaître identiques à l'observateur ne le sont pas forcément[7].

Assister à l'énonciation des idées, c'est se mettre en capacité de mieux comprendre ce qui, dans le contexte argumentatif et artistique, a pu les induire : en matière de mise en scène, le cheminement des énoncés équivaut donc à une genèse du sens comme à une logique des intuitions. La présence du chercheur permet par là même de réinscrire sur l'axe du temps des fragments de discours ou d'idées qui, abordés *a posteriori* dans l'archive, sont souvent « démunis d'indices temporels indispensables à une analyse en termes de processus[8] ». En prenant en note les détails qui, d'habitude, échappent aux archives et sont considérés comme un ensemble hétérogène difficile à mettre en signification, le chercheur confère aussi à son témoignage l'homogénéité temporelle et formelle du récit car, comme le fait valoir Josette Féral :

> La présence de ces chercheurs, encore peu fréquente dans les salles de répétitions, crée une narrativité du travail qui se fait en amont du spectacle et compense, par les prises de notes qu'ils effectuent, les vides, omissions, ratures que les documents habituels laissent nécessairement subsister[9].

En la restituant à travers un témoignage ordonné, le chercheur donne à la recherche observée une forme d'intelligibilité : il fournit des repères, pose des jalons, présente des choix à l'aune d'un récit au long cours et d'un réseau de références qui, au fil du temps, ont fourni la substance d'un inconscient collectif des répétants. En préservant ce qui allait échapper à la fixation, le chercheur fait alors œuvre d'archiviste et répond peut-être à l'invitation que lançait Antoine Vitez en 1985 d'entreprendre la restitution de « la mémoire des *raisons* qui engendrent les gestes et

[7] Tzvetan Todorov, « Freud sur l'énonciation », *Langages,* n° 17, 1970, p. 34.
[8] Almuth Grésillon et Jean-Marie Thomasseau, « Scènes de genèses théâtrales », *Genesis,* n° 26, 2005, p. 32.
[9] Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites,* Montpellier, L'Entretemps, 2011, p. 76-77.

modulent les voix, ou bien celles des rêves qui font naître ces gestes, ces voix[10] », parce qu'à l'heure même où l'on peut pourtant tout enregistrer, cette histoire-là peut facilement s'évanouir. Non sans faire écho à l'idée d'une « histoire de l'énonciation » que préconise Todorov, Vitez rappelle qu'enregistrer des actions ne saurait suffire : le sens d'une mise en scène réside aussi dans sa triple histoire pratique, intellectuelle et imaginaire, disparue dans l'obscurité de la matière noire.

I. 1. 2. Expérience et archive

En dépit des apparences, la présence sur le terrain ne constitue pas seulement une voie d'accès aux processus de la création contemporaine ; elle apporte un éclairage sur des pratiques récurrentes, familiarise avec une logique de discussion, renseigne sur les conditions de production de certains documents que l'on a toutes les chances de retrouver dans des archives de spectacle. Elle évite potentiellement des erreurs de perspective en amenant le chercheur à appréhender avec prudence certains types de notes manuscrites. En consultant les notes prises pendant l'enchaînement d'*Othello* le 22 octobre 2007, on lit que « Roderigo ne doit pas crier ses répliques », que la voix de Iago a tendance à « être trop sourde » pour l'une des répliques de la scène 3 de l'acte I, que Brabantio tend « à manquer de précision, à écraser la voix[11] » dans sa première scène. Une lecture littérale de ces notes laisserait supposer que la répétition a été un échec. Or interpréter ces vestiges implique de les accepter pour ce qu'ils représentent à ce stade de tout processus : des traces partielles et partiales de ce qui s'est passé en filage, mettant un accent délibérément disproportionné sur les dysfonctionnements afin de les corriger au plus vite. Être présent, c'est apprendre à relativiser les apports de ce type de notes qui, par nature, pointent tout ce qui reste à perfectionner et ne laissent que très rarement apparaître ce qui, au contraire, a fonctionné.

La présence du chercheur en répétition permet également d'acquérir une prudence face aux annotations manuscrites que l'on trouve souvent sur les brochures, qui sont les versions du texte que les répétants utilisent au cours du processus de création. Qu'elles soient de la main de

[10] Antoine Vitez, « Répétitions écrites aux questions posées par Jean-Pierre Jourdain pour le *Journal de Chaillot,* n° 21, janvier 1985, consacré au rapport du dessin et de l'écriture. », *loc. cit.*

l'acteur, de l'assistant ou du metteur en scène, elles sont rarement datées. Il importe de les interpréter avec d'autant plus de précaution qu'elles ne livrent jamais qu'une photographie de l'interprétation à un moment donné. Souvent couchées sur le papier au début du processus pour faciliter le mouvement d'extériorisation des idées, ces annotations se révèlent fréquemment contradictoires avec le projet dramaturgique que le metteur en scène s'apprête à développer au cours des répétitions à venir. De surcroît, on n'est pas toujours en mesure de s'en remettre à elles pour déduire l'évolution de la dramaturgie du spectacle parce que plus les répétitions avancent, moins le metteur en scène éprouve le besoin de clarifier sa pensée en la rédigeant : il s'en tient progressivement à leur verbalisation instantanée. Ce constat est étayé par le témoignage du metteur en scène Jean-Pierre Miquel :

> Même dans la brochure sur laquelle je travaille, je note des choses dans la marge, qui deviennent complètement fausses – il ne faudrait pas qu'on les retrouve, parce que ce sont des notes d'une première phase de travail pendant laquelle on essaie de bien expliquer le texte, et en répétant, on dévie de ces idées, et finalement on s'en est servi très peu. Mes notes à moi sont totalement incomplètes, parce qu'au bout d'un moment je ne note plus, je parle. Et ce qui reste, c'est ce qu'on a dit et non pas ce qu'on avait écrit au départ[12].

La déviation par rapport aux idées originelles ne laisse donc pas toujours de traces lisibles. Celles-ci disparaissent dans le détroit des paroles orales oubliées, constat fondamental dont il faut tenir compte dès lors qu'on s'attelle à l'analyse d'archives.

Par ailleurs, l'expérience directe de la répétition permet de mieux comprendre les supports non textuels qui, de l'aveu même des généticiens, se dérobent au savoir-faire génétique encore plus radicalement que les notes éparses. La présence permet de resituer les éléments de décor, de costumes ou d'accessoires au cœur de leur contexte d'apparition pour éviter de les aborder *a posteriori* comme un élément privé de sens ou – posture inverse – un fétiche. On ne peut s'empêcher de songer ici aux mises en garde de l'ethnographe Bronislaw Malinowski qui, à travers l'exemple du canoë dans la civilisation des Argonautes du Pacifique occidental, invitait le chercheur à éviter les analyses hors contexte des éléments matériels d'une civilisation :

[11] Notes prises pendant les répétitions d'*Othello* le 22 octobre 2007, au Centre national des arts d'Ottawa.

> Un canoë est un élément de la culture matérielle, et comme tel, on peut le décrire, le photographier, et même l'exposer dans un musée. Mais la réalité ethnographique du canoë demeure fort étrangère à qui l'étudie hors de son cadre naturel, même s'il a sous les yeux un parfait spécimen.
>
> Le canoë est construit pour un emploi déterminé, conçu dans un but bien défini ; il s'agit d'un moyen pour parvenir à une fin, et nous, qui nous penchons sur la vie indigène, nous n'avons pas à inverser le rapport et à faire de l'objet lui-même un fétiche. Ce n'est qu'à partir du moment où l'on s'intéresse aux objectifs économiques qui président à la construction d'un canoë, aux divers usages auxquels il est destiné, qu'on applique une méthode ethnographique plus valable[13].

Cette remarque a le mérite de nous rappeler que le contexte est déterminant dans l'établissement du sens des vestiges les plus matériels. Enquêter sur un processus de mise en scène, c'est, dans un même ordre d'esprit, s'intéresser à ses conditions d'émergence au sein d'une constellation de paroles, de subjectivités et de matériaux qui n'avouent leur fonction et leur signification que dans un environnement précisément cerné.

I. 2. 3. La présence du chercheur en répétition

Reste encore à être admis en salle de répétition, lieu confiné où chaque présence inhabituelle risque potentiellement de troubler la fragilité du travail. Tous les metteurs en scène ont en effet des avis différents sur la venue d'observateurs pendant cette phase particulièrement délicate du processus. Certains, comme Matthias Langhoff, qui a notamment accueilli Sophie Proust, ou plus encore Giorgio Strehler, voient dans la salle de répétition un « espace de transmission[14] », où étudiants, critiques ou simples curieux ont toute leur place :

> Pendant mes répétitions, il y a toujours des « autres », qui sont le plus souvent des amis, des élèves de l'école du Piccolo, parfois des jeunes qui aiment le théâtre et qui sont très curieux de voir comment se déroule notre travail. Ils viennent souvent de différents pays. Parfois, ce sont des critiques, des acteurs ou des metteurs en scène. Il y a, bien sûr, des limites. Je ne veux pas que la salle soit remplie[15].

---

[12] Propos cités in Jean-Loup Rivière (dir.), *Archiver le théâtre, Les Cahiers de la Comédie-Française*, n° 30, Paris, Comédie-Française, P.O.L, 1999, p. 93.
[13] Bronislaw Malinowski, *Les Argonautes du Pacifique occidental* (trad. André et Simonne Devyver), Gallimard, « Tel », 1989 [1963, pour la trad. fr.], p. 164.
[14] Cité in *Giorgio Strehler, op. cit.*, p. 119.
[15] *Ibid.*, p. 36.

Cette altérité constituait à ses yeux « un petit chœur à qui [il] ne demande rien d'autre que du respect, de la disponibilité et de la bienveillance ». Même s'il convenait que cette présence puisse être ressentie comme « sacrilège » ou « paralysante pour les comédiens qui travaillent pour la première fois avec [lui][16] », Strehler avait pour habitude de ne pas y déroger car il y puisait une énergie à même de maintenir la tension du travail théâtral. Au Théâtre national populaire de Villeurbanne, Christian Schiaretti accueille également souvent des stagiaires, tandis qu'Ex Machina, la compagnie de Robert Lepage, a été conduite à rationaliser le traitement de nombreuses demandes de stages d'observations en répartissant les stagiaires sur des productions (opéra, théâtre) sur plusieurs années.

A contrario, d'autres artistes se montrent réticents à l'idée d'accueillir un œil extérieur. Jacques Lassalle fait par exemple valoir que « tout regard étranger, amical ou pas, "initié" ou pas, met gravement en danger une répétition, risque de la transformer en représentation prématurée[17]. » Il est vrai que le sentiment de liberté n'est pas nécessairement favorisé par une démultiplication des regards qui, au lieu d'aider l'acteur à se concentrer sur son personnage, lui donnent la sensation de s'exposer avant l'heure, alors même que le temps de la représentation devant un public n'est pas venu. Dans son journal sur les répétitions d'un spectacle mis en scène par Antoine Vitez, l'actrice Dominique Reymond se souvient ainsi d'une séance où le simple fait d'être observée par huit personnes de l'équipe de mise en scène constituait un certain frein à son travail :

> Vendredi 8 octobre.
>
> Acte I – Petit théâtre[18].
>
> 20h. Ce soir je suis la seule à travailler et Patrice (Kerbrat) me rejoindra pour notre grande scène. Pour l'instant c'est le monologue de la pièce de Treplev. Par où commencer… Il y a toujours 8 personnes qui regardent malgré l'absence des comédiens. Ça n'aide pas ça… Bon, il faut jouer ce morceau comme une chose très belle, ce n'est pas ridicule et c'est le public (la famille) qui devrait plutôt l'être. Y aller à fond dans la gestuelle un peu formaliste[19].

[16] *Ibid.*.
[17] Jacques Lassalle, « Répétitions en acte », in Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui,* Arles, Actes Sud [Alternatives théâtrales], 2005 [1997], p. 316.
[18] Il s'agit de la représentation de la pièce de Treplev, acte I.
[19] David Tuaillon, « Notice » précédant Dominique Reymond, *Journaux de répétitions avec Antoine Vitez et Klaus Michael Grüber,* Paris, Klincksieck, 2014, p. 49.

Encore cette comédienne ne fait-elle ici allusion qu'aux regards des membres de l'équipe de mise en scène. Le poids exercé par des regards d'observateurs extérieurs au groupe des répétants paraît encore plus conséquent sur le processus. Habituée à observer les répétitions d'artistes australiens du théâtre, Gay McAuley est la première à en convenir, précisant que la présence de cet œil externe est encore plus sensible lorsque celui-ci s'accompagne d'une captation vidéo des répétitions :

> Il est notoirement difficile pour les étrangers d'accéder à des répétitions de théâtre professionnel et encore plus difficile d'obtenir l'autorisation de documenter ou d'enregistrer le processus de création. Il s'est également avéré difficile d'obtenir la permission d'enregistrer des représentations aussi bien dans des théâtres privés que des théâtres subventionnés[20].

Au Canada, Denis Marleau et Brigitte Haentjens ont pu occasionnellement y consentir, mais avec parcimonie. D'autres créateurs, comme Claude Régy, s'y refusent catégoriquement. Les motifs varient. Outre la fragilisation que suscite inévitablement un regard extérieur, un metteur en scène comme Jacques Lassalle explique que les réticences peuvent émaner d'un refus de dévoiler le travail théâtral dans sa dimension expérimentale avec ce qu'il implique de labeur, de recherche, de tâtonnement et d'errance. Évoquant un projet avorté de documentaire autour des répétitions du spectacle *La Bête dans la jungle* avec Fanny Ardant et Gérard Depardieu, le metteur en scène français donne les raisons suivantes :

> Il y avait un très beau projet de journal cinématographique des répétitions de *La Bête dans la jungle.* Les deux acteurs s'y sont opposés très fermement pour deux raisons : la première, parce qu'ils ont eu un temps à subir des rumeurs ; et puis surtout parce qu'il y a cette idéologie de l'acteur, qui rejoint aussi cette idée de la starisation : nous sommes des mythes, les mythes ne se commettent pas dans l'ordinaire de la vie, les mythes ne travaillent pas, les mythes ne font pas d'efforts, les mythes ne transpirent pas ; donc, nous donner à voir dans le bégaiement, dans le ratage, dans la difficulté de faire, non nous ne voulons pas[21]...

[20] « It is notoriously difficult for outsiders to gain access to rehearsals in the professional theatre and even more difficult to get permission to document or record the production process. It has also proved difficult to get permission to record performance in both the commercial and subsidized theatres. » (Gay McAuley, *op. cit.*, p. 12-13).

[21] Jacques Lassalle, « Pour une mémoire génétique du dialogue entre texte et scène », in Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Dominique Budor, *Genèses théâtrales,* Paris, CNRS Éditions, coll. « Textes et manuscrits », 2010, p. 70-71.

Au-delà de l'étrangeté du regard, toujours perturbante quand on se livre en terrain inconnu à des expérimentations – rappelons ici que « répétitions » se dit en allemand *Proben*, c'est-à-dire « essais » –, il faut aussi mentionner les rapports ambigus qu'entretiennent parfois les chercheurs et les praticiens de théâtre. Si ceux-ci tendent à se banaliser à travers la parution de publications, de colloques et de rencontres animées de concert, il reste encore à développer des modalités de collaboration plus étroites. C'est d'ailleurs le constat formulé par Josette Féral dans son ouvrage *Théorie et pratique,* qui évoque « la méfiance, pour ne pas dire la peur que provoque toujours toute approche théorique[22] » chez les praticiens. Au-delà des élucubrations théoriques, la méfiance en question s'explique par le statut qui accompagne le chercheur quand il pénètre dans la salle de répétition : il est à la fois le représentant d'une institution et un intellectuel.

Parallèlement, il n'est pas toujours aisé pour le chercheur de saisir d'emblée la logique spontanée qui préside au travail de création : en cherchant, les artistes semblent parfois se contredire, développer des intuitions erratiques ou s'acharner sur un détail pratique dont on ne perçoit pas immédiatement la fécondité. Leur travail pratique défie plus d'une fois les cadres de pensée et l'esprit de systématisation au prisme desquels la recherche aborde souvent la création théâtrale. D'un côté comme de l'autre, rien ne va donc de soi parce que toute rencontre entre praticiens et théoriciens se construit patiemment. On peut y travailler avec d'autant plus de zèle qu'elle constitue peut-être, comme le remarque Josette Féral, « l'avenir des études théâtrales[23] » et qu'une génétique de la mise en scène ne saurait être esquissée sans l'affirmation d'une interdépendance des champs de la pratique et de la théorie :

> Théorie et pratique ne constituent pas, le plus souvent, deux ensembles qui s'excluent l'un l'autre mais qui sont interdépendants, la théorie servant souvent de cadre à la pratique, de point de départ aidant son cheminement (théorie du jeu, par exemple). De même, il n'existe pas de théorie stable qui ne se fonde sur une observation pratique[24].

Exigeante et patiente, la mise en relation de la théorie et de la pratique n'est pourtant pas une utopie, comme le montre l'ouverture dont témoignent certains artistes. Considérant que leurs coexistences et leurs compagnonnages (notamment rendus possibles avec des figures aussi

[22] Josette Féral, « Avant-propos », *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites,* Montpellier, L'Entretemps, 2011, p. 28.
[23] *Ibid*., p. 27-28.

emblématiques que Bernard Dort) étaient plus forts par le passé, Jacques Lassalle aborde par exemple de front la question du « suivi du processus de création théâtrale[25] » en affichant une position sans équivoque : la personne doit s'intégrer pleinement aux répétitions et ne pas se limiter à un regard extérieur et surplombant. En dehors de l'expérience de cette intégration, d'autres traces de suivis possibles sont, à ses yeux, envisageables : du journal cinématographique (qui a failli relater les répétitions de *La Bête dans la jungle*) au véritable documentaire, il existe plusieurs moyens de « capter la genèse dans son errance » avec la volonté de constituer une mémoire du spectacle ouverte au devenir et à la fragilité, mais émancipée du rêve totalisant qui accompagne l'archive.

I. 2. La relation critique en question

I. 2. 1. Les préjugés de l'observation objective

À supposer que le chercheur soit accepté sur le lieu des répétitions – et cela arrive désormais de plus en plus fréquemment –, il est conduit à s'interroger sur les modalités de sa propre présence. Le réflexe spontané du chercheur est de se situer à distance des répétants, de façon à observer des réalités vivantes étudiées avec objectivité. Souvent préconisé par les professeurs pratiquant l'observation de répétition en compagnie de leurs étudiants, ce dispositif peut être induit par les modalités d'accueil de certaines compagnies. Ex Machina permet par exemple à des observateurs de suivre les répétitions de ses spectacles en les installant à un certain intervalle de l'équipe de création. Lors des répétitions de la *Walkyrie* de Wagner, mise en scène par Robert Lepage au Metropolitan Opera de New York en avril 2011, nous étions ainsi installé aux rangées U et W de la vaste salle du Met. Bien qu'elle nous ait permis de tenir un journal de création au jour le jour, cette position a rapidement cantonné nos notes à des remarques assez factuelles, frôlant la description d'action. L'éloignement par rapport à l'équipe de mise en scène et du plateau empêchait par exemple d'entendre clairement les indications de mise en scène et de régie qui expliquent qu'un élément de la mise en scène est remplacé par un autre : impossible,

[24] *Ibid.*, p. 39.
[25] Jacques Lassalle, « Pour une mémoire génétique du dialogue entre texte et scène », *loc. cit*.

dès lors, d'accéder à « cette mémoire des *raisons* qui engendrent les gestes et modulent les voix[26] », que Vitez appelait de ses vœux.

Ce sont finalement les résumés que le directeur de production Bernard Gilbert venait régulièrement nous faire en anglais qui nous ont permis de saisir les différentes étapes du processus en cours. Le 6 avril 2011, il prend par exemple une dizaine de minutes pour nous expliquer que les positions des chanteurs ont été arrêtées sur un *story-board* élaboré en amont à Varennes, dans la banlieue de Montréal, par l'équipe de mise en scène qui travaillait alors avec des figurants et des acrobates : le dessin de la mise en scène a donc largement été réalisé avant que les répétitions ne commencent à proprement parler en compagnie des chanteurs engagés par le Metropolitan Opera. Il nous explique par ailleurs que les deux artistes que nous voyons travailler au loin avec Robert Lepage sur un écran d'ordinateur sont deux vidéastes qui conçoivent la projection de l'œil de Wotan qui se fera sur une partie du décor ; Bernard Gilbert nous donne alors l'une des fonctions que l'équipe de mise en scène attribue à la vidéo dans *La Walkyrie :* raconter des choses passées, comme le font par exemple les ombres projetées pendant l'acte I. Ses mises en perspective s'avèrent rapidement plus fructueuses que notre seule observation distanciée des répétitions quotidiennes. Nous remettons peu à peu en question notre sensation des premiers jours, pendant lesquels nous avions, depuis nos places, le sentiment illusoire de pouvoir embrasser d'un regard surplombant et neutre le travail en cours. C'est qu'en matière de science, le point de vue de Dieu n'existe pas. Comme l'écrit Bourdieu dans son *Esquisse d'une théorie de la pratique* :

> Le point de vue absolu de la science sans point de vue s'apparente au point de vue d'un Dieu leibnizien, qui, à la façon d'un général maîtrisant à l'avance les actions, militairement soumises à la règle, de ses subordonnés, possède en acte l'essence qu'Adam et César doivent apprendre dans le temps. L'objectivisme enferme toujours la virtualité d'un essentialisme[27].

[26] Antoine Vitez, « Répétitions écrites aux questions posées par Jean-Pierre Jourdain pour le *Journal de Chaillot* », *loc. cit.*
[27] Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique,* Paris, Seuil, coll. « Points », 2000*,* p. 229.

I. 2. 2. Les tentatives de stabilisation de l'observation à distance

S'il nous paraît nécessaire de remettre en cause l'utopie d'un regard distancié et surplombant qui serait le garant de la neutralité d'une expérience de terrain, il importe également d'interroger une idée récurrente qui consiste à vouloir tout filmer ou photographier, comme si ces actions suffisaient à objectiver des réalités humaines. De ce point de vue, l'enregistrement vidéo des répétitions est souvent avancé comme un recours à même de rationaliser le travail fugitif des répétitions. Sans revenir sur la différence ontologique qui sépare irrémédiablement la mise en scène en gestation et sa captation, on ne rappellera jamais assez combien l'image constitue une médiatisation en soi, qui ne stabilise pas forcément la réalité organique des répétitions mais cristallise le point de vue à partir duquel le chercheur l'appréhende, quel que soit l'espace des répétitions où il se trouve. Loin de se borner à recueillir la réalité, l'œil de la caméra la modifie en accentuant dans la salle de répétition le sentiment qu'engendre déjà la seule présence d'un observateur étranger : la sensation de se sentir regardé, avec l'aliénation que ce sentiment peut éventuellement occasionner chez l'artiste. C'est d'ailleurs une sensation qui revient de manière presque systématique quand une caméra fait irruption dans l'espace confiné des répétitions. Sa simple présence modifie la conscience de soi, engendre pour ainsi dire un dédoublement de l'artiste qui s'appréhende à la fois dans le présent de son travail *hic et nunc* et dans l'anticipation de l'image qu'il en restera par l'intermédiaire de la pellicule. On le vérifie notamment lorsque vient le temps d'accueillir durant quelques services des caméras de la presse, pour faire la publicité du spectacle. Le 14 octobre 2009, par exemple, Benjamin Lazar demande à un réalisateur venu filmer des extraits de répétitions pour la presse combien de temps il pense enregistrer les acteurs. Il anticipe en effet l'appréhension des comédiens :

> Je sais que les comédiens vont être un peu impressionnés par la caméra. Je voudrais juste les prévenir de la durée pendant laquelle vous allez les filmer[28].

Sentant la fébrilité de sa troupe, Benjamin Lazar est d'autant plus vigilant quant à cette présence que la salle accueille le même jour des étudiants en Arts du spectacle de l'Université de Caen, des

[28] Propos recueillis pendant les répétitions des *Amours de Pyrame et Thisbé,* le 14 octobre 2009, au Théâtre de Caen.

professeurs ainsi qu'un photographe. Les regards externes s'en trouvent démultipliés au cours d'un processus qui n'est pas encore arrivé à maturation.

La photographie est d'ailleurs le second grand moyen qu'on évoque souvent pour concrétiser l'observation à travers des clichés stables. De même que la vidéo, son usage peut contribuer à prolonger le travail d'observation du chercheur, à condition de ne pas s'y substituer. Malgré son apparente capacité à objectiver ce qu'elle saisit, la photographie reste encore et toujours liée au regard du chercheur. Comme pour la caméra, son usage n'a rien d'automatique puisque la conscience d'être photographié peut parasiter le travail de création, d'autant que le photographe a tendance à se déplacer souvent pour varier les angles de vision : c'est ce qui fait que l'usage de l'appareil photo reste si souvent limité en salle de répétition. Il n'est souvent toléré que dans deux cas de figure. Quand bien même l'œil de l'appareil est souvent ressenti comme intrusif, les créateurs acceptent d'être photographiés pour alimenter la presse en matériel visuel, fait indispensable à la publicité du spectacle, comme le montre la venue de photographes pendant les répétitions de *L'Opéra de quat'sous* à Montréal. La photographie peut également être tolérée lorsqu'elle est pratiquée par une personne familière de l'équipe de création. C'est ainsi que, pendant les préparatifs de chacun des spectacles de Brigitte Haentjens, Angelo Barsetti vient fréquemment prendre quelques clichés ; dans la mesure où il est identifié par l'équipe comme coiffeur et maquilleur autant que comme artiste photographe, sa présence est toujours acceptée immédiatement, sans qu'un sentiment d'intrusion ne perturbe les artistes.

I. 2. 3. L'intraduisible ontologique

Que l'observateur puisse recourir à la caméra ou la photographie pour tenter d'appréhender la réalité mouvante des répétitions ne doit pas cacher le fait que son expérience a à voir avec une forme de réalité qui défie la représentation et, partant, la stabilisation. Dans la mesure où il n'y a pas de transparence possible entre la réalité en question et les médiations à la disposition du chercheur, le travail du chercheur de théâtre consiste alors à accepter la contrainte de la nécessaire reconfiguration que lui impose son objet d'étude. De même que l'ethnographe est confronté à la vie énigmatique des peuples qu'il observe, le chercheur se heurte à ce que Silvana

Borutti appelle la « non-transparence[29] » de l'objet ou encore « l'intraduisible ontologique[30] ». Selon cette hypothèse, les recours à l'image ou à la linguistique ne constituent que des « compromis cognitifs » parmi d'autres. Ils ne sauraient annuler un « nécessaire manque[31] » de transparence entre la réalité et la reconfiguration que le regard scientifique en propose. C'est précisément cette similitude de rapport entre le chercheur et son objet qui rapproche le chercheur en sciences humaines du chercheur préoccupé de genèse scénique. C'est ce qui nous conduit à formuler l'hypothèse que la génétique de la mise en scène est peut-être plus proche des sciences humaines que des études littéraires, car si « dans les sciences humaines, on rencontre constamment le problème de la transcription et de la traduction impossible, de la déformation, et donc du non-représentable, de ce qui demeure opaque à la représentation [32] », n'en va-t-il pas de même lorsqu'il s'agit de penser les processus de la mise en scène ?

I. 3 Genèse de la mise en scène et sciences humaines

Le généticien de la mise en scène est confronté à une réalité humaine qui a bien plus à voir avec le domaine d'investigation du sociologue, de l'ethnographe ou de l'anthropologue qu'avec celui du généticien de texte. C'est ce qui nous conduit à nous demander dans quelle mesure il n'y aurait pas une rencontre à consolider entre étude de mise en scène et approche anthropologique. Comptant parmi les premières figures à avoir ostensiblement tissé ce lien entre observation de répétition et théorie ethnographique, Gay McAuley explique comment cette articulation l'a aidée à mieux fonder sa démarche :

> Mon expérience en tant qu'« observatrice participante » à des répétitions pour des représentations au sein de la communauté culturelle où je vis indique toutefois que la méthode ethnographique est également précieuse pour faciliter les discussions de sa « propre » culture et celle de « l'autre » [33].

[29] Silvana Borutti, « Interprétation et construction », in Francis Affergan (dir.), *Construire le savoir anthropologique,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Ethnologies. Controverses », 1999, p. 39-40.
[30] *Ibid.,* p. 38.
[31] *Ibid.*, p. 40-41.
[32] *Ibid.*, p. 42.
[33] « My experience as a "participant observer" in rehearsals for performance within the specific cultural community in which I live suggests, however, that ethnographic method is equally valuable in facilitating discussions of "own" as well as "other" culture. » (Gay McAuley, *op. cit*., p. 15).

I. 3. 1. Étudier des réalités vivantes

Rappelons qu'étymologiquement l'anthropologie (connaissance, *logos*, de l'homme, *anthropos*) est une science qui étudie l'homme au sein des sociétés, des cultures et des groupes dont il fait partie. Au même titre que le généticien de la mise en scène, l'anthropologue s'intéresse donc à des « réalités vivantes » qui « sont plus riches et présentent moins de régularités que les phénomènes de la nature[34] ». Le travail de l'anthropologue nous intéresse d'autant plus qu'il s'applique à des objets d'études dont les contours se redéfinissent en permanence. Il exige du chercheur qu'il procède à un usage de la raison « plus subtil » et qu'il fasse montre d'un « esprit scientifique plus développé que dans les sciences de la nature, où la sanction de l'expérience est immédiate et patente[35] ». L'anthropologue entretient donc avec le chercheur en sciences naturelles un rapport assez semblable à celui du généticien de la mise en scène et du généticien de texte : le chercheur en sciences de la nature et le généticien du texte ont la chance de pouvoir analyser des supports très complexes mais relativement circonscrits quand l'anthropologue et le généticien de la mise en scène ont affaire à une réalité bien plus fuyante et aux limites en perpétuel mouvement. Généticiens de la mise en scène et anthropologues sont ainsi confrontés à des objets dont le sens étymologique semble radicalisé puisque, comme le rappellent Philippe Laburthe-Tolra et Jean-Pierre Warnier, l'objet est par définition « ce qui vient à l'encontre du sujet, ce qui se jette en travers de son chemin (*ob-jec-tum*), ce qui se présente comme différent de lui, obstacle ou déplaisir[36] ». Comme l'anthropologue, le chercheur de théâtre est confronté à un « corps à corps avec le réel[37] » qui suppose un esprit scientifique particulier. Essayant de le décrire pour l'anthropologie, Philippe Laburthe-Tolra et Jean-Pierre Warnier évoquent « l'aptitude à supporter la contradiction, la capacité d'affronter ce qui est le plus étranger et le plus désagréable à la spontanéité humaine : l'objection incessante des objets[38]. »

I. 3. 2. Étudier la mise en scène comme acte de sociabilité

L'anthropologie nous intéresse également parce qu'elle appréhende l'homme dans sa

[34] Philippe Laburthe-Tolra et Jean-Pierre Warnier, *Ethnologie. Anthropologie,* Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 1.
[35] *Ibid.*, p. 1.
[36] *Ibid.*, p. 2.
[37] *Ibid*.

dimension fondamentalement sociale. Comme le résument Marc Augé et Jean-Paul Colleyn, la pensée anthropologique repose sur l'impossibilité « de penser l'homme seul[39]». Cette conception entre en écho avec la dimension collaborative qui caractérise l'entreprise de mise en scène. Comme le déclare à ce sujet Brigitte Haentjens :

> Ce qui importe, c'est de porter une parole collectivement, même si au départ, les motivations personnelles sont multiples et complexes. Le collectif, ça fait partie du théâtre. Quand on est peintre, on est seul. Il faut sans cesse négocier avec l'autre, au théâtre. On a beau vouloir imposer des choses, on est obligé de « se commettre » avec l'autre. C'est ce qui est difficile, parfois irritant, mais aussi très beau[40].

La mise en scène n'existe qu'au prix d'un engagement de soi dans une relation aux autres qui suppose des rites, des codes et des rapports aussi subtils que dans tout groupe ou toute société.

Si créer consiste à « se commettre » avec l'autre, l'activité de mise en scène repose sur un art du rapport que l'anthropologie peut nous aider à mieux approcher, dans la mesure où celle-ci voue un intérêt majeur aux « rapports intersubjectifs[41] ». Cette ambition s'est particulièrement affirmée au cours des dernières décennies. Prenant ses distances avec les normes et les fonctions privilégiées dans sa période structuraliste, l'anthropologie est peu à peu devenue une « science des processus[42] » appréhendant les cultures moins « comme des entités closes, achevées » que « comme des productions historiques en devenir[43] ». C'est précisément ce qui fait que, selon François Laplantine, « la description ethnographique est description d'un processus plus que d'un état » et qu'« elle ne consiste pas seulement dans l'énumération [des attributs des objets décrits], mais dans le récit de leur processus de fabrication et de leur utilisation[44]. » Ainsi, de même que la génétique est née du structuralisme tout en le dépassant par un souci du paramètre de temps, l'anthropologie s'est dégagée de sa hantise des structures fixes pour penser la durée et la genèse des actions humaines. Dans le cas de la genèse de la mise en scène, cette attention portée à la

---

[38] *Ibid.*, p. 2.
[39] Marc Augé et Jean-Paul Colleyn, *L'Anthropologie,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », mars 2009 [2004], p. 14.
[40] Propos cités in « Les langues de feu de la création », entretien avec la metteure en scène québécoise Brigitte Haenjtens, *Rappels*, n°3, printemps 2009, p. 9, consultable sur http://www.crilcq.org/rappels/.
[41] Marc Augé et Jean-Paul Colleyn, *L'Anthropologie, op. cit.*, p. 14.
[42] *Ibid*.
[43] *Ibid.*, p. 61.

notion de processus est d'autant plus importante que la mise en scène est un devenir en constante évolution.

I. 3. 3. Le chercheur face au processus ?

Si l'on admet que le généticien de la mise en scène a beaucoup à apprendre de l'épistémologie anthropologique, il reste à définir les finalités et les modalités susceptibles de sous-tendre sa démarche. La présence du chercheur aux répétitions pose des questions semblables à celle de l'ethnographe sur son *terrain*, notion qui, comme le rappellent Marc Augé et Jean-Paul Colleyn, « désigne à la fois un lieu et un objet de recherche[45] ». Le terrain implique qu'on le foule, qu'on y pénètre, qu'on y vive un certain temps, qu'on en fasse humainement l'expérience : on ne peut se contenter de l'appréhender à distance. Par là même, il renvoie le chercheur à sa condition d'être humain et de sujet : le voilà contraint à dégager du sens à partir de réalités humaines dont il est partie prenante. La supposée distance spatiale du chercheur ne garantit donc pas la neutralité de sa présence, pas davantage que celle de son regard : quels que soient ses modèles théoriques ou ses intentions, le chercheur observateur d'un processus créatif en constitue l'une des composantes.

Le premier exemple instructif nous vient de Philippe Poulain, le stagiaire d'Antoine Vitez dont nous avons déjà évoqué le journal des répétitions de *Lucrèce Borgia*. Tout au long de ses notes, couchées sur le papier jour après jour, il décrit la position discrète qu'il occupait dans la salle de répétition, comme s'il cherchait à observer puis décrire au mieux le travail journalier d'un metteur en scène au faîte de son art. Plusieurs signes ou remarques ponctuelles n'en laissent pas moins comprendre que sa présence silencieuse était partie prenante du processus de travail et de l'équipe du spectacle. Parlant dans l'introduction de ses notes de « journal de bord », de « safari » ou encore d'« aventure[46] », il semble d'abord déterminé à observer un processus comme un observateur doublé d'un aventurier. Mais il évoque peu à peu « cette vie que nous avons partagée » et utilise de plus en plus le « on » pour décrire ce qui a été fait journellement,

[44] François Laplantine, *La Description ethnographique,* Paris, Armand Colin [Nathan], 2010 [1996], p. 88.
[45] Marc Augé et Jean-Paul Colleyn, *L'Anthropologie, op. cit.*, p. 79.

révélant par ces pronoms la dynamique d'inclusion qu'engendre inévitablement une présence en salle de répétition. Au fil des pages, cette intégration du stagiaire à l'équipe ne se réduit pas à cette présence pronominale ; elle est aussi perçue par l'équipe, au point que le jour de la première représentation Poulain finit par recevoir un bouquet de roses comme tous les membres de l'équipe artistique du spectacle[47] :

> Étrangement, le TNC[48] m'a honoré hier d'un bouquet de roses ; pour la première fois, j'étais amalgamé sans mot dire aux équipes diverses qui opèrent sur *Lucrèce Borgia*.

En recevant des roses, le « je » a bien compris que, malgré la distance à laquelle il se croyait cantonné et à laquelle il pensait peut-être s'être tenu, il faisait bien partie de cette société dont il avait observé si méticuleusement le travail. Le bouquet de roses, habituellement réservé aux artistes, rappelle l'enseignement que Clifford Geertz tire d'une expérience singulière de terrain qu'il a lui-même vécue en Indonésie[49] et qui, depuis, est devenue l'un des épisodes les plus fameux de l'histoire de l'anthropologie. Alors qu'il observe des combats de coqs à Bali pour essayer de comprendre le sens symbolique de ces rites, il est confronté, avec la population locale, à une irruption de la police. Ces combats étant clandestins, tous les spectateurs sont contraints de prendre la fuite. Geertz et son épouse font de même, emboîtant spontanément le pas des spectateurs balinais qui, d'abord méfiants à leur endroit, s'empressent de les accepter après cet épisode. En observant un rituel interdit puis en s'enfuyant avec les Balinais qui l'avaient organisé et qui l'observaient, Geertz avait compris qu'il était devenu partie prenante de la réalité en question.

Le cas de Poulain comme celui de Geertz invitent à remettre en cause une certaine conception des rapports du sujet et de l'objet, que l'Occident a, selon Edgar Morin, trop longtemps maintenue dans une simple relation de disjonction. Formulée par Descartes, cette conception longtemps prédominante consiste à séparer « le sujet pensant (*ego cogitans*) et la

---

[46] Philippe Poulain, « Avant-Propos » à « Les répétitions de Lucrèce et quelques représentations », dossier « Chaillot – mai 1985 / Avignon – juillet 1985 / Paris – septembre 1985 », t. I, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, cote 4-COL-45-saison 1985-1986-Lucrèce Borgia, p. II.
[47] *Ibid.,* p. I.
[48] Théâtre national de Chaillot.

chose étendue (*res extensa*[50]) », comme si ces deux pôles étaient purement indépendants. Or cette disjonction n'est pas satisfaisante puisque « l'objet et le sujet, livrés chacun à eux-mêmes, sont des concepts insuffisants » et « d'une extrême pauvreté[51] ». Face à un objet qui serait « le connaissable, le déterminable, l'isolable[52] », le sujet serait « soit le "bruit", c'est-à-dire la perturbation, la déformation, l'erreur qu'il faut éliminer afin d'atteindre la connaissance objective, soit le miroir, simple reflet de l'univers objectif[53] ». Loin de pérenniser cette vision, Edgar Morin propose de combattre ce qu'il appelle « l'intelligence aveugle » car celle-ci « ne peut concevoir le lien inséparable entre l'observateur et la chose observée[54] ». Cette séparation systématiquement clivante des deux pôles de l'observation s'inscrit, à ses yeux, dans une conception générale du savoir, dominée en Occident par un « mode mutilant d'organisation de la connaissance, incapable de reconnaître et d'appréhender la complexité du réel » : à travers une multitude d'opérations qui prétendent « sépare[r] (distingue ou disjoint) et uni[r] (associe, identifie) ; hiérarchise[r] (le principal, le secondaire) et centralise[r] (en fonction d'un noyau de notions maîtresses[55]) », la science engendre des « paradigmes qui mutilent la connaissance et défigurent le réel[56] ». La réification des sujets observés, qu'ils soient issus de peuplades lointaines ou d'équipes artistiques, découle de cette logique généralisée de la « pensée simplifiante » qui « isole tous ses objets de leur environnement » et « ne peut concevoir le lien inséparable entre l'observateur et la chose observée », parvenant à ce paradoxe de « disciplines des sciences humaines [qui] n'ont plus besoin de la notion d'homme[57] ». Cette propension est d'autant plus stérile en matière de genèse théâtrale que l'étude des processus scéniques ne saurait faire l'économie de leur réalité anthropo-sociale. Il importe *a contrario* d'« affronter la complexité anthropo-sociale, et non plus [de] la dissoudre ou l'occulter[58]. » L'une des premières solutions consiste à prendre conscience que « la science occidentale s'est fondée sur l'élimination

[49] Clifford Geertz, *Bali : interprétation d'une culture* (trad. Denise Paulme et Louis Évrard), Paris, Gallimard, 1983.
[50] Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe,* Paris, Seuil, coll. « Essais », 2005, p. 18.
[51] *Ibid*., p. 56-57.
[52] *Ibid*., p. 59.
[53] *Ibid*., p. 55.
[54] *Ibid.,* p. 19.
[55] *Ibid.*, p. 15-16.
[56] *Ibid.*, p. 17-18.
[57] *Ibid.,* p. 19-20.
[58] *Ibid.,* p. 22.

positiviste du sujet à partir de l'idée que les objets, existant indépendamment du sujet, pouvaient être observés et expliqués en tant que tels » alors que « l'objet et le sujet, livrés chacun à eux-mêmes, sont des concepts insuffisants » car « l'idée d'univers purement objectif est privée non seulement de sujet mais d'environnement, d'au-delà[59]. »

I. 3. 4. Les effets du processus

Dépasser ce paradoxe qui fait que « sujet et objet sont indissociables, mais [que] notre mode de pensée exclut l'un par l'autre[60] » suppose qu'on accepte que, quand bien même on croit observer une réalité humaine de l'extérieur, on en fait forcément partie : comme l'écrit François Laplantine, « nous ne sommes jamais des témoins objectifs observant des objets, mais des sujets observant d'autres sujets au sein d'une expérience dans laquelle l'observateur est lui-même observé[61] ».

Ceci étant dit, on peut aller plus loin et souligner combien, loin d'enregistrer de façon neutre ce qu'il observe, le chercheur observateur peut avoir une incidence sur lui. Pour illustrer ce phénomène récurrent, Laplantine fait référence à la mécanique quantique du physicien Werner Heisenberg qui « a montré que l'on ne pouvait observer un électron sans créer une situation qui le modifie[62] ». Celui-ci « en tira en 1927 son fameux "principe d'incertitude", qui le conduisit à réintroduire le physicien dans l'expérience même de la physique[63]. » Un article publié dans le numéro de la revue *Jeu* consacré à « l'œuvre en chantier » démontre toute la pertinence de ce constat. Le metteur en scène Marc Beaupré y revient sur la présence silencieuse du critique Philippe Couture pendant les répétitions de *Caligula remix* au Théâtre La Chapelle. La réflexion *a posteriori* de Marc Beaupré évoque l'aspect parfois douloureux de cette expérience (existe-t-il une situation plus désagréable que celle d'être vu en train de se tromper ?) mais aussi ses apports (le regard semble avoir incité le metteur en scène à se dépasser et à radicaliser ses choix). De l'aveu même de Marc Beaupré, la présence muette du critique a modifié son comportement de metteur en scène, en l'incitant à être plus directif qu'il ne l'aurait été pour endosser la

[59] *Ibid*., p. 34.
[60] *Ibid.*, p. 57.
[61] François Laplantine, *La Description ethnographique, op. cit.*, p. 23.
[62] *Ibid.*, p. 26.

responsabilité d'un échec possible et en exonérer ses acteurs ; loin d'avoir confiné à une discrétion qui aurait permis aux acteurs de l'oublier, elle a cristallisé le rang d' « étranger » du critique au sein de la communauté des répétants. La présence de cet observateur muet a, sans doute, été colorée par le statut de « critique » qui l'accompagnait. Or existe-t-il un type de regard plus complexe à accepter pour un praticien de théâtre, dans la carrière duquel la presse a toujours un impact notoire ? On ne saurait pourtant se contenter de cette hypothèse. Le profil d'un universitaire n'est pas loin d'avoir le même effet symbolique sur des artistes en répétition. C'est bien le signe qu'il faut accepter, comme le préconisent Philippe Laburthe-Tolra et Jean-Pierre Warnier, que :

> L'observateur lui-même introduit dans la situation de terrain des paramètres spécifiques qui forment son équation personnelle. Les principaux sont le sexe (ou, comme on l'a dit, le genre, c'est-à-dire le rôle social correspondant au sexe), l'âge, l'origine nationale ou ethnique, le statut (célibataire ou marié, ayant des enfants ou non), l'apparence physique, la langue, la manière de s'exprimer, l'expérience acquise[64].

L'universitaire étant un sujet, il faut donc obligatoirement composer avec « l'équation personnelle du chercheur[65]. » Sa simple présence a ainsi une incidence sur le sens de la pratique qu'il observe.

Cette observation a d'ailleurs été vérifiée de façon très nette par l'expérience de nos propres étudiants de l'Université du Québec à Montréal dans le cadre du séminaire d'anthropologie des répétitions donné pendant l'hiver 2013. Nous étions convenu avec eux qu'afin de nourrir la discussion collective, ils iraient observer les répétitions du *Grenier* de Yôji Sakate mis en scène par Catherine Vidal avec les étudiants en art dramatique du Conservatoire de Montréal. Le 19 mars 2013, la répétition démarre en présence de trois chercheurs, deux comédiens, de la metteure en scène Catherine Vidal et de son assistante Alexandra Sutto. Comme le rapportent deux des étudiants observateurs, la table est alors placée au cœur de la salle. Autour d'elle, les personnes présentes sont réparties comme suit : les deux comédiens se font face (en rouge sur le croquis ci-après), tandis que les trois observateurs (en bleu) sont assis côte à côte à

---

[63] *Ibid.*
[64] Philippe Laburthe-Tolra et Jean-Pierre Warnier, *op. cit*., p. 371.
[65] *Ibid*.

gauche et Catherine Vidal et son assistante (en noir) à droite. Un schéma réalisé par l'une des observatrices[66] concrétise la disposition en question :

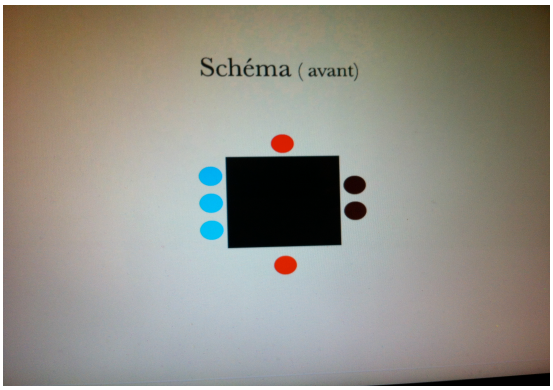


Figure 29. Schéma réalisé par Marina de Sousa e Silva (« Travail final », références citées en note)

Le travail de lecture à la table suit son cours jusqu'à ce que Catherine Vidal l'interrompe pour parler avec les trois observateurs en dehors de la salle. Comme le rapporte après coup l'un d'entre eux :

> Elle nous dit qu'elle sent que ses comédiens « semblent un peu gelés » par notre présence. Elle nous demande donc de quitter la répétition pour une petite demi-heure et de revenir pour l'autre scène après la pause[67].

Devant l'effet de la présence des observateurs sur les acteurs, la metteure en scène prend la décision importante de travailler en espace clos pendant une heure sans présence étrangère, pour mieux recréer avec les acteurs le cadre intimiste que commande parfois la nécessaire expérimentation du travail de répétition. Les observateurs seront finalement réinvités une heure plus tard mais dans une disposition spatiale légèrement modifiée. Cette séance de répétition fait prendre conscience aux observateurs comme aux artistes des effets induits par toute présence sur le processus de mise en scène. En anthropologie comme en genèse de la mise en scène, le chercheur se fait d'autant plus sentir qu'en dehors de sa seule présence physique, il introduit avec lui des paramètres qui découlent de son identité (statut social, sexe, âge, appartenance

[66] Marina de Sousa e Silva, « Travail final » remis dans le cadre du séminaire « Anthropologie des répétitions », Montréal, Université du Québec à Montréal, hiver 2013, p. 23.
[67] Ariel Ifergan, « Travail final » remis dans le cadre du séminaire « Anthropologie des répétitions », Montréal, Université du Québec à Montréal, hiver 2013, p. 4-5.

académique). Loin d'être un scripteur neutre et appréhendé comme tel, il suscite les interrogations et cristallise les représentations. Incarnation du savoir ou de l'institution, il symbolise une fonction ou une instance qui inspire l'étonnement ou parfois la méfiance, mais rarement l'indifférence : aucune présence ne saurait être transparente. Le seul être-là du chercheur est en soi un événement pour les artistes.

Mais si le chercheur a un effet sur le processus, le processus a en retour un effet sur le chercheur. Celui-ci ne saurait en effet être réduit à un observateur stable, recueillant des faits, sans lui-même en être affecté puisque, comme le remarquent Marc Augé et Jean-Paul Colleyn en anthropologie, « la différence entre le penseur en chambre et le chercheur de terrain, c'est que ce dernier s'est senti personnellement modifié par cette expérience[68]. » De fait, assister à un travail de répétition courant parfois sur plusieurs mois et occasionnant un contact presque quotidien avec des artistes et des techniciens laisse forcément une trace, infléchit un regard, invite à remettre en question ses propres représentations préalables. L'instabilité caractérise autant ce qui s'observe que celui qui observe. À ce titre, le généticien de la mise en scène a bien plus à voir avec le chercheur de sciences humaines qu'avec le généticien de texte.

I. 3. 5. La subjectivité et la connaissance

On le voit donc, en genèse scénique comme en ethnographie, « la subjectivité est le milieu même de la connaissance[69] ». Or la subjectivité de l'expérience prive-t-elle le généticien *in vivo* de son objectivité ? Subjectivité et objectivité, sujet et objet : sont-ce là des concepts qu'il y a lieu de reconduire aussi naturellement et d'opposer dans notre type de recherche ? Cette place de l'humain de part et d'autre a de quoi déconcerter et interroge la scientificité même de la démarche : devant tant d'instabilité, peut-on produire du savoir et de la connaissance de façon satisfaisante ? Ce sont peut-être nos propres représentations, faisant de la subjectivité ce que Morin appelait un « bruit[70] », qui sont à interroger. Loin d'être un obstacle en anthropologie, celle-ci est depuis longtemps déjà interrogée mais aussi acceptée comme levier du travail de

[68] Marc Augé et Jean-Paul Colleyn, *L'Anthropologie, op. cit.,* p. 86.
[69] Philippe Laburthe-Tolra et Jean-Pierre Warnier, *Ethnologie. Anthropologie*, *op. cit.*, p. 2.
[70] Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe, op. cit.,* p. 36.

recherche puisque, comme l'écrivent là encore Philippe Laburthe-Tolra et Jean-Pierre Warnier, « le savant ici devient responsable et le passage par la subjectivité n'est que moyen par rapport à son but, qui demeure la visée de la vérité sous la forme de la véracité[71] ».

Ce qui attend dès lors le chercheur attelé à penser les conditions de possibilité d'une genèse de la mise en scène, c'est une capacité à remettre en cause les outils qu'il a pu observer dans sa formation pour en forger de nouveaux qui puissent lui permettre de mieux appréhender ce qu'il étudie. À la relative nouveauté d'un champ d'étude comme la génétique de la mise en scène, il importe de répondre par de nouvelles solutions puisque, comme le rappelle Walter Benjamin :

> Une méthode scientifique se caractérise par le fait qu'en trouvant de nouveaux objets elle développe de nouvelles méthodes. Exactement comme la forme en art se caractérise par le fait qu'en conduisant à de nouveaux contenus, elle développe de nouvelles formes[72].

S'il y a bien un défi en matière de genèse scénique, c'est celui du renouvellement des méthodes. Dans la mesure où les outils forgés pour l'investigation des textes ont répondu à des besoins qui ne sont pas exactement ceux qu'exige une étude des processus de la mise en scène, alors il importe d'en forger de nouveaux.

Depuis sa naissance au XIX^{e} siècle, l'anthropologie a montré une capacité saisissante à réfléchir sur elle-même. Parmi les grandes interrogations épistémologiques qui ont jalonné son histoire figure ce rapport toujours problématique du sujet chercheur aux sujets observés. Devant une réalité complexe, riche de situations aux disparités irréductibles, elle n'avait pas d'autre choix que d'interroger non seulement ses modalités de travail mais aussi sa propre raison d'être. Face aux modèles rassurants de connaissance proposés par le positivisme au XIX^{e} puis le structuralisme au milieu du XX^{e} siècle, cette discipline a toujours eu fort à faire pour se justifier. Francesco Remotti rappelle à cet égard :

> La multiplicité des situations humaines est le défi réel de l'anthropologie qui, à son tour, est un pari hasardeux, celui de pouvoir contrôler, soumettre et ordonner la multiplicité, et de lui conférer au moins un sens général. Je ne sais pas si les anthropologues – ceux qui ont inventé l'anthropologie et ceux qui continuent à

[71] Philippe Laburthe-Tolra et Jean-Pierre Warnier, *Ethnologie. Anthropologie, op. cit.*, p. 2-3.
[72] Walter Benjamin, « Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès », in *Paris, capitale du XIX^{e} siècle* (trad. Jean Lacoste), Paris, Cerf, 2009 [1989], p. 490.

> s'appeler « anthropologues » – sont vraiment conscients de cette disparité entre la multiplicité des objets dont ils peuvent ou doivent s'occuper, et l'unicité du programme scientifique duquel ils s'inspirent et qui est réclamé par le nom de leur discipline. En tout cas, je pense qu'il n'y a aucune science humaine et sociale qui connaît une disparité si profonde et inquiétante entre données et projets, entre objets, situations, réalités et perspectives, moyens et instruments : d'une part le maximum d'hétérogénéité (tout ce que les hommes peuvent faire, dire, croire), d'autre part, le maximum d'homogénéité, tout au moins de coordination (un discours sur l'homme, sur l'humanité[73]).

C'est un combat similaire qui préoccupe le généticien de théâtre : devant des réalités difficiles à circonscrire, il doit lui-même engager sa propre expérience pour produire des analyses. Alors que les chercheurs en études théâtrales concilient de plus en plus fréquemment cursus universitaire et parcours dans le milieu professionnel du spectacle, une articulation toujours plus poussée entre théorie et pratique rend possible une approche plus concrète de la réalité anthropologique dans laquelle s'enracine toute création spectaculaire. Ce sont les modalités de ce point de jonction qu'il reste à penser pour dépasser les oppositions de principe et, surtout, esquisser les soubassements d'une démarche appuyant aussi bien une réflexion sur les processus de la mise en scène contemporaine qu'une meilleure compréhension des archives de théâtre.

II. Le chercheur sur le terrain

Si l'on admet qu'une expérience d'observation est susceptible d'être fructueuse pour une réflexion sur les processus de la mise en scène, il reste encore à en penser les modalités, tant l'exercice exige d'être pensé dans ses dimensions tout à la fois épistémologiques et concrètes.

II. 1. L'expérience du terrain

II. 1. 1. La nécessité d'une présence continue

La première remarque qui s'impose a trait à la durée de l'expérience. Le débat balance entre la présence occasionnelle, reposant sur un aménagement des contraintes professionnelles du chercheur (enseignement et recherche à proprement parler), et la présence continue. Josette Féral

[73] Francesco Remotti, « Le savoir anthropologique comme alimentation », Francis Affergan (dir.), *Construire le savoir anthropologique, op. cit.*, p. 106.

résume les options en questions :

> En l'absence de tous ces repères, les séances d'observation et les notes prises par l'analyste lui-même au cours des répétitions deviennent une importante source de référence, lorsque le metteur en scène et les acteurs acceptent ce regard extérieur posé sur leur travail. En effet, cette présence n'est pas toujours bienvenue et certains praticiens refusent tout observateur extérieur à l'entreprise pour éviter que le travail en soit perturbé. D'autres, quand ils accordent ce « droit de regard », exigent une présence continue qui nécessite de la part de l'analyste une disponibilité que ce dernier ne peut toujours assumer. Celui-ci préfère opter habituellement pour une présence épisodique, ce qui peut constituer un moindre mal, mais ne remplace pas le suivi complet du processus de travail[74].

Si les tentatives d'aménagement sont légitimes d'un point de vue institutionnel et pratique, elles restent insatisfaisantes sur le plan scientifique. De la discussion qui a permis la bifurcation du projet scénique vers une autre piste à l'identification des locuteurs, des circonstances, des paramètres nouveaux, il s'avère qu'un choix se présente selon une combinatoire complexe dont les répétants ne se souviennent pas forcément après coup et qu'il est toujours préjudiciable d'avoir manqué. Par ailleurs, de la même façon qu'en ethnographie la présence continue permet de créer, selon Bronislaw Malinowski, des « relations naturelles[75] » qui apprennent au chercheur à « connaître [son] entourage, à [se] familiariser avec ses mœurs et ses croyances, cent fois mieux que [s'il s'en rapportait] à un informateur rétribué et dont les comptes rendus manquent souvent d'intérêt », une présence continue aboutit à de meilleures relations avec les répétants. « Là réside, selon Malinowski, toute la différence entre des apparitions de temps à autre au milieu des indigènes et un contact réel avec eux[76]. »

L'observation régulière est d'autant plus indispensable que la création, comme beaucoup d'activités humaines, est par nature irrégulière : certaines séances peuvent être émaillées de moments de grâce quand d'autres se caractérisent par une certaine stagnation ; dès lors, n'observer que quelques répétitions ponctuelles ne donne pas une idée juste de la globalité du processus. Filmé pendant le travail de création du spectacle *Husbands*, le metteur en scène flamand Ivo Van Hove rapporte son étonnement après le visionnage du documentaire :

---

[74] Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites,* Montpellier, L'Entretemps, 2011, p. 73.
[75] Bronislaw Malinowski, *Les Argonautes du Pacifique occidental, op. cit.*,1989, p. 63
[76] *Ibid*.

> Dans le documentaire *Bloot/Exposed,* on me voit sans cesse interrompre Roeland Fernhout pendant la répétition d'une scène de *Husbands.* Cela ne me ressemble pas tellement, pourtant, et j'ai été surpris par ces images. Quand je lui en ai parlé, Roeland m'a dit qu'il avait eu l'impression, ce jour-là, que ce serait la seule fois que je lui donnerais des indications précises ; il était très concentré, il essayait d'absorber tout ce que je lui disais pour le restituer du mieux possible, dans son langage à lui, conformément à la vision du personnage que je lui exposais[77].

La surprise semble ici venir du fait que le documentaire met l'accent sur un événement finalement peu représentatif du travail de collaboration entre l'acteur et le metteur en scène.

En second lieu, la présence au long cours permet de se familiariser avec des rites, des protocoles et des rapports de force plus ou moins inconscients, dont la mise au jour découle exclusivement d'une immersion. En troisième lieu, c'est la présence même du chercheur qui tend à se banaliser grâce à la continuité. C'est d'ailleurs le constat auquel en est venu Jacques Lassalle, qui n'accepte de stagiaires qu'à la condition d'une présence permanente, seule à même de permettre aux artistes d'intégrer ce regard dans une sphère familière et acceptée :

> En matière de compagnonnage, de suivi du processus de création théâtrale, la présence du regard et de la réflexion en mouvement, jour après jour, me paraît un « en plus » du travail : à une condition, c'est que la personne qui vient vienne tout le temps, qu'au bout de quelques heures elle soit totalement intégrée, c'est-à-dire qu'elle soit pensée dans sa fonction, pas dans son regard, pas dans son point de vue de Sirius, pas dans son point de vue d'en haut, mais dans son intégration véritable qui préserve tout à fait sa distance et son quant à soi, mais qui en fait pour tous ceux qui sont là quelqu'un de familier et quelqu'un d'estimé sur le terrain même de son travail[78].

Acceptée comme partie prenante d'une réalité quotidienne des répétitions, la présence du chercheur cesse, dans ce scénario, d'être appréhendée comme un événement perturbateur. Le mécanisme est le même que dans l'observation ethnographique. Bronislaw Malinowski remarque en effet que, « parce qu'ils [le] voyaient tout le temps parmi eux, les indigènes n'étaient plus intrigués, inquiets ou gênés par [sa] présence » et qu'il « cessai[t] d'être un élément perturbateur dans la vie tribale [qu'il] étudiai[t] » : ils finissaient, rajoute Malinowski, par « [le] regarder comme une part et un élément de leur existence[79] ». Si des artistes en répétition ne sont

[77] *Ivo Van Hove* (introduction et entretiens par Frédéric Maurin), Arles, Actes Sud, coll. « Mettre en scène », 2014, p. 50-51.
[78] Jacques Lassalle, « Pour une mémoire génétique du dialogue entre texte et scène », *loc. cit.*, p. 70-71.
[79] Bronislaw Malinowski, *op. cit.*, p. 64.

évidemment pas comparables à ces membres d'une civilisation lointaine, le mécanisme d'acceptation de l'étrangeté du chercheur n'en est pas moins du même ordre en répétition. Ce sont tous ces motifs qui nous conduisent à souscrire à cette remarque de Georges Banu :

> La répétition est un processus et elle ne peut être comprise par prélèvement : il faut suivre l'intégralité du mouvement qui va du début jusqu'à la maturation finale. Cela seulement permet de saisir les protocoles explicites et les stratégies secrètes, les avancées et les crises, les rapports de force et les relations amoureuses. La répétition est une expérience de groupe dans le temps. Sa compréhension exige l'expérience directe prolongée, car la répétition, pour être saisie dans sa spécificité, réclame l'imprégnation[80].

La présence continue engendre une familiarité et une sensibilité plus aiguisée dans la compréhension des modalités de travail des répétants, de la même façon que, sur le terrain, l'ethnographe a besoin de « l'observation directe de comportements sociaux particuliers à partir d'une relation humaine, la familiarité avec des groupes que l'on cherche à connaître en partageant leur existence[81] », pour restituer toute la complexité d'une réalité culturelle.

II. 1. 2. La période charnière de l'arrivée

Toujours idéale, cette option de la présence continue n'a naturellement rien d'un long fleuve tranquille. Dans la mesure où le chercheur observe des rapports humains, il n'a pas d'autre choix que d'y prendre part, au gré d'une adaptation qui, dans un premier temps, ne se fait pas toujours sans remous. Il n'est certes pas confronté aux mêmes difficultés matérielles qu'un ethnographe arrivant dans une civilisation radicalement différente de la sienne, au cœur d'une société dont il lui faut maîtriser la langue et d'un espace où il doit s'installer dans des conditions matérielles parfois précaires. Mais s'il effectue un stage dans une institution éloignée de son propre lieu d'habitation, voire de son pays et de son continent, le chercheur doit subir une acclimatation qui a trait à son installation mais aussi aux conditions de travail dans lesquelles on veut bien l'accueillir. Ce moment inaugural de la présence est d'autant moins aisé que le chercheur doit rapidement distinguer les membres de l'équipe de création qu'il va observer, comprendre quelle est la nature de leur fonction, tout en identifiant peu à peu les conventions plus

[80] Georges Banu, « Perspective à vol d'oiseau », in Georges Banu (dir.), *Les Répétitions, op. cit.*, p. 40.

ou moins tacites auxquelles ils obéissent dans leurs rituels de travail quotidien. Par la même occasion, il a à charge de trouver sa propre place dans un dispositif dont il n'est qu'artificiellement[82] partie prenante : en arrivant en salle de répétition, il entre avec un statut (chercheur, enseignant, étudiant) et des objectifs (observer un travail, en témoigner, voire le théoriser) qui peuvent paraître inhabituels aux yeux des répétants. Il fait naître des représentations en raison de son statut social et symbolique. C'est ce qui explique que le défi consiste d'abord pour lui à comprendre dans quel espace il peut s'installer, à quelles règles implicites il est astreint et jusqu'à quel point il peut prendre part à la vie des répétitions. Tout comme celle de l'ethnographe, l'arrivée du chercheur observateur nécessite tout à la fois vigilance, adaptation et tact. S'il n'y a pas de raisons pour que celle-ci se passe mal, elle peut toutefois être problématique. Comme le rappelle François Laplantine, des anthropologues ont parfois rencontré des difficultés majeures lors de leur installation. Ainsi Edward Evan Evans-Pritchard a-t-il vécu des débuts de séjours mouvementés chez les Nuer, où il était perçu « non seulement comme un étranger mais aussi comme un ennemi[83] ». *A contrario,* aucun danger de mort ne menace le chercheur de théâtre, ce qui n'empêche pas son arrivée d'être vécue avec force questions, comme en témoigne le récit de l'une des étudiantes de l'UQAM, venue assister pour la première fois aux répétitions du *Grenier* de Yôji Sakate, mis en scène par Catherine Vidal au Conservatoire d'art dramatique de Montréal :

> J'arrive sur place stressée et je demande à la réception où se passent les répétitions de Catherine Vidal. Je trouve finalement le local mais, pour avoir la certitude que je suis au bon endroit, je demande à un garçon en face de la salle qui me le confirme. J'ouvre la porte et un comédien me demande immédiatement si je suis étudiante à l'Université du Québec à Montréal. Il se présente. Moi, je ne sais pas quoi faire. Est-ce que je dois enlever les souliers pour marcher sur le plancher de travail ? Est-ce que je dois rester débout ? Où puis-je mettre mes effets personnels ? Je vois qu'il a conservé ses souliers et, de peur de commettre un impair, je décide de m'asseoir par terre.

---

[81] François Laplantine, *op. cit.*, p. 9.

[82] Voir Jean Copans, qui écrit à ce sujet : « L'observation sera donc participante parce qu'elle sous-entend la participation à la vie sociale, culturelle, rituelle telle qu'elle est, ce qui, par définition, introduit un second non-sens puisque l'observateur participant doit se faire accepter et établir des relations normales avec les autres "participants" qui n'ont aucune idée de ce qu'est et de ce que fait un ethnologue. Cette simple démarche confirme évidemment l'artificialité de sa présence et de sa volonté de participer pour tout simplement observer, écouter et comprendre » (*L'Enquête et ses méthodes. L'enquête ethnologique de terrain,* Paris, Armand Colin, 2011 [3e édition], p. 34).

[83] Edward Evan Evans-Pritchard, *Les Nuer* (trad. Louis Evrard)*,* Paris, Gallimard, 1964 [1940], p. 28. Cité par Jean Copans, *op. cit*., p. 36.

> […] Je n'ai pas le temps de répondre à [une] question que les autres comédiens et la metteure en scène Catherine Vidal entrent en classe. Je suis perdue. Je ne sais pas si je dois me lever pour saluer Catherine, pour dire bonjour à tout le monde ou si simplement je me dois de rester à ma place sur une chaise. Je me lève sans me déplacer et je me présente. Je demande si je peux rester à ma chaise et on me dit que oui. Je m'aperçois peu à peu que ce sont mes incertitudes qui me permettent de comprendre les normes sociales qui découlent de la logique interne propre au groupe que je suis venue étudier[84].

Une simple arrivée produit ainsi une multitude de questionnements afférents à la découverte du lieu de répétition, du comportement à adopter en tant qu'étudiante-chercheuse en visite dans un terrain dévolu à la création, des normes à repérer, des frontières à respecter, des relations à nouer avec les artistes. Concédant plus loin qu'elle s'est « sentie mal lors de cette première visite[85] » et qu'elle a pris conscience qu'il lui faudrait du temps pour « [s']intégrer, pour comprendre cette nouvelle organisation, avec un fonctionnement qui lui est propre[86] », cette étudiante n'a fait qu'expérimenter le délai d'adaptation et de normalisation nécessaire à toute rencontre entre un « terrain » et le « chercheur ».

II. 1. 3. L'observation participante

Une fois passée l'étape de la mise en contact, c'est la nature même de l'observation qui reste à préciser. On peut s'en tenir à un certain retrait, rester cantonné à une observation muette, laissant aux interprètes une zone de création dans laquelle ils ne se sentent pas envahis. L'important est alors que la distance permette toutefois de bien entendre les différents échanges de parole, de façon à suivre au plus près la dialectique du dialogue de mise en scène. Permettant une certaine relation critique entre le sujet observateur et les sujets observés, ce modèle est celui que les étudiants de l'UQAM ont suivi lors des répétitions du *Grenier* de Sakate. Mais à cette possibilité s'ajoute celle de ce que les ethnologues appellent depuis plus d'un siècle « l'observation participante ». Cette modalité d'observation ne se contente pas de tenir le chercheur à distance de ceux qu'il observe ; elle l'implique en lui attribuant une tâche ou une fonction. Dans ce cas de figure, le chercheur est activement intégré à la réalité qu'il étudie. Ce

[84] Marina de Sousa e Silva, « Travail final », *op. cit.*, p. 3-4.
[85] *Ibid.*, p 5.

type d'observation est particulièrement fécond dans la mesure où il augmente considérablement le nombre et la qualité des données récoltées par le chercheur. Devenu maillon du processus, le chercheur est convié à plus de réunions, voit transiter davantage d'informations sur la production en préparation, dialogue plus souvent avec les autres artistes, ce qui, loin d'appauvrir son jugement, contribue à le contextualiser par des informations en fait bien plus substantielles. La compréhension de ce qui arrive dans le processus s'en trouve favorisée puisque le chercheur dispose alors d'un meilleur accès aux tenants et aux aboutissants – parfois invisibles parce qu'ayant lieu dans les bureaux, au téléphone ou dans des mails inaccessibles – de la mise en scène en gestation. Ayant pratiqué ces deux types d'observation, nous avons pu constater que nos expériences d'observations distanciées et neutres – notamment au Theater an der Wien pour le *Pelléas et Mélisande* de Debussy mis en scène par Laurent Pelly et *La Walkyrie* de Wagner présentée par Robert Lepage au Metropolitan Opera – nous avaient apporté moins d'informations que les productions auxquelles nous avons pu participer en qualité de stagiaire et assistant à la mise en scène ou de dramaturge, le cas de figure extrême étant peut-être constitué par *L'Opéra de quat'sous* mis en scène par Brigitte Haentjens*,* dont nous avons pu suivre, plus de trois années durant, les préparatifs, les innombrables réunions et les échanges de courriels. À condition, bien sûr, que le chercheur s'attache à ne pas s'investir trop émotionnellement dans ce procédé, au risque de perdre ce recul qui fonde toute relation critique à l'objet étudié, le chercheur accède ainsi à une compréhension plus ajustée des enjeux et de la dynamique réelle du processus créatif en cours. Comptant parmi les premiers ethnologues à avoir pratiqué ce genre d'observation, notamment dans les Îles Trobriand, au Nord-Est de la Nouvelle Guinée, Bronislaw Malinowski n'a pas manqué de souligner combien cette démarche intégrative lui garantissait un meilleur accès aux « détails intimes de l'existence familiale, de la toilette, de la cuisine, des repas» parce que « les querelles, les plaisanteries, les scènes de familles, les incidents souvent sans importance, parfois dramatiques, mais toujours significatifs, formaient l'atmosphère de [sa] vie de tous les jours, tout autant que de la leur[87] », symptôme que la connaissance ethnologique s'enracine dans une atmosphère quotidienne, où les événements plus ou moins anecdotiques

[86] *Ibid*.
[87] Bronislaw Malinowski, *op. cit.*, p. 64.

vécus au jour le jour contribuent à l'intelligibilité des événements apparemment plus marquants. La proximité n'aboutit donc pas seulement à la rupture de la distance fondatrice de la relation critique ; elle démultiplie les données susceptibles d'aider le chercheur dans sa démarche de compréhension. Loin de ce qu'on a pu appeler l'*armchair anthropology* (« anthropologie en chambre ») britannique du XIX^e^ siècle (dont celle de Frazer, qui fut le professeur de Malinowski), ce type d'observation démultiplie les possibilités de recueillir des données de première main.

II. 1. 4. La force de l'habitude

Qu'elle procède ou non d'une logique participante, l'observation exige dans tous les cas de figure une patience parfois à toute épreuve. Si le fait d'assister à des répétitions constitue une incontestable stimulation, il faut également compter avec de très nombreuses heures d'immobilité, pendant lesquelles les artistes s'attachent à affiner un détail de mise en scène très concret et dont le chercheur, la plupart du temps assis, souvent dans une relative obscurité, doit se faire le témoin silencieux et rigoureux. Évoquant la patience qu'exige son métier d'assistante à la mise en scène, Marie-Hélène Dufort ne pense pas que « tout le monde puisse être assistant » car « pour certains, s'asseoir trois heures dans une salle de répétition pendant qu'un metteur en scène détaille trois répliques [...] n'a pas d'intérêt[88] ». La remarque est également valable pour les observateurs, en particulier lorsque l'équipe est entrée dans une phase du processus où elle revient inlassablement sur les détails d'une scène, qu'il est toujours délicat de décrire tant ils semblent minimes, alors même qu'ils sont déterminants pour la rigueur de la mise en scène. Le tour à l'occasion fastidieux ou répétitif que peut prendre l'enquête rejoint en cela les contraintes de l'investigation ethnographique qui ne se fait pas non plus dans une allégresse constante mais n'a lieu qu'au prix de conditions parfois éprouvantes. Évoquant avec des mots durs le poids que faisait peser sur lui l'expérience continue du terrain, Claude Levi-Strauss écrit par exemple :

> Faut-il narrer par le menu tant de détails insipides, d'événements insignifiants ? L'aventure n'a pas de place dans la profession d'ethnographe ; elle en est seulement

[88] Propos recueillis par Marie-Andrée Brault, « Les accompagnateurs. Table ronde avec des assistants à la mise en scène » (Stéphanie Capistran-Lalonde, Marie-Hélène Dufort, Alain Roy), in *Jeu, Revue de théâtre*, n° 136, 2010, p. 99-100.

> une servitude, elle pèse sur le travail efficace du poids des semaines ou des mois perdus en chemin ; des heures oisives pendant que l'informateur se dérobe ; de la faim, de la fatigue, parfois de la maladie ; et toujours de ces mille corvées qui rongent les jours en pure perte et réduisent la vie dangereuse au cœur de la forêt vierge à une imitation du service militaire… Qu'il faille tant d'efforts et de vaines dépenses pour atteindre l'objet de nos études ne confère aucun prix à ce qu'il faudrait plutôt considérer comme l'aspect négatif de notre métier. Les vérités que nous allons chercher si loin n'ont de valeur que dépouillées de cette gangue[89].

Loin, bien sûr, d'être confronté à la rigueur de ces conditions extrêmes, le chercheur de théâtre n'en doit pas moins parfois lutter contre une forme d'ennui. Il doit alors se faire d'autant plus vigilant que les baisses de tension sont susceptibles d'amoindrir la quantité de ses notes journalières tout en le rendant, par la force de l'habitude, moins attentif à certains événements devenus pour lui l'objet d'une routine quotidienne.

II. 2. Les modalités de l'observation

L'observation ramène toujours le chercheur à lui-même et à l'exercice de son regard. Dès lors, quelles sont les modalités susceptibles de présider à son enquête ?

II. 2. 1. La récolte des données

L'enquête contribue tout d'abord à recueillir des documents. Elle institue en archive ce qui était voué à être perdu ou éparpillé. L'enquête est toutefois loin de se résumer à cette récolte matérielle. De la même façon qu'avec Malinowski, au tournant du XX^{e} siècle, l'anthropologie a pris « ses distances vis-à-vis de la méthode archéologique et sa tendance à privilégier la culture matérielle des populations étudiées[90] », elle excède cette tâche de rassemblement en exigeant du chercheur qu'il transforme en données ce qu'il a pu observer de manière plus indiscernable, comme s'il avait à mobiliser simultanément plusieurs canaux d'appréhension du réel. Pour reprendre François Laplantine, l'analyste doit en effet veiller « aussi et surtout à être inattentif, [de façon] à se laisser approcher par l'inattendu et l'imprévu[91] ». L'observation réclame une attention à la globalité de la réalité observée, aux indices sur son contexte, mais aussi aux détails,

[89] Claude Levi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Éditions Pocket [Plon], 1984 [1955], p. 9.
[90] Robert Deliège, *Une Histoire de l'anthropologie,* Paris, Seuil, 2006, p. 149.
[91] François Laplantine, *op. cit*. p. 18.

importants pour eux-mêmes comme par leur contribution à la construction d'un sens plus large de ce qui est perçu. C'est dire si « l'observation ethnologique relève de plusieurs registres, du plus élémentaire au plus ésotérique[92]. » La multiplicité de ces registres est précisément l'un des premiers éléments qui a déconcerté les étudiants observateurs de l'UQAM au Conservatoire d'Art Dramatique de Montréal. L'un d'entre eux avoue par exemple qu'« au début des observations, [il a] éprouvé des difficultés à saisir ce que l'anthropologue devait observer au cours des répétitions[93] ». En proie aux mêmes interrogations, un autre raconte que la préoccupation qui l'a le plus accaparé au début du processus d'observation consistait à déterminer ce qu'il fallait noter et la manière dont il convenait de le faire :

> Lors de mon arrivée en répétition, la question de la prise des notes s'est avérée primordiale. Qu'est-ce que je note ? Comment le noter ? Évidemment, cette obsession de la prise de notes traduit bien [que] la répétition est un phénomène difficile à saisir[94].

Ce sont nos discussions en séminaire et la fréquentation assidue de ces répétitions qui l'ont aidé à répondre à ces questions et, partant, à affiner la qualité de son observation. Il concède d'ailleurs : « au fur et à mesure que les répétitions avançaient, mon regard est devenu plus attentif[95] ». Le perfectionnement de ce type de regard tout à la fois agile et vigile ne peut faire l'économie du temps et d'une implication de soi. Comme on ajuste la lentille d'un appareil face à ce qu'on veut capter, l'observation du chercheur de théâtre s'aiguise au contact de la réalité observée. C'est cet ajustement en cours d'observation qui lui permet de se rendre disponible à la manière dont le dialogue de mise en scène est conduit, aux tours inopinés que la création est susceptible de prendre au gré d'un accident de parcours, de l'introduction d'un objet inédit ou l'apparition d'une idée nouvelle. Cette attention à l'infiniment petit permet au témoin de garder une trace de ce qui allait être oublié et, ce faisant, de contrer la pulsion « anarchivante » ou « anarchivique » qui, aux yeux de Derrida, se loge au cœur de toute archive : « il n'y aurait certes pas de désir d'archive

[92] Jean Copans, *op. cit.*, p. 77.
[93] Ariel Ifergan, « Travail final », *op. cit.,* p. 10.
[94] Gabriel Rémy-Handfield, « Travail final » remis dans le cadre du séminaire « Anthropologie des répétitions », Montréal, Université du Québec à Montréal, hiver 2013, p. 2.
[95] Ariel Ifergan, « Travail final », *op. cit.,* p. 10.

sans la finitude radicale, sans la possibilité d'un oubli qui ne se limite pas au refoulement[96] ». Ce type de témoignage est d'autant plus nécessaire pour penser la création scénique que les artistes de théâtre sont souvent pris dans le paradoxe d'un double désir de laisser une empreinte d'un processus de production passionnant et, parallèlement, de refouler tout vestige, comme s'ils avaient besoin de ne rien laisser subsister de ce moment de tâtonnement propre à toute recherche. En donnant une visibilité à un jeu de forces difficilement discernable, perdu dans l'urgence de la création puis disparu dans les béances de l'archive, le chercheur contribue en somme à mettre en lumière les mouvements de ce que Jean-Loup Rivière, s'inspirant de l'astro-physique, appelle « la matière noire », cette « matière invisible[97] » qui agit sur les masses, les fluctuations et les amas de la matière visible. La démarche archivante qui sous-tend la présence du chercheur fait de lui le greffier de l'évanescent, attentif aux maillons de la chaîne de communication comme au non-verbal, à l'œuvre méticuleuse du temps comme au hasard des trouvailles spontanées.

Critiquant de façon radicale la prédominance qu'on accorde généralement à la dimension exclusivement visuelle de l'observation, un anthropologue comme Johannes Fabian rappelle combien la présence sur le terrain est une expérience, avant d'être une démarche visuelle. Loin d'entretenir le primat du regard, il plaide pour une perception démultipliée :

> Comment la *méthode* prend-elle en considération les heures passées à attendre, la maladresse et les gaffes dues à la confusion ou à un mauvais timing ? Que fait-elle des frustrations provoquées par le manque de confiance et l'intransigeance, ou des joies des bavardages sans intention particulière et de la convivialité ? Le plus souvent, tout ceci est mis de côté en tant qu'« aspect humain » de notre activité scientifique. On attend de la méthode qu'elle fournisse des connaissances objectives en filtrant le « bruit » dont on a fait l'expérience, car celui-ci risquerait de nuire à la qualité de l'information. Mais pourquoi ce que l'on rapporte avoir vu serait-il plus objectif que ce que l'on dit avoir entendu, senti ou goûté[98] ?

II. 2. 2. Contre les discours formalisés, les paroles spontanées

Ce constat conduit à formuler l'hypothèse que l'observation engage une expérience en

[96] *Ibid.,* p. 38.
[97] Jean-Loup Rivière, « La matière noire. Génétique et théâtralité », *Genesis,* n° 26, 2005, p. 12.
[98] Johannes Fabian, *Le Temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet* (trad. Estelle Henry-Bossoney et Bernard Müller), Toulouse, Anacharsis, 2006, p. 183-184.

plusieurs dimensions, passant aussi bien par le regard, le toucher que le goût et surtout l'écoute. C'est à ce titre qu'il peut être intéressant de porter une attention singulière aux paroles spontanées des répétants, quand ce sont habituellement les discours officiels d'artistes qui sont privilégiés dans les travaux de recherche, à travers des citations de monographie ou d'entretiens d'artiste. Il se trouve que l'observation engage autant l'oreille que les yeux puisque, comme le résume ailleurs l'anthropologue néo-zélandais Raymond Firth,

> un historien peut être sourd, un juriste aveugle, un philosophe peut à la limite être les deux, mais il faut que l'anthropologue entende ce que les gens disent et voie ce qu'ils font[99].

Refusant de faire de la vision l'instance productrice de tout savoir, la démarche d'observation constitue un moyen de prendre conscience du lieu et de la société des répétants dans lesquels le chercheur se trouve, tout en comprenant mieux les flux de paroles et les sons : Jean Copans explique en ce sens que le regard « permet à l'ethnologue non seulement de savoir où il se trouve, de reconnaître ses interlocuteurs et de se repérer dans l'espace des objets matériels et des lieux, mais [qu']il assigne aussi une spatialité au "bruit" et à la "fureur" des paroles et des échanges verbaux[100]. » S'il y a un regard ethnographique, il s'agit d'un regard polymorphe, à même de recouper ce qu'il voit à ce qu'il entend pour mieux restituer la complexité du contexte de toute activité humaine. À la suite de Pierre Bourdieu, qui regrettait que les ethnologues privilégient trop souvent les discours formalisés (« les chants, les récits mythiques, les incantations ou les allocutions cérémonielles, les catalogues de dictons, de proverbes ou d'énigmes ») plus aisés à analyser car « plus faciles à recueillir et à déchiffrer» aux dépens des « explications spontanées[101] », on peut donc avancer l'idée que les dires bruts, notés en contexte, révèlent avec finesse les enjeux d'une pratique. Si l'émergence spontanée et imprévisible de ces énoncés est souvent déconcertante, alors l'une des fonctions du généticien est de les recueillir parce que ces propos apparemment informels contiennent parfois des informations capitales. C'est ce constat qui a d'ailleurs conduit Myriam Tanant, assistante de Giorgio Strehler de 1981 à 1986, à

[99] Cité par François Laplantine, *op. cit.*, p. 13.
[100] Jean Copans, *op. cit.*, p. 75.
[101] Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 311-312.

multiplier les références à des paroles de répétition dans ses travaux de recherche et ses publications :

> J'ai parfois inséré quelques phrases recueillies pendant les répétitions, moment extraordinaire de création où Strehler laissait échapper des choses fondamentales sur le travail de mise en scène. Il m'a semblé important de ne pas les destiner à l'oubli[102].

En dehors d'une présence aux répétitions proprement dites, ce souci face à la spontanéité peut également se concrétiser dans le couloir qui mène à la sortie, la voiture qui conduit à son domicile ou le courriel improvisé qui arrive au milieu de la nuit.

II. 2. 3. Observation déambulatoire et conversationnelle

Parce qu'elle repose sur une immersion et des contacts avec les sujets observés, l'observation ethnographique gagne à ne pas s'en tenir à une logique d'enregistrement mais à être complétée, à condition que le contexte s'y prête, par l'interlocution. S'inscrivant dans une « phase déambulatoire[103] » dans laquelle le chercheur sent qu'il a la possibilité de se situer dans une logique plus conversationnelle, déambulation et questions spontanées ressortissent à ces « formes naturelles de la sociabilité et de l'interaction » qui constituent selon Jean Copans « les meilleures opportunités d'observation et donc d'explicitation des actions et des situations[104]. » C'est ce que l'ethnologue Anne Doquet a pu vérifier lors de son étude de terrain sur les masques dogons. Fatiguée des formes prises par ses entretiens formels avec les informateurs et les autochtones, la chercheuse explique qu'elle a finalement opté pour une attention particulière aux paroles spontanées glanées au fil de ses flâneries :

> Aussi, je profitai de ces dernières semaines pour flâner dans le village, laissant les journées se dérouler de façon impromptue… C'est ainsi qu'aux moments d'enquêtes officiels se substituèrent de longues parties de cartes accompagnées de bière fraîche… Ma recherche m'envahissait l'esprit, je glissais régulièrement dans les conversations les plus banales des questions sur l'ethnologie ou sur le masque. Il est manifeste qu'en

[102] Myriam Tanant, introduction à *Giorgio Strehler*, *op. cit.*, p. 21-22.
[103] *Ibid.,* p. 64.
[104] *Ibid.,* p. 63.

> ces moments de détente, nous étions sortis du cadre de l'enquête et des réponses toutes faites qu'elle induisait[105].

L'informalité de la situation d'interlocution dédramatise la conversation et permet à des informations importantes d'émerger avec fluidité. C'est ce que nous avons pu vérifier le 2 janvier 2009 au cours des répétitions de *Pelléas et Mélisande* de Debussy au Theater an der Wien, au moment de l'entrée en salle et de la découverte du décor. Profitant d'une courte pause aux côtés de la scénographe Chantal Thomas, nous avons eu l'opportunité de comprendre en quelques mots l'axe dramaturgique qui l'avait guidée durant sa phase de conception : sur le moment, celle-ci indique que dans la phase de conception du décor, elle avait surtout cherché à croiser les notions de nature et de culture et que pour la scène de la tour, elle en était venue à l'idée de « cabane » dans les airs en s'inspirant du mythe de Robinson sous l'Ancien Régime. Il s'agissait là d'une information qui n'avait pas été mentionnée lors de la présentation de la scénographie devant les chanteurs et dont nous n'avons eu l'occasion de prendre connaissance qu'au détour d'un échange informel. Symptôme de la dimension active du processus du regard, l'observation de terrain peut ainsi inclure l'échange, l'interaction, comme si l'écoute était appelée par le regard pour le compléter :

> La vision est une observation, elle se construit, se déconstruit et se critique, elle est un savoir en acte. Le succès de l'expression d'« observation participante » devient ainsi évident, même si la culture ethnologique est plus le résultat d'une série d'écoutes, de dialogues, donc d'échanges sociaux, que de regards sans réponse directe, d'un voyeurisme en quelque sorte aveugle[106].

L'observation comprend donc l'autre : loin de se borner à l'exclure en le réifiant, elle en a besoin pour mieux assurer sa propre compréhension du réel. Elle suppose l'acquisition d'un regard ethnographique émancipé des « traditions naturalistes et muséographiques[107] » et ouvert à

---

[105] Anne Doquet, *Les Masques dogons sous le regard de l'autre – Fixité et changement dans une société ethnographiée,* Paris, Karthala, 1999, p. 315-316. Cité par Jean Copans, *op. cit*., p. 64-65.
[106] Jean Copans, *op. cit.,* p. 75.
[107] « C'est le naturaliste qui décide où porter son regard, c'est sa culture scientifique professionnelle qui lui permet de repérer la nouveauté, de discerner la différence et de classer les particularités. Il est entièrement maître, a priori, de l'exploration d'un type de milieu et de la capture nécessaire d'un specimen. C'est un regard préparé, cultivé, codifié. L'expérience de la collecte d'objets usuels ou cérémoniels, personnels ou culturels ne peut se contenter de suivre les mêmes protocoles. L'objet appelle une enquête auprès de ses producteurs. L'enregistrement des usages et des coutumes conforte le projet anthropologique. Le contact direct

« l'interaction[108] », si sobre fût-elle, et au mouvement. C'est dire si l'observation prend appui sur « la manifestation d'une dynamique, d'un processus, d'une appropriation raisonnée de l'espace des interactions humaines, symboliques et rituelles[109]. »

II. 3. Tact et tension

II. 3. 1. La suspension du jugement

Que l'écoute soit déambulatoire ou plus sédentaire, une constante demeure : la nécessité d'une observation bienveillante, où le jugement esthétique et moral est suspendu – dans le droit fil de la remise en cause de la « conscience esthétique[110] » dont nous nous sommes distancié dans l'introduction. La présence du regard de l'observateur est gênante quand ce dernier manifeste une certaine distance dans le comportement, qu'il pense être garante d'une certaine objectivité ; celle-ci a tendance à déséquilibrer le sentiment de liberté nécessaire à l'improvisation et à l'expérimentation des acteurs en répétition. Aux yeux des répétants, la relative froideur du regard de l'observateur le confine à un statut non pas seulement d'observateur – ce qu'il est – mais de spectateur avant l'heure, alors que les répétitions n'offrent pas de « spectacle » à proprement parler, mais une recherche en cours, susceptible, par définition, de prendre toutes les directions possibles, aussi fragiles puissent-elles paraître au premier abord. Ce besoin d'une observation bienveillante n'est pas énoncé de façon forcément explicite par les répétants. Mais il peut s'exprimer de façon détournée. C'est ainsi que le 11 mars 2013, dans les premiers jours de répétitions du spectacle *Le Grenier* au Conservatoire d'Art Dramatique de Montréal, une étudiante de l'UQAM raconte que l'une des comédiennes est venue lui parler à la pause pour « s'excuse[r][111] » de la platitude de la semaine de répétition qui venait de s'écouler et la rassurer en suggérant que « la meilleure partie du processus de création débutera[it] la semaine

induit ses propres règles. L'information verbale qui doit être traduite et explicitée illustre la réalité brute. L'observation paraît donc suspendue aux lèvres des informateurs parce que son sens ne peut s'observer dans sa totalité. » (*Ibid.*, p. 77).

[108] *Ibid*.

[109] *Ibid.*, p. 79.

[110] On rappelle ici qu'on emploie cette expression en référence à Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode* (éd. Pierre Fruchon, Jean Grondin, Gilbert Merlio), Paris, Éditions du Seuil, 1996 [1976], p. 13.

[111] Marina de Sousa e Silva, « travail final », p. 6.

suivante[112] ». Dans le cadre de son journal de répétition puis de son travail final, l'étudiante se demande alors ce qui a pu inciter cette actrice à lui confier ces paroles. Elle avance les hypothèses suivantes :

> Je me suis demandé : pourquoi s'est-elle excusée ? Je suis juste une observatrice et elle ne me doit aucune justification. Peut-être se sent-elle, telle une hôtesse, responsable de notre présence et de notre bien-être, peut-être aussi ne voulait-elle éviter d'être jugée au tout début du processus de création, dans un moment de découverte, alors qu'elle désire se montrer sous son plus beau jour lorsqu'elle maîtrisera l'œuvre[113].

L'étudiante propose ainsi l'explication d'une peur du jugement, qui semble assez probable dans ce contexte. De ce point de vue, la nature du regard porté sur la répétition ne diffère pas de celui que le généticien porte sur les avant-textes d'écrivains. Michel Espagne rappelle :

> Il s'agit bien de la compréhension, et non de l'évaluation esthétique. En effet un des problèmes posés par les études de genèse tient au type d'appréciation qu'elles suscitent. Le fait de savoir que *L' Homme sans qualités* a donné lieu à de considérables travaux préparatoires alors que *Le Château* de Kafka semble bien avoir été écrit au fil de la plume ne change rien à la valeur esthétique du texte[114].

Généticien du texte et observateur direct de répétitions de théâtre se retrouvent ainsi sur cette nécessité. L'enjeu est d'autant plus déterminant pour un observateur que sa présence est particulièrement scrutée par les répétants. Son regard n'est pas seulement le point de départ de sa recherche ; il est aussi l'objet des préoccupations de ceux qu'il observe. C'est ce qui fait que l'observateur doit composer avec cette conscience que son propre regard est pour ainsi dire regardé et qu'à ce titre, il a une incidence sur le processus en cours.

II. 3. 2. Trouver sa place dans l'espace observé

Le terrain pose par ailleurs à l'observateur la question de sa place. Dans la mesure où il n'y est accepté qu'au gré d'un artifice puisqu'il n'est pas forcément nécessaire au bon déroulement du spectacle, celle-ci n'est pas facile à trouver. Comme en témoigne Bronislaw Malinowski lors d'une expérience ethnographique de terrain :

[112] *Ibid*.
[113] *Ibid*.

> Je dus apprendre comment me conduire et, dans une certaine mesure, j'acquis le « sens » des bonnes et des mauvaises manières propres aux natifs de ce pays[115].

La conduite sur le terrain s'ajuste en permanence au gré d'un sens pratique que le chercheur n'a pas le choix d'adapter en fonction des milieux dans lesquels il doit effectuer son observation. La présence de l'ethnologue n'échappe pas au champ d'observation des sujets observés ; on attend de lui qu'il surveille son comportement dans des situations qui, il le découvrira rapidement, sont régies par des règles implicites. Comme le souligne Jean Copans :

> L'ethnologue n'est pas et ne veut pas être un homme invisible. Il doit donc définir progressivement les meilleures manières de voir en fonction des réactions et des perceptions d'autrui. D'autant qu'il peut être sollicité pour observer et faire son métier d'ethnologue. Les situations d'observation ont leurs règles et l'ethnologue n'observe pas pour le plaisir d'observer[116].

Le chercheur doit ainsi ajuster son regard et sa présence en fonction des paramètres repérés dans la singularité de chaque situation d'observation. Cette nécessité de l'ajustement empirique explique la difficulté à trouver, du moins au début, la position adéquate au sein du dispositif. C'est ce qu'a pu vérifier l'une des étudiantes du séminaire de l'UQAM :

> Peu à peu, j'ai su trouver ma place dans l'espace mais, pour ce faire, j'ai dû oublier les rouages de ma méthode réflexive. Lors de ma première séance, certains comportements m'ont déstabilisée – et c'est presque comme si je ne m'étais pas sentie bienvenue. Puis, à quelques reprises, des personnes ont offert de m'aider à comprendre la logique du groupe. À la fin, la professeure m'incluait dans le processus de création, n'hésitant pas à m'adresser des questions. Cela prouvait que j'avais su m'éloigner des comportements typiques de ma culture brésilienne d'origine pour intégrer celui d'un petit groupe de répétition dans une université québécoise[117].

La perception des codes tacites d'un groupe s'effectue à travers une fréquentation régulière ; ce n'est qu'en les découvrant que la place du chercheur tend à se normaliser.

---

[114] Michel Espagne, « Philologie et critique génétique », in *Genesis,* « Théorie : état des lieux », n° 30, 2010, p. 20.
[115] Bronislaw Malinowski, *op. cit*., p. 64.
[116] Jean Copans, *op. cit.*, p. 78.
[117] Marina de Sousa e Silva, « Travail final », *op. cit.*, p. 10.

II. 3. 3. L'expérience des limites

La démarche qui consiste à trouver sa place dans un espace dont on n'est pas, à l'origine, partie prenante, invite toujours le chercheur à se poser la question des limites auxquelles se heurte concrètement son investigation. Tous les lieux ne sont d'ailleurs pas accessibles, même si certains espaces confidentiels peuvent l'être, moyennant une discrétion et un tact de tous les instants. D'autres peuvent tout simplement être interdits au regard. Des règles implicites gouvernent l'étendue de la zone exploratoire du chercheur. À ce titre, un travail d'identification est à faire, comme dans le cas de l'ethnologue, qu'évoque Copans :

> L'ethnologue n'a pas le droit d'aller partout ou n'importe où (comme chez lui). Maison des hommes, maison des femmes, hutte des circoncis, hutte de réclusion des jeunes filles menstruées, bois sacrés ou au contraire bureaux directoriaux, ateliers dangereux, autant de lieux aux règles d'accès contraignantes que l'ethnologue n'a pas le droit de – et n'a pas intérêt à – remettre en cause. […] Parfois, il s'avère que les règles sont faites pour être violées ou qu'elles ne sont pas très évidentes. Toujours est-il que l'observation – le droit à la connaissance – est également réglementée, beaucoup plus sévèrement que la question mal posée ou faussement naïve à laquelle l'informateur peut refuser de répondre[118].

Si le chercheur de théâtre n'est pas confronté à des cas aussi extrêmes, il doit néanmoins faire preuve de prudence dans son exploration de l'espace : les lieux où se changent les acteurs, les loges, les couloirs sont des espaces ouverts à l'investigation, dans la mesure seulement où la présence n'est pas vécue comme une intrusion de la part des répétants. Mais la question de l'accessibilité ne se pose pas seulement en termes de spatialité ; elle est également temporelle. Il peut en effet arriver que l'observateur soit invité à ne pas se présenter à certaines séances particulières. Au Metropolitan Opera de New York, les heures de présence des stagiaires étaient circonscrites avec précision : pour laisser travailler les équipes techniques et artistiques sans regard, il ne leur était pas possible de venir avant ou de rester au-delà du terme fixé par la direction de production. Dans d'autres cas, et cela est arrivé une fois pendant les répétitions d'*Une fête pour Boris* à Montréal, la demande de retrait pouvait découler d'une volonté du metteur en scène de parler en privé avec un ou une interprète, pour installer une relation ou

dépasser tranquillement une difficulté rencontrée dans le travail. Le journal tenu par Antonio Cuenca Ruiz pendant les répétitions d'*Elektra*, opéra de Richard Strauss mis en scène par Chéreau, en témoigne également. En date du 27 mai 2013, on peut lire :

> Premier jour de répétition d'*Elektra,* au studio Big One du Grand Théâtre de Provence. Pour cette première séance, Patrice Chéreau veut travailler avec Evelyn Herlitzius en tête-à-tête. Seuls l'accompagnent ses deux assistants, Peter McClintock et Vincent Huguet. Pas de régisseuses, pas de pianistes, pas de stagiaires[119]…

Dans ces cas de figure, le chercheur est en quelque sorte confronté à la frontière de l'intimité et de la confidentialité à la fois dans les rapports humains qui sous-tendent le travail de répétition et dans le travail à proprement parler.

La confrontation du chercheur à ces limites peut, à l'occasion, découler d'un accident quasi diplomatique entre lui et ceux qu'ils observent : la frontière n'est pas toujours explicite et il arrive fréquemment qu'on en prenne conscience après l'avoir malheureusement franchie. On en arrive alors à des cas où les comportements du chercheur sont susceptibles, comme l'écrit Copans, d'« incommoder » involontairement, si bien que « sa présence peut se trouver remise en cause[120] ». C'est ce qui arrive sur le terrain de l'ethnologue et c'est un cas de figure auquel l'une des étudiantes de l'UQAM a été confrontée lors des répétitions du *Grenier* au Conservatoire de Montréal. Le sujet de la pièce de Sakate et le monde japonais lui étant familiers, il lui a paru naturel d'intervenir elle-même dans le processus, ce qui n'a pas été accepté par la metteure en scène. L'incident qui a découlé de cette présence jugée trop interventionniste a conduit l'étudiante à faire un retour réflexif particulièrement fouillé et riche, dans lequel elle explique qu' « à cette occasion, [elle a] rencontré les limites de [son] espace et celles des autres[121] » et a pu s'interroger sur des sujets comme « Quels sont les codes, les rites et les règles à respecter[122] ? ». L'incident est intervenu lors de la seconde séance d'observation menée au Conservatoire. Après une première séance qu'elle jugeait fructueuse sur le plan de l'entente, l'étudiante raconte ainsi ce

---

[118] Jean Copans, *op. cit.*, p. 79-80.
[119] Antonio Cuenca Ruiz, « Chéreau répète Elektra : les notes du stagiaire » in Chantal Cazaux (dir.), *Opéra et mise en scène. Patrice Chéreau,* l'Avant-Scène Opéra n° 281, p. 94.
[120] Jean Copans, *op. cit.* p. 39.
[121] Sylvie-Anne Siouï Trudel, « Travail final » remis dans le cadre du séminaire « Anthropologie des répétitions », Montréal, Université du Québec à Montréal, hiver 2013, p. 3.

qui a pu conduire la relation à prendre ensuite un tour plus compliqué :

> [Je] suis d'abord [d'abord] arrivée une ou deux minutes en retard, la lecture était tout juste commencée. Cette fois, je me faufile sans faire de bruit, et m'assieds à l'écart. J'ai l'impression d'être assise très loin et de percevoir le moindre geste de tous et de chacun. J'observe que l'élaboration du plan de mise en scène se fait plus directif […].
>
> Pour ce deuxième jour d'observation, je me suis placée hors du cercle de lecture. J'ai vu une metteure en scène qui travaillait vite et qui ne badinait pas pour couper dans le texte aussitôt qu'il y avait une hésitation dans la façon de dire un mot.
>
> […] Cela me décevait et je me suis laissée prendre au piège de ma propre vision artistique. Mon point de vue a alors pris le dessus. Les espaces se faisaient multiples et j'ai perdu le fil du travail de l'artiste que je devais observer. [...] Il m'a été impossible dès lors, de poser mes questions sans maladresse. Je me suis demandé à quels codes je n'avais pas consciemment et inconsciemment répondu et pourquoi je n'avais pas observé ces règles de bienséance que je connais depuis mon enfance.
>
> Je me pensais pleine de bonne volonté et je voulais aider le groupe dans sa recherche, en dévoilant ce que je pensais et en espérant un échange. Dans l'après-midi, j'ai directement parlé à Catherine Vidal pour lui souligner que selon moi, cette pièce se prêtait clairement au théâtre Buto, pensant par là susciter une discussion avec la metteuse en scène. Je n'ai malheureusement pas su engager de discussion avec Catherine Vidal, ayant manifestement empiété sur son territoire par un manque de tact. Il est clair que je n'ai pas trouvé la manière de me faire apprécier dans ce cercle et que je devenais dérangeante[123].

Par ce récit, on comprend ainsi que l'étudiante est peu à peu sortie du cadre qui était dévolu aux observateurs en intervenant plus que ce qui était toléré. N'ayant pas suspendu ce qu'on a nommé plus haut sa « conscience esthétique », elle n'a pas tout à fait respecté l'horaire de la répétition. Elle a émis des hypothèses qui ont probablement été abordées comme des conseils artistiques, de la part d'une metteure en scène qui n'en attendait pas. La règle de la présence discrète et bienveillante semble avoir été remise en cause.

Cela a conduit à une rupture ou, pour reprendre un terme que l'on retrouve par exemple chez Johannes Fabian, un « breakdown ». Dans un texte intitulé « Ethnographic Misunderstanding and the Perils of Context[124] », cet anthropologue réfléchit aux ressorts de la mécompréhension, qui peut surgir entre l'ethnologue sur le terrain et les personnes auxquelles il

---

[122] *Ibid.*, p. 4.
[123] *Ibid.*, p. 7-8.
[124] Johannes Fabian, « Ethnographic Misunderstanding and the Perils of Context », *American Anthropologist*, 1997 (1), mars 1995.

s'intéresse sur place. Retraçant après coup une conversation qu'il avait eu avec « Mama Regine » au sujet du pentecôtisme et du catholicisme, Johannes Fabian raconte comment il avait à l'époque déduit à tort de l'une des questions de son interlocutrice qu'elle faisait une allusion critique à son passé catholique, alors que ce n'était pas le cas. Il rapporte que ce n'est que par la suite qu'il s'est rendu compte qu'il avait fait erreur sur l'interprétation à donner à cette question, soulevant ainsi un problème de compréhension des pensées et des attentes de l'autre. Le « breakdown » dont il est ici question fait d'autant plus écho au cas de l'étudiante mentionnée plus haut que celle-ci n'a pas, sur le moment, eu le sentiment d'avoir mal agi. Ce n'est qu'après coup, notamment dans l'espace de réflexion de ses travaux du séminaire, qu'elle a essayé de comprendre comment l'entente tacite entre l'observatrice qu'elle était et la metteure en scène qui l'accueillait avait pu se rompre à partir de si peu. Ce sont dans des expériences limites comme celles-ci que le chercheur de terrain apprend aussi les frontières de son champ d'investigation. Il n'existe nulle recette pour les éviter : lorsque le *breakdown* surgit, c'est souvent parce que le chercheur n'avait pas forcément conscience de la portée de son geste ou de son énoncé en contexte. La vigilance s'impose donc, toujours féconde sur le plan épistémologique.

II. 3. 4. La nécessité du tact

Cela nous conduit à prendre conscience de la nécessité du tact dont le chercheur doit user, qu'il observe des populations lointaines ou des artistes en plein travail. On pourrait le définir comme une forme de diplomatie et de courtoisie doublée de prévenance, ce qui ne conduit pas pour autant à une approche complaisante ou naïve des répétants. La notion de tact nous intéresse car elle dépasse largement le domaine de la psychologie comportementale. Elle consiste plus largement en une manière d'être mais aussi de voir et d'appréhender la réalité mouvante à laquelle on est confronté en répétitions. Le tact est à cet égard indissociable d'une éthique de l'agir et du savoir. Cette disposition est d'autant plus complexe à acquérir qu'elle ne suppose aucune méthode particulière et renvoie à un instinct cultivé sur le terrain.

Cette notion aussi utile que fuyante a par exemple été théorisée par l'herméneute Gadamer dans *Vérité et Méthode*. À la lueur de la définition qu'en propose au XIX^{e} siècle le physicien allemand Hermann von Helmholtz dans le cadre d'un discours académique prononcé

en 1862, Gadamer explique que le tact, qu'il repère pour sa part « dans les sciences de l'esprit, ne se réduit pas lui non plus à un sentiment, ni à l'inconscience : il est aussi bien mode de connaissance que mode d'être[125]. » Cette notion suppose une propension à l'intuition et une capacité à sentir, plutôt qu'à conformer son action à des principes généraux et *a priori* :

> Nous entendons par tact la sensibilité déterminée à des situations dont nous n'avons aucune connaissance dérivée de principes généraux, de même que la capacité de les sentir, elles et le comportement à y tenir. Ainsi appartient-il par essence au tact de rester implicite et de ne pas pouvoir accéder à la formulation expresse ou à l'expression[126].

En somme, on ne saurait faire l'économie d'un apprentissage spontané des règles tacites d'un terrain et du comportement à observer sur place. Le terrain demande familiarisation et imprégnation. Il n'est donc pas seulement tributaire d'une préparation théorique préalable puisque, comme l'écrivent Marc Augé et Jean-Paul Colleyn :

> L'efficacité de l'enquête de terrain réside sans doute moins dans la recherche consciente et active que dans un apprentissage spontané. C'est pourquoi, s'il importe de se préoccuper de méthodologie, l'art du terrain, comme il a parfois été appelé, ne s'apprend pas dans les livres. Lorsque nous sommes plongés dans une culture différente de la nôtre, elle nous informe et nous forme beaucoup plus que notre mémoire consciente et organisée ne nous le donne à penser. Elle résonne en nous plus que nous ne raisonnons sur elle. C'est ce que l'on appelle le savoir par familiarisation ou par imprégnation – un savoir qui affleure à peine à la conscience mais qui se traduit par l'impression intime de connaître le scénario des événements qui se déroulent autour de nous. L'expérience permet de dire ce qui va se passer, de ne pas ignorer les règles implicites d'une culture. C'est la lente et patiente familiarisation avec le terrain qui fait que l'anthropologue n'est plus totalement à la merci de la diversité des phénomènes[127].

C'est donc la rencontre empirique du terrain qui, pour le chercheur, fonde sa propre méthode et guide sa compréhension.

[125] Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 33.
[126] *Ibid.*, p. 32.
[127] Marc Augé et Jean-Paul Colleyn, *L'Anthropologie, op. cit.*, p. 80-82.

III. Pour une herméneutique de la création en acte

La rencontre du chercheur avec le terrain est riche d'incertitudes sur le comportement à adopter, le type d'observation à mettre en œuvre et le mode d'analyse à actionner sur place. Cette instabilité du rapport entre le sujet observateur et la réalité observée se répercute inévitablement dans ce qui en découle : l'étude plus structurée dans laquelle le chercheur s'emploie à théoriser les processus dont il a été le témoin. Comment penser le statut de cette expérience reconfigurée par la théorie ?

III. 1. La fiction et la reconstruction de l'écrit *a posteriori*

L'obstacle majeur reste, encore et toujours, la labilité fondamentale de la réalité qui fait l'objet de l'étude du généticien de la scène. Celle-ci reste tributaire de la démarche même du chercheur, qui n'a pas d'autre choix, pour en témoigner, que d'engager des moyens comme l'observation, l'interlocution, l'enquête, le recoupement, la mise en contexte. On peut ici souscrire à l'hypothèse que le généticien ne pense des phénomènes qu'à travers sa propre activité réflexive. En convenir revient à poser au cœur de la réflexion la nécessité d'un retour sur les mécanismes de la production du savoir à partir d'une réalité humaine complexe. Alors que des sciences comme l'ethnologie et l'anthropologie s'y emploient depuis plus d'un siècle, cette prise de conscience peut s'étendre aux domaines du théâtre.

III. 1. 1. La description reconfigurante

L'épistémologie anthropologique a notamment le mérite de nous apprendre que toutes les descriptions auxquelles on peut procéder ne sont pas les garantes d'une objectivité et d'une neutralité imparables. Plusieurs voix, dont celles de Remo Guidieri dans son introduction au *Journal d'ethnographe* de Bronislaw Malinowski, se sont d'ailleurs élevées contre « la ruse de l'ethnographie », qui consiste à faire semblant « qu'il n'y a pas d'égo, "que le sujet participant à l'expérience est dissout[128]" », alors que l'expérience est forcément reconfigurée à travers son

[128] Remo Guidieri, « Introduction » à Bronislaw Malinowski, *Journal d'ethnographe* (trad. Tina Jolas), Paris, Seuil, 1985, p. 12-13.

interprétation. Remo Guidieri rappelle que plusieurs ethnologues se sont inscrits en faux contre cette vision en faisant valoir leur perplexité, dont Bateson ou Malinowski.

Nous invitant à la prudence, les réflexions épistémologiques que les anthropologues ont par exemple consacrées à la notion de description soulignent combien les descriptions ethnographiques relèvent de « véritables constructions interprétatives, résultat de l'interaction discursive sur le terrain et d'une activité complexe de traduction (traduction d'une langue à l'autre, traduction en discours indirect, traduction de l'oral à l'écrit, etc.) [129] ». La description ethnologique ne saurait se penser comme la reproduction d'une réalité parce que, résultant d'un « travail dialogique et traductif fondé sur l'asymétrie ontologique », elle se matérialise à travers des documents aussi hétéroclites que « les carnets de notes, transcriptions de dialogues et d'enregistrements, cartes, ébauches, commentaires, tentatives de traduction » qui constituent déjà eux-mêmes, à leur niveau, des « constructions interprétatives[130] ». C'est dire si la « description configurante[131] » qui les fonde est déjà en soi une interprétation qui va servir à un autre degré de reformulation et de reconfiguration à travers l'étude analytique que l'ethnologue en tire. Même si notre objectif n'est pas de proposer ici un alignement des outils du chercheur de théâtre sur ceux de l'ethnologue, mais seulement de provoquer une rencontre féconde, il semble difficile de ne pas voir dans la description des procédés observés en répétition des problématiques voisines : en ethnologie comme dans le champ de la recherche théâtrale, le regard « devient un texte[132] ». Décrire l'apparition d'une idée de mise en scène ou conduire un dialogue entre deux artistes, voilà qui ne peut se faire en dehors d'une description reconfigurante, médiatisée par le regard du chercheur. Ce constat tire la réflexion épistémologique vers un terrain langagier. Si décrire, c'est transformer une réalité en reconfiguration descriptive et en traduction textuelle, alors le chercheur ne peut faire l'économie d'une interrogation sur le langage. Comme le soulignent Marc Augé et Jean-Paul Colleyn :

> Comme tous les spécialistes des sciences humaines, les anthropologues sont des auteurs et ils doivent donc s'interroger sur la langue qu'ils utilisent et sur leur écriture.

[129] Silvana Borutti, « Interprétation et construction », in Francis Affergan (dir.), *Construire le savoir anthropologique, op. cit,* p. 39-40.
[130] *Ibid.*
[131] *Ibid.*
[132] Jean Copans, *op. cit.*, p. 76.

> Si science il y a, elle se fonde sur une construction théorique à partir d'informations ; or ces informations sont elles-mêmes toujours médiatisées par le langage. On sait que la langue ordinaire transporte, à l'insu de la plupart de ceux qui en usent, des traditions de pensée qui conditionnent leur regard, leur conception du monde, leur découpage de la réalité. Tous les débats portant sur la possibilité d'énoncer la vérité ou des vérités affrontent donc la question du langage et de l'écriture[133].

La restitution des fruits de l'observation invite l'ethnologue comme le chercheur de théâtre à s'inscrire dans une démarche de traduction d'une réalité donnée : le langage et le texte sont des outils privilégiés de cette translation ontologique, où la réalité change de texture pour se métamorphoser en mots.

III. 1. 2. La part de fiction

Dans l'épistémologie ethnologique, cette inévitable opération de métamorphose en texte a conduit certains à parler de « fiction » pour caractériser l'écriture anthropologique. Dans *Construire le savoir anthropologique,* Francis Affergan mobilise cette notion en lui attribuant deux sens principaux, « à savoir la fabrication ou le façonnage d'une part, et l'action de feindre ou de supposer d'autre part[134] ». Elle lui semble participer à l'écriture ethnologique dans la mesure où elle « prétend d'une part élaborer les conditions de possibilité de la représentation canonique du réel, et d'autre part modeler et modéliser un échafaudage structurel ou fonctionnel sans lien apparent avec ce même réel[135] ». Ce qui plaide également en faveur de l'introduction du concept dans la réflexion épistémologique dévolue aux écritures ethnologiques concerne l'écart temporel qui sépare le terrain de la publication qu'en tire le chercheur. Philippe Descola remarquait à ce sujet dans *Les Lances du crépuscule. Relations Jivaros, Haute-Amazonie*[136] :

> L'homme qui écrit ces lignes n'est plus tout à fait celui qui découvrait jadis les Achuar. […] Comme tous ceux qui se sont essayés à l'autobiographie, je n'ai pu m'empêcher de superposer aux émotions et aux jugements que mon journal me livrait dans toute leur véridique ingénuité les sentiments et les idées dont les hasards de mon existence m'ont depuis lors pourvu[137].

---

[133] Marc Augé et Jean-Paul Colleyn, *L'Anthropologie, op. cit.,* p. 97.
[134] Francis Affergan (dir.), *op. cit*., p. 15-16.
[135] *Ibid.*, p. 15.
[136] Mondher Kilani, « Fiction et vérité dans l'écriture anthropologique », in Francis Affergan (dir.), *Ibid*., p. 92.
[137] Philippe Descola, *Les Lances du crépuscule. Relations Jivaros, Haute-Amazonie,* Paris, Plon, 1993, p. 435.

C'est peut-être dans l'écart temporel que surgit la possibilité de la fiction. L'introduction du mot est d'autant plus forte que ce dernier fait ressortir l'opération de mise en forme à laquelle procède l'ethnologue à partir de la réalité observée. S'il met à mal le « fantasme de la transparence[138] » entre les choses et les signes, le concept de « fiction » ne qualifie pas pour autant un procédé impressionniste, par lequel le chercheur transformerait une situation empirique en un conte imaginaire. Il désigne plutôt un processus d'homogénéisation des données, qui est avant tout un « un processus réflexif, récapitulatif et synthétique[139] ». Il invite à renouer avec l'étymologie même du verbe dont est issu le concept de « fiction » : comme le souligne Mondher Kilani, la notion de fiction doit être comprise « au sens de fabrication (*fingere,* faire) […], car c'est elle qui permet le dévoilement progressif du monde réel par le monde du texte ». En somme, « le récit ethnographique qui nous conte le réel, n'est pas un langage subjectif et individuel. Il est le produit d'une communauté scientifique, d'une rhétorique savante, d'un contrat entre un auteur et un lecteur[140]. »

La notion de fiction est à appréhender avec d'autant plus de nuances que Paul Ricœur a largement contribué, dans les trois volumes de *Temps et Récit,* à lui donner une place de choix dans son épistémologie. Comme on l'a déjà rappelé, le tour de force du philosophe français consiste à avoir démontré la part de fiction inhérente à la démarche historiographique. Il est plus particulièrement parvenu à montrer que « la narration historique véhicule de la fiction dans la mesure où elle représente un réel qui a déjà échappé, une trace qu'il faut mettre en forme[141] ». Loin d'être l'apanage de l'histoire, cette mise en œuvre de la rationalité narrative pour rendre intelligible une réalité difficile à appréhender se retrouve aussi bien dans la démarche de l'ethnologue que dans celle du chercheur de théâtre. Ce constat nous invite d'ailleurs à souligner combien la mobilisation du récit n'est pas seulement nécessaire dans l'analyse de l'archive de théâtre, comme on a pu l'évoquer en amont : elle intervient également dans le travail du généticien *in vivo.* Elle peut être utilisée pour expliciter un contexte, situer des informations ou

[138] Francis Affergan (dir.), *op. cit.,* p. 16.
[139] Jean Copans, *op. cit.*, p. 83-84.
[140] Mondher Kilani, *loc. cit.*, p. 103.

des descriptions de cas dans un cadre spatial, social et temporel plus large. S'il n'y a pas, comme le faisait valoir Ricœur, la possibilité de retracer une intrigue de toutes les intrigues, qui permettrait au récit de se faire le reflet du réel, l'articulation narrative de l'expérience reste facteur de sens.

III. 1. 3. L'Autre dans le texte critique

Un autre défi attend encore le chercheur de théâtre, tout comme il a toujours attendu l'ethnologue : la place de l'Autre dans l'écrit qui résulte de la phase d'observation. Dominante à travers sa narration, la voix de l'anthropologue semble donner à la réalité une cohérence bienvenue pour le sens qu'elle s'attache à élaborer mais aussi problématique par la place qu'elle octroie à la parole des sujets observés. Dans le discours unifiant de l'ethnologue, l'Autre est-il véritablement représenté ? Ou est-il totalement sacrifié, à la fois stylistiquement et ontologiquement, au profit de la réflexion synthétique du chercheur ? Ce sont en substance les questions qu'ont posées à raison les anthropologues post-modernes qui, à l'orée des années quatre-vingt, et dans le droit fil des travaux de Jacques Derrida, Jean-François Lyotard ou Michel Foucault, ont remis en cause les modes académiques de production du savoir. Bousculant les idéologies dominantes par la forme d'un relativisme intellectuel assez radical, ils ont invité à repenser les vérités établies pour les réinscrire dans les contextes socio-historiques où celles-ci ont pu émerger. Ils ont surtout posé la question de la présence de l'Autre et de l'autorité de l'anthropologue occidental au sein d'écritures unifiantes, souvent abordées comme des prises de pouvoir symboliques. Le fait que l'anthropologie réfléchisse ainsi sur le fondement de sa propre discipline a pu être vu comme un moment stérile pour certains, mais fécond pour d'autres. Forts de ce débat, plusieurs auteurs ont d'ailleurs cherché à intégrer la parole de l'Autre dans le texte de plusieurs manières. Un anthropologue comme Paul Rabinow signe par exemple avec *Un ethnologue au Maroc : réflexions sur une enquête de terrain*[142] un ouvrage où le *je* anthropologique n'hésite pas à rapporter en détail les situations discursives vécues sur le terrain, pour en rendre compte sans ambiguïté dans la production critique de la publication : l'Autre est

[141] Olivier Mongin, *Paul Ricœur,* Paris, Seuil, coll. « Points », 1998 [1994], p. 131.
[142] Paul Rabinow, *Un ethnologue au Maroc : réflexions sur une enquête de terrain*, Hachette, 1988.

cette fois bien présent. Cette dimension intersubjective de la coproduction du sens relève pour Paul Rabinow d'un processus dialectique dans lequel la signification est sans cesse revue et corrigée par les deux parties :

> Ainsi s'enclencha le processus dialectique du travail de terrain. Je le qualifie de dialectique parce que ni le sujet ni l'objet ne demeurent statiques. […] Avec Ali vint à émerger un terrain d'entente et d'expérience communes aménagé grâce à nos efforts mutuels, un domaine du sens commun, domaine ténu, une mince pellicule constamment déchirée, constamment rapiécée, afin de la soumettre à un nouvel examen, sur tel point puis sur tel autre[143].

La présence de l'Autre s'accentue encore plus nettement dès lors que l'on opte non plus pour un dialogisme restreint mais un discours polyphonique, où la voix de l'ethnologue jouxte la multiplicité de celles de ses informateurs de terrain. Ce choix a pu aboutir à ce que Jean Copans qualifie de « montage de citations[144] », en référence, notamment, au travail de l'anthropologue britannique Victor Witter Turner.

Mais c'est peut-être dans *Le Temps et les autres* de Johannes Fabian que la présence de l'Autre dans le texte anthropologique a été évoquée de la façon la plus étoffée. Dans cet ouvrage d'abord paru en 1983 et traduit en français en 2006 seulement, cet anthropologue évoque le problème crucial qui lui semble miner la production anthropologique : le « déni de co-temporalité », désignant selon lui cette « tendance persistante et systématique à placer le(s) référent(s) de l'anthropologie dans un temps autre que le présent du producteur du discours anthropologique[145] ». Reprochant à l'écriture anthropologique d'occulter après coup le temps partagé par l'observateur avec les sujets observés et leurs rapports d'interlocution et de partage sur le terrain, Johannes Fabian remet en cause la pertinence d'un discours anthropologique « allochronique ». Il s'en prend notamment aux taxinomies structuralistes qui, en distinguant le temps des observés et le temps des chercheurs, ont contribué à exclure l'Autre du temps du chercheur, pour le réifier à des fins objectivistes :

---

[143] *Ibid.,* p. 47.
[144] Jean Copans, *op. cit.,* p. 96.
[145] Johannes Fabian, *op. cit*., p. 71-72.

> C'est l'absence de l'Autre dans notre Temps qui a constitué son mode de présence dans notre discours, en tant qu'objet et victime. C'est cela qu'il faut surmonter[146].

Par cette mise à distance d'ordre spatial, les anthropologues ont pensé selon lui créer les conditions de la distance nécessaire à la scientificité de leur démarche. Mais, ce faisant, ils n'ont qu'usé d'un pouvoir d'exclusion et de rationalisation artificiellement produit par le style. Fabian oppose à ce déni l'idée que chercheur et observés sont « co-producteurs » de la connaissance par le temps et l'expérience qu'ils ont partagés. Contre un « oubli du temps partagé[147] », expulsant les observés du « temps des observateurs[148] », Fabian plaide pour une réintégration de l'Autre à part entière dans l'écrit anthropologique.

III. 2. L'entretien avec les répétants

L'intégration de l'Autre peut passer par la citation de ses paroles, récoltées en répétition, mais aussi par des entretiens d'artiste. Échange réalisé dans une temporalité plus apaisée, dans un lieu à l'écart, l'entretien permet d'appréhender le processus créatif sous un jour dialogique et réflexif, donnant la parole aussi bien au metteur en scène qu'à ceux qui le côtoient.

III. 2. 1. D'un corps de métier à l'autre

La recherche sur la genèse scénique a tout à gagner à élargir le nombre de ses interlocuteurs à des répétants aux fonctions plus variées. De la même manière que l'ethnologue cherche à saisir une réalité sociale à travers l'entrecroisement d'un grand nombre de discours, le chercheur de théâtre a la possibilité d'éclairer la gestation de la mise en scène en multipliant les entretiens. Cet horizon est d'autant plus fécond que, bien loin de remettre en cause la directivité du metteur en scène, dont ils ont au contraire souvent tendance à souligner la maîtrise, les discours de chaque répétant éclairent le processus sous un angle précis et relativement rare : le discours du régisseur de son diffère en effet de celui du compositeur ou de la conceptrice sonore, de la même manière que les propos du scénographe laissent affleurer une perception du processus qui se situe dans une toute autre perspective que celle du costumier, de l'éclairagiste, du vidéaste,

[146] *Ibid.*, p. 250.
[147] Alban Bensa, « Avant-propos » à Johannes Fabian, *Le Temps et les autres, op. cit*., p. 9.

du dramaturge, du traducteur, de l'assistant ou du directeur de production. La confrontation de ces prises de parole à la marge est susceptible d'accompagner le chercheur dans une meilleure compréhension globale d'un processus par nature collégial et interdisciplinaire. C'est ce qui nous a par exemple conduit à consacrer à la mise en scène de *L'Opéra de quat'sous* de Brigitte Haentjens une multitude d'entretiens croisés entre la metteure en scène, son traducteur Jean-Marc Dalpé, sa scénographe Anick La Bissonnière, son costumier Yso, son acteur fétiche Sébastien Ricard et son directeur musical Bernard Falaise. La diversité de ces prises de parole issues de différents corps de métier permet à chacun de préciser les modalités de son rapport collaboratif à la figure du metteur en scène, tout en exposant la singularité de ses modes de travail, de ses outils et de son propre processus de conception. Tracer ces discours multiples dont le dénominateur commun est le processus englobant de la mise en scène revient à mieux approcher le fonctionnement intermédial qui, comme on a pu le souligner précédemment, caractérise toute mise en scène.

III. 2. 2. L'entretien, lieu d'une rencontre intersubjective

Riche de perspectives, l'entretien est, tout autant que l'expérience d'observation, un exercice dont il convient de penser les modalités et le cadre. Il constitue lui aussi une rencontre intersubjective, scellant l'interaction de deux sujets. L'exercice met en effet en scène un échange entre deux voix et deux corps à un moment donné : des *je* parlent ensemble, dans un certain espace-temps, avec des présupposés qu'ils renégocient et, éventuellement, dépassent, en pensant à voix haute en compagnie d'un tiers. L'entretien avec un répétant n'est donc pas seulement un lieu où l'art s'expose en sa fabrique : il est un processus au cours duquel l'artiste essaie de comprendre sa propre pratique par la médiation d'autrui. Il constitue par là même un exercice dans lequel l'interrogateur s'ouvre à cette compréhension qui est en train d'avoir lieu grâce à ses propres questions. Il permet en cela l'avènement de cette compréhension à plusieurs dimensions.

[148] *Ibid.*, p. 9.

III. 2. 3. Construire le sens à deux

Les conditions de possibilité d'une compréhension commune ne sont pas toujours réunies d'emblée : elles sont à construire à deux. Cela s'explique par le fait qu'interrogateurs et artistes appartiennent à des sphères ou des « champs » – comme dirait Pierre Bourdieu[149] – bien souvent distincts. Ces conditions sont certes manifestes lorsque les deux interlocuteurs partagent par exemple une « tradition », voire une histoire communes. C'est le sentiment qui se dégage de la plupart des livres d'entretiens conduits par Georges Banu auprès de metteurs en scène qui lui sont proches, tels que Peter Brook ou Patrice Chéreau[150], dont il semble connaître le travail tant par les spectacles que par quelques visites de répétitions. Quand cette communauté n'existe pas, il peut au contraire arriver que le dialogue se mette en place avec davantage de difficulté parce que chacun ne comprend pas forcément les termes de l'autre, ni sa façon d'aborder la création artistique. Dans le meilleur des cas, il s'agit seulement d'un problème de communication ou de terminologie auquel on essaie de remédier. Dans le cas inverse, c'est d'un affrontement symbolique plus difficile à circonscrire dont il est potentiellement question. Il en va ainsi lorsqu'un artiste nourrit une méfiance à l'égard de la fonction universitaire de son interrogateur. Cette méfiance tend toutefois à s'adoucir dès lors que le chercheur a pu suivre les répétitions du processus : son étrangeté s'est en quelque sorte estompée et les questions posées s'arriment à des observations précises sur le processus en cours : quand bien même les mots et les angles d'approche sont forcément différents selon qu'on est praticien ou chercheur, les deux locuteurs parlent alors bel et bien de la même chose. Dans cette disposition, l'intérêt peut consister à conduire le répétant à discuter de points détaillés que le chercheur a pu remarquer dans le cadre de son observation, afin de le conduire à en préciser le sens ou à le prolonger. Dans ce cas, l'objectif est moins de substituer l'explication du répétant à l'analyse du chercheur qu'à faire naître de leur confrontation une interprétation qui tienne compte des deux pôles.

[149] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
[150] Georges Banu a publié des dialogues avec Luc Bondy (*La Fête de l'instant*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1996), Peter Stein (*Essayer encore, échouer toujours,* Bruxelles, Éditions Ici-bas, coll. « Ici-bas / Théâtre », 1999) ou encore Patrice Chéreau (*J'y arriverai un jour,* Arles, Actes Sud, coll. « le temps du théâtre », 2009).

III. 2. 4. Coproduire le sens

Qu'il se solde par une réussite ou un échec dans la communication, l'exercice de l'entretien pose presque systématiquement la question de la place de l'intervieweur dans sa conduite. L'interlocuteur de l'artiste doit-il se faire le réceptacle discret d'une parole s'élaborant de façon monologique ? Certains anthropologues ont opté pour l'affirmative en laissant à l'autre la possibilité de parler en étant relativement peu interrompu. Dans *Remembering the Present : Painting and Popular History in Zaïre*[151]*,* Johannes Fabian choisit ainsi de relancer son interlocuteur – Laurent Tshibumba Kanda Matulu, peintre pratiquant son art dans les villes minières du Katanga – pour obtenir des précisions sur ce qu'il vient de dire, mais avec la volonté permanente de ne pas nuire à la spontanéité de sa parole. Il adopte un style conversationnel dans lequel abondent les « hum », les phrases courtes et les répétitions de ce qui vient d'être prononcé. Illustration de ce qu'est la « fonction phatique » du langage chez Jakobson[152], ses interventions visent à maintenir la communication. Elles prennent la forme d'échanges retranscrits en dessous d'une centaine de tableaux dont ils constituent le commentaire, et dans lesquels la parole de l'interviewé occupe la majeure partie du propos quand Fabian se contente de quelques lignes épisodiques. L'avantage de cette démarche est de donner à l'autre un espace propice à l'expression détaillée de sa vision du monde. L'entretien se pose alors comme une façon de recueillir des informations le plus complètement possible. C'est également un mode opératoire que l'une des étudiantes de l'UQAM a choisi pour compléter son travail final dans le cadre du séminaire d'anthropologie des répétitions. Celle-ci s'est prêtée au jeu avec rigueur et pertinence, en conduisant l'entretien de façon peut-être plus active. S'inspirant du modèle de Johannes Fabian, elle donne à son entretien du 15 avril 2013 avec le metteur en scène québécois Fabien Fauteux la forme d'un commentaire de photographies de répétition du spectacle *Gifles*[153] qui, loin de prendre le tour d'une description statique, permet d'aborder un aspect central du processus créatif de cet artiste à partir d'un détail particulier. Chaque cliché engendre ainsi d'abondantes

[151] Johannes Fabian, *Remembering the Present : Painting and Popular History in Zaïre,* Berkeley, University of California Press, 1996.
[152] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage* (trad. Nicolas Ruwet), Paris, Éditions de Minuit, 1963.
[153] *Gifles* est un texte d'Étienne Lepage mis en scène par Fabien Fauteux au Théâtre Université de Montréal (TUM).

remarques du metteur en scène, guidé par des questions de l'intervieweuse en lien explicite avec l'objet de la photographie. Celle-ci ne se contente pas forcément d'enregistrer des propos que les images auraient spontanément suscités ; elle est ici à leur initiative en proposant des questions que les photographies semblent appeler d'elles-mêmes.

Figure 30. Photographie des répétitions de *Gifles* d'Étienne Lepage, mis en scène par Fabien Fauteux, [cliché n° 1]

Figure 31. Photographie des répétitions de *Gifles* d'Étienne Lepage, mis en scène par Fabien Fauteux, [cliché n° 3]

Figure 32. Photographie des répétitions de *Gifles* d'Étienne Lepage, mis en scène par Fabien Fauteux, [cliché n° 10]

Figure 33. Photographie des répétitions de *Gifles* d'Étienne Lepage, mis en scène par Fabien Fauteux, [cliché n° 11]

Elle accompagne ainsi la première photographie, qui consiste simplement en un gros plan sur le metteur en scène visiblement en train d'écouter les acteurs en jeu sur le plateau, d'une question sur la place et la nature de l'écoute du metteur en scène dans le processus de mise en scène. Fabien Fauteux y répond de façon détaillée en soulignant combien celle-ci est fondamentale en ce qu'elle permet d'articuler son travail préparatoire de metteur en scène, élaboré en solitaire, avec une vigilance redoublée devant les apports des comédiens qui, sur le plateau, peuvent « [le] surprendre, [le] faire changer d'idée[154] ». L'écoute devient ainsi chez lui un pivot incontournable car « si tu n'as pas une écoute active, tu ne peux pas te laisser surprendre. » Le metteur en scène

[154] Marina de Sousa e Silva, « Travail final », *op. cit.*, p. 11.

qu'il est s'attache ainsi à mettre en œuvre une écoute qui est permanente, mais en même temps « sélecti[ve] » et menée de façon à donner aux acteurs la possibilité de se sentir « écoutés, mais pas surveillés[155] ». La troisième photographie, montrant le metteur en scène dans l'espace de jeu aux côtés des acteurs, permet d'orienter la conversation sur la place du metteur en scène sur un plateau, sur le moment auquel il décide parfois d'y monter ou sur la distance à laquelle il dirige habituellement ses acteurs. Et tandis que la dixième photographie, montrant une actrice servant de « pointure lumière » au réglage des éclairages, oriente l'échange sur les modalités des réglages d'intensité en cours de répétition et la question de l'adaptation de l'acteur au véritable espace physique et lumineux du décor, la onzième, représentant plusieurs répétants en train d'attendre, pose la question de la passivité et de l'attente en répétition, déplaçant ainsi le questionnement du terrain de l'action et du faire à celui de la patience, de la suspension, et des tâches connexes – essayages, travail du texte, approfondissement d'un rôle – auxquelles peuvent donner lieu ces périodes de latences, souvent dues à des réglages techniques. Nous sommes donc ici dans un juste milieu entre la méthodologie de Johannes Fabian et une conception plus active de l'entretien.

Cela nous conduit à aborder l'autre modalité d'entretien possible, inverse à la perspective d'enregistrement relativement discrète que nous venons de dépeindre. Il peut en effet arriver que les intervieweurs choisissent d'inscrire leur pratique de l'entretien dans une démarche plus interventionniste susceptible de revêtir plusieurs formes. Dans ce cadre-ci, une démarche peut par exemple consister à confronter les répétants à des paroles spontanées qu'ils ont pu énoncer pendant les répétitions afin qu'ils puissent expliciter une pensée qu'ils n'auraient pas consciemment et spontanément développée dans un entretien plus formel avec la presse. L'objectif est ici d'amener le praticien à nommer ce qu'on a soi-même repéré dans le ventre de la création, en faisant de la rencontre intersubjective un lieu de production du savoir. Cette coproduction du sens implique que le chercheur accompagne l'observé dans une démarche d'objectivation de soi, c'est-à-dire de verbalisation et d'analyse de pratiques quotidiennes et inconscientes. C'est ce que l'ethnologue Paul Rabinow semble avoir réussi au Maroc, lorsqu'il

[155] *Ibid*.

évoque par exemple un informateur prénommé Ali :

> Ali devait lui aussi se trouver perturbé dans sa démarche usuelle par ce processus de mise en évidence, d'identification et d'analyse des phénomènes. Car il lui fallait désormais s'interroger constamment sur ses propres actes et les objectiver. Parce qu'il était bon informateur, il semblait prendre plaisir à ce processus, et bientôt il mit au point l'art de me présenter son propre monde. Et à mesure qu'il devenait plus habile en cet art, ce que nous partagions s'enrichissait[156].

Impressionné par le récit de Rabinow, nous avons tenté de le transposer lors de nos entretiens parallèles avec les artistes du processus de *L'Opéra de quat'sous* [voir ANNEXES]. Dans un échange évoquant son travail sur Brecht, la pièce et les répétitions du spectacle dont elle préparait alors la mise en scène, nous avons ainsi proposé à Brigitte Haentjens de revenir sur une formule intrigante qu'elle a pu avoir en réunion de production sur sa relation au texte de Brecht, à propos duquel elle a une fois déclaré « ce texte travaille contre toi[157] ». En réponse, elle apporte ces précisions qui ont valeur d'explicitation :

> *L'Opéra de quat'sous* est un texte qui me heurte dans le sens où il m'oblige à me dépasser. Il m'aura violentée tout en me faisant avancer. J'ai parfois l'impression qu'il repose sur une écriture paternaliste, qui veut me réduire à son système en essayant de brider ma liberté (*Rires*). Je ne parle pas ici du contenu mais de l'écriture même. Je me suis sentie contrainte au début du processus de création. Nous avons beaucoup travaillé, beaucoup cherché les façons de réinventer l'*Opéra*. Ma grande joie, à travers les répétitions, c'est d'avoir trouvé finalement, malgré les obstacles, une grande liberté[158].

En revenant ainsi sur une parole surgie en réunion, Brigitte Haentjens a la possibilité de qualifier plus en détail la dynamique dialectique de son travail sur la pièce de Brecht, dont la résistance s'est finalement avérée facteur de liberté dans l'invention créatrice.

L'intervieweur peut également soumettre à l'interviewé non pas seulement des paroles qu'il a lui-même énoncées mais des propos tenus par ses collaborateurs. C'est alors l'occasion de confronter les uns et les autres à la question de la compréhension de la nature même d'un processus et des notions qui le sous-tendent. Dans le même entretien avec Brigitte Haentjens,

---

[156] Paul Rabinow, *op. cit*., p. 46-47.
[157] Brigitte Haejtens, « La lenteur dynamique des répétitions », *loc. cit.*, p. 11.
[158] *Ibid*.

nous lui avons ainsi soumis l'expression de la scénographe Anick La Bissonnière, selon laquelle il fallait être « fidèle au projet » qui se dégagerait peu à peu du spectacle conçu collégialement. Tentant d'expliciter cette formulation de sa collaboratrice, elle déclare :

> Ce qui est le plus étrange, c'est qu'on découvre cette vérité du projet, si tant est qu'elle existe, indépendamment de la salle de répétition, alors que tout se passe là. C'est très paradoxal. L'idée d'une « vérité du projet » veut peut-être dire que ce qu'on fait ne pourrait pas être autre chose et que ça se passerait différemment avec quelqu'un d'autre. En créant un spectacle, on crée presque un système. Ce système passe entre autres par l'espace. Dans le cas de *L'Opéra*, l'espace a été très difficile à élaborer. Ce qui est si dur, c'est de pouvoir reconnaître ce qui fonctionne dans le système qu'on a généré. C'est pareil dans le jeu des acteurs : un langage se crée en cours de route et forme un vocabulaire propre au spectacle[159].

La paraphrase de cette formulation d'Annick La Bissonnière permet ainsi à Brigitte Haentjens de verbaliser le fait qu'au cours des préparatifs, le spectacle semble générer « un système » qui découle des échanges qui ont eu lieu entre des artistes particuliers : la vérité dont il est question découle alors à la fois de la singularité des individualités qui ont participé au processus et du système que leurs interactions ont engendré.

Occasions de retours sur des paroles spontanées potentiellement riches de conséquences pour notre compréhension des ressorts d'un processus, les entretiens peuvent également nous permettre de revenir sur des absences particulièrement remarquables dans les échanges de conception ou de répétition. Dans un entretien consacré à l'espace du même *Opéra de quat'sous*, nous faisons remarquer à Anick La Bissonnière qu'en réunion, elle n'a jamais mentionné le mot « décor » pour qualifier l'objet de son activité. Loin de résulter du hasard, cette lacune se révèle être symptomatique d'une conception bien personnelle de la scénographie :

> Peut-être parce que par ma formation d'architecte, je le trouve péjoratif. Dans mon esprit, le décor est vain et n'a pas de sens particulier, alors que la scénographie est indissociable du sens. Elle est polyphonique car elle produit une multiplicité de sens. Elle évite par conséquent le superflu. C'est un espace dans lequel on a enlevé un maximum de choses, jusqu'à la limite du sens, où l'essence de chaque élément a été trouvée[160].

[159] *Ibid.*, p. 14.
[160] Anick La Bissonnière, « Cet espace est une chimère », in *L'Opéra de quat'sous. Chantier dramaturgique,* Montréal, Sibyllines, p. 21.

Cette réponse révèle ainsi une omission volontaire, emblématique d'une conception de l'espace refusant la connotation superficielle du mot « décor » pour lui préférer une conception de l'espace théâtral, fondée sur le rapport de l'idée de scénographie au sens et inscrite dans une démarche d'architecte.

Loin de s'en tenir aux formulations – ou à leur absence –, l'intervieweur peut également porter la discussion sur le terrain des observations qu'il a pu faire et inviter le répétant à expliciter le sens qu'il lui prête. Dans un entretien réalisé avec Nancy Tobin, responsable du « design sonor » du spectacle *Une fête pour Boris,* mis en scène par Denis Marleau, nous lui avons par exemple demandé si sa présence presque continue au cours du processus de répétition, telle que nous avions pu la noter, était une constante dans ses collaborations avec le théâtre Ubu. Voici sa réponse :

> Normalement, je suis plutôt présente à partir des enchaînements. Mais pour *Une fête pour Boris,* je l'ai été plus que d'habitude. Le dispositif était lourd à cause des mannequins et des microphones. Comme tu as pu le constater par tes propres yeux, l'équipe du son a été présente tous les jours en salle. Il a également fallu s'occuper des tournages et de l'intégration du dispositif. Nous avons beaucoup travaillé les mannequins en amont[161].

Sa réponse nous a permis de ne pas faire de sa présence régulière pendant les répétitions d'*Une fête pour Boris* un invariant dans ses diverses collaborations avec Denis Marleau, de voir dans ce processus une présence continue plutôt hors norme et, *a contrario*, d'apprendre que sa méthodologie habituelle la conduit plutôt à s'intégrer plus tardivement, quand vient le temps des « enchaînements » de scène.

III. 2. 5. Herméneutique de l'entretien

L'entretien procède, on le voit donc, d'un processus fondamentalement herméneutique, au sens où il s'agit pour l'intervieweur et l'interviewé de se comprendre mutuellement pour aboutir à une parole sur l'art qui soit fidèle à une conception et une pratique artistiques, tout en révélant par des formulations précises et idéalement inédites des caractéristiques du travail qui avaient

jusque-là était reléguées dans l'ombre. Il importe alors de se laisser aller à une dialectique fluide, où chacun accepte d'être surpris par les relances ou les réponses de l'autre. C'est ce que montre par exemple l'ensemble des entretiens de Wajdi Mouawad, menés par Vincent Baudriller et Hortense Archambault, pour accompagner l'édition 2009 du Festival d'Avignon, dont Mouawad était alors l'artiste associé. Dans la publication dont ils ont fait l'objet, les *verbatim* sont précédés d'un prologue qui relate brièvement la démarche de compréhension dans laquelle se sont lancés les deux programmateurs :

> Il y a d'abord eu des spectacles de Wajdi Mouawad, puis des rencontres à leur suite, une manière habituelle de faire connaissance entre un artiste et un directeur de théâtre. Nous fûmes vite surpris par la richesse et la facilité de nos échanges, d'abord autour de la question de la narration, avec cet artiste familier du récit, nourri par une culture orientale qui pense le monde en le racontant, puis par la culture nord-américaine qui s'est réapproprié l'écriture de l'histoire depuis le XX^{e} siècle[162].

On y repère le mot « surpris » qui, loin d'être isolé, reviendra dans le corps de l'échange comme un leitmotiv. Une vingtaine de pages plus loin, la directrice Hortense Archambault déclare ainsi à Wajdi Mouawad :

> Ce qui m'a surprise, tout de suite, c'est le fait que tu sois à la fois très au clair sur ce que tu veux faire, sur ton théâtre, et en même temps ouvert sur l'idée qu'il ne s'agit là que d'une partie du théâtre, que d'autres peuvent coexister de façon enrichissante et complémentaire[163].

Ici, comme dans tous les autres passages du livre où il en est fait usage, le mot « surprise » est le signe que l'expérience herméneutique de la compréhension est en train de prendre corps dans le dialogue des interlocuteurs. Si, comme elle l'affirme, Hortense Archambault a été « surprise », c'est qu'elle a été conduite à remettre en cause une opinion préalable. Sa réponse est d'autant plus gadamérienne que, dans ce qui suit, elle montre à nouveau combien ce dialogue vise à contextualiser le travail de l'artiste, plutôt qu'à s'en tenir à sa description :

---

[161] Propos cités in « La poétesse de l'ombre », entretien avec l'artiste sonore Nancy Tobin, *Théâtre/Public,* n° 199, numéro intitulé *Le son du théâtre, II,* mars 2011, p. 62-66.
[162] Wajdi Mouawad, Hortense Archambault, Vincent Baudriller, *Voyage. Pour le Festival d'Avignon 2009*, Paris, P.O.L, coll. « Festival d'Avignon », 2009, p. 9.
[163] *Ibid.,* p. 35.

> Lorsque nous avons parlé de ton besoin de raconter des histoires, nous l'avons resitué dans une histoire des littératures : comment continuer à raconter des histoires après Auschwitz ? Quelles histoires[164] ?

Mais loin d'être une constante dans les entretiens d'artistes, ce souci du réajustement et de la mise en perspective peut parfois faire défaut ; c'est alors l'incompréhension qui guette. Dans ce cas de figure, intervieweur et interviewé s'en tiennent à leur position de départ, sans faire progresser la discussion. C'est ce qui arrive dans un entretien avec Claude Régy, paru dans la revue *Théâtre/Public* en 2004. Après avoir expliqué que, selon lui, dans un bon jeu d'acteur, il s'agissait « beaucoup moins d'agir que de *laisser* agir »[165], le metteur en scène français se voit relancé de la façon suivante :

> Si l'on cherchait à simplifier, on pourrait dire que la déclamation est constituée de deux éléments : la diction et l'action, l'*actio* antique, la rhétorique antique qui induit une gestuelle appropriée. La déclamation était l'art de l'orateur qui se notait jusque dans la gestuelle. Ce qui m'intéresse également dans votre travail, c'est cette attention portée à l'*actio,* à la gestuelle. Tous vos gestes sont très précis[166].

Ce qui frappe ici, c'est la façon dont l'intervieweuse cherche à récapituler non pas ce qui a été dit mais les grands traits d'une pratique antique, pour finalement avouer que ce qui l'intéresse dans le travail du metteur en scène en question, c'est son travail sur « *l'actio »* – littéralement « action de *faire »* en latin –… alors même que l'artiste vient précisément de rappeler que « *laisser* agir » était son maître mot. Elle semble ainsi ne pas avoir pris en compte le contenu de sa réponse, conduisant le metteur en scène à démentir une approche codifiée et construite du jeu d'acteur :

> Oui, mais c'est complètement faux car je ne m'occupe pas de « gestuelle ». Pas du tout. Je n'indique jamais de geste à un acteur[167] .

Quelques lignes plus tard, l'intervieweuse parle toujours de gestuelle, déclenchant ainsi une nouvelle fois le malaise du metteur en scène :

> S. R. : J'ai lu, par rapport à votre gestuelle…

---

[164] *Ibid*.
[165] Nous mettons en italique.
[166] Claude Régy, « Retrouver en soi quelque chose comme "presque" l'origine du langage », propos recueillis par Sylvie Raissiguier*, Théâtre/Public*, n° 173, 2004, p. 101.
[167] *Ibid*.

> C. R. : Je n'ai pas de « gestuelle », je vous interdis de parler de ma « gestuelle[168] ! »

Par la suite, remettant une dernière fois en cause les catégories de « diction » et de « déclamation », qu'il juge obsolètes, le metteur en scène grommelle :

> Et qu'ils ne nous emmerdent pas avec la déclamation et la diction, et la gestuelle et le travail vocal.

Notre intervieweuse semble pourtant n'en rien vouloir savoir, suscitant ainsi la stupéfaction du metteur en scène devant cette insistance à ne pas vouloir l'entendre :

> S. R. : Oui, mais voilà, ma recherche porte principalement sur la déclamation, et la gestuelle !
>
> C. R. : Il faut se rendre compte qu'elles n'ont plus rien à voir…
>
> S. R. : Je travaille, peut-être, sur une recherche qui n'aboutira pas. Je n'ai, pour l'instant, aucune définition à offrir.
>
> C. R. : C'est très curieux que les gens s'acharnent à parler de nouveau millénaire – et qu'en même temps ils s'accrochent comme des noyés à ne rien changer à leur mode de pensée et de vie. C'est quand même très curieux[169]…

En explicitant sa fonction de chercheuse – information confirmée par une notice biographique[170] située à la fin de l'entretien –, l'interrogatrice avoue qu'elle cherche moins à comprendre l'artiste qu'à trouver des échos propres à nourrir ses recherches sur la déclamation. Ce faisant, elle contribue à faire de la conversation une juxtaposition de monologues alternés. Gadamer écrit que « la question est […] de savoir comment on peut échapper à l'enfermement dans le cercle de ses propres conceptions[171]. » Intervieweur et interviewé semblent ici y être empiégés. C'est dire si la qualité du rapport établi pendant l'interlocution de l'entretien a des incidences sur sa richesse en informations à propos du processus créatif d'un créateur : la compréhension reste une étape nécessaire à l'enquête par interview.

---

[168] *Ibid*.
[169] *Ibid*., p. 103.
[170] « Sylvie Raissiguier est docteur ès lettres de l'Université d'Aix-en-Provence, spécialisée dans les sciences du langage et les arts du spectacle. Ses recherches portent sur la déclamation théâtrale du XX^e^ siècle. »
[171] Hans-Georg Gadamer, *op. cit*., p. 289.

III. 2. 6. Dans le temps de l'écriture

Que l'intervieweur de l'artiste ait une place discrète ou plus explicite, voilà qui concerne encore l'étape de l'entretien en lui-même. Mais qu'en est-il lorsqu'arrive le temps de la retranscription ? Se situe-t-on encore dans un exercice de compréhension à deux voix ? La retranscription puis la parution (virtuelle ou imprimée) de l'entretien se distinguent nécessairement du moment du dialogue de vive voix. La vie organique de l'échange est parfois aplanie au profit d'une retranscription fréquemment retravaillée et restructurée en aval. En redonnant après coup de la linéarité à la digression constitutive de l'interlocution orale, l'entretien publié ne donne pas à voir les cheminements volubiles de la pensée spontanée. La genèse de la réflexion s'en trouve simplifiée ; on a moins affaire aux hésitations et aux maladresses d'une pensée qui se cherche qu'à un projet qui semble déjà abouti. Nombre d'entretiens d'artistes occultent d'ailleurs la réalité – matérielle, linguistique, orale – de l'échange dans le temps de la réécriture. À un moment de son entretien avec Antoine Vitez, Émile Copfermann reconnaît lui-même le fossé qui séparera la rencontre réelle qui se joue entre ce metteur en scène et lui-même de la retranscription imprimée qu'en lira le lecteur :

> Si je reprends les mots que nous avons échangés depuis le début de nos rencontres, je remarque cette tendance, chez toi, à parler de cette manière scandée : ces pages imprimées, même si le lecteur les lit pour lui, comme on lit un journal, il faudrait que parfois il les entende comme si tu les parlais à haute voix[172].

La retranscription devient un lieu de métamorphose où le parlé se fige dans une forme écrite, reconfigurée de façon à tenir un propos cohérent qui a parfois les allures de l'essai. La retranscription s'exile des trois dimensions de l'échange intersubjectif pour créer artificiellement un espace abstrait, dans lequel une pensée est en dialogue avec une autre pensée.

Quoique l'écart entre le dit et le retranscrit soit souvent avéré, la réécriture n'est pourtant pas réductible à une trahison. Elle vise souvent à préciser les contours d'une pensée énoncée de façon spontanée. La réécriture est à cet égard l'équivalent de l'entretien d'artiste mené sur

[172] Émile Copfermann, *op. cit.*, p. 168.

plusieurs séances d'affilées[173]. Loin de s'effectuer au détriment de l'artiste, cette clarification peut acquérir une valeur heuristique quand elle découle d'une renégociation par mails interposés. C'est à ce prix que la compréhension de ce qu'il a voulu dire est confirmée ou, au contraire, infirmée. La forme finale de l'entretien valide dès lors une fidélité moins aux contingences de la parole instantanée qu'à la complexité de toute une conception de l'art. L'exercice de l'entretien relève à cet égard de l'herméneutique au sens où l'entend encore Gadamer. Il s'agit de faire en sorte que l'autre puisse se retrouver dans le contenu de l'entretien. La réécriture n'équivaut pas à une dénaturation mais à une cristallisation de la compréhension : elle est susceptible de hiérarchiser les données d'une réponse, de développer une idée essentielle tout en élaguant les détours accessoires. Elle reste donc de nature fondamentalement dialogique puisque par l'intermédiaire du courriel, de l'impression raturée ou des épreuves corrigées, elle est négociée, voire prise en charge, par l'artiste.

Cette réécriture peut être le lieu d'une radicalisation. Remettant en cause la façon dont la presse cède parfois au sensationnalisme, au vedettariat et à la valorisation du nombre de spectateurs plutôt qu'à la qualité, Brigitte Haentjens se contente à peu près de cette phrase dans l'entretien :

> L'inculture est dans les médias aujourd'hui.

Au fil des réécritures, sa réponse s'amplifie :

> L'inculture est souvent dans les médias aujourd'hui. Les journalistes sont des pigistes sous-payés. Par exemple, les critiques sont de plus en plus jeunes. Mais, fondamentalement, ce sont des choix politiques et des choix de société. Nous vivons dans une société qui envie Las Vegas et qui s'y mire[174].

L'assertion laconique se transforme en réquisitoire contre un monde critique qui serait devenu une industrie victime de la logique économique et des rêves matérialistes d'une certaine société de consommation.

---

[173] La troisième séance de travail d'Émile Copfermann et Antoine Vitez s'ouvre ainsi : « Ce jour-là, quand nous nous revoyons, à Chaillot, Antoine Vitez m'interpelle. Il veut préciser ; revenir sur des points effleurés seulement dans nos conversations précédentes. » (Émile Copfermann, *op. cit.*, p. 45).

[174] Brigitte Haentjens, « Les langues de feu de la création », entretien Florent Siaud, *Rappels*, n° 3, printemps 2009, p. 13, consultable en ligne à l'URL : http://www.crilcq.org/rappels/.

On observe à l'occasion que la reformulation voire la suppression que l'artiste propose pour certains de ses propos retranscrits relève parfois d'une forme d'autocensure. Il arrive que l'artiste arrondisse les angles de ses pensées pour atténuer leur portée polémique, quitte à laisser paraître une retranscription beaucoup plus consensuelle que ne l'était l'échange de vive voix. Ce phénomène d'assagissement auquel l'intervieweur est souvent confronté est symptomatique de la place de l'entretien dans la communauté de l'artiste : l'entretien n'a pas seulement pour objectif de médiatiser la parole de l'artiste ; il vise, de façon plus intéressée, à construire l'image que celui-ci laissera dans l'histoire de l'art mais aussi le monde immédiat de la « consommation » de son œuvre. Tributaire d'enjeux symboliques et économiques, l'entretien est aussi ce qui doit permettre à un spectacle de trouver ses spectateurs et donc de se vendre, avec cette conséquence : les doutes, les incertitudes et les angoisses en sont parfois effacés pour laisser au lecteur le sentiment d'une œuvre captivante, sûre d'elle-même et donc valant la peine que l'on se déplace pour la voir. La publication d'un entretien a forcément des conséquences dans un milieu donné et par là même dans le déroulement de la carrière d'un artiste, de la même façon que l'étude de l'anthropologue peut parfois produire un effet sur la communauté dans laquelle l'enquête a été menée. C'est ce que montre l'essai de Caroline B. Brettell : *When They Read What We Write : The Politics of Ethnography*[175]. Dans le cas de l'entretien d'artiste, la question des conséquences est cruciale puisque l'entretien est précisément réalisé puis édité dans l'optique de sa réception dans un milieu donné.

III. 3. Herméneutique et dialogisme

III. 3. 1. Comprendre le comprendre

L'entretien d'artiste pose en somme à l'intervieweur une question semblable à celle qui préoccupe l'herméneute : comment comprendre ? Ou plus précisément : comment comprendre un artiste lui-même en train de se comprendre et par quels moyens l'aider dans cette opération de compréhension ? À ces interrogations, il n'existe certes aucune réponse claire. On peut simplement avancer que cette quête herméneutique se fonde sur la conscience que l'échange part

[175] Caroline B. Brettell, *When They Read What We Write: The politics of ethnography*, Westport, CT: Bergin & Garvey, 1993.

des pré-opinions de l'artiste comme de l'interrogateur. Pour les deux parties en présence, il s'agit d'en renégocier la teneur, en laissant la surprise influer sur le cours de la conversation. Cela incite à penser qu'au-delà de toute méthode, l'entretien d'artiste nécessite avant tout une *disposition* partagée par deux interlocuteurs, à même de faire émerger des formulations communes dans lesquelles l'analyste et l'artiste puissent se retrouver. Dans l'entretien d'artiste, l'enjeu n'est pas de faire table rase des « préjugés » dans lesquels s'origine la pensée de chacun mais plutôt de postuler une dimension intersubjective prenant en compte la « tradition » de l'interwiever tout en étant ouverte à celle de l'interviewé, et ce, pour mieux tenter de répondre à ce défi évoqué par Merleau-Ponty : « Comment comprendre l'autre sans le sacrifier à notre logique ou sans la lui sacrifier[176] ? ». C'est alors que l'entretien laisse se déployer un dialogue où l'art est réfléchi à voix haute à partir d'un acte de compréhension intégrant deux locuteurs.

En complétant ainsi l'approche archivistique par une expérience de terrain et une pratique soutenue de l'entretien d'artiste, le chercheur de théâtre est confronté à une équation délicate entre rigueur et adaptation empirique, dont le moteur consiste à trouver le juste milieu de la compréhension. C'est ce qui nous porte à formuler l'hypothèse qu'une recherche sur les processus de mise en scène comporte une dimension proprement herméneutique. Au-delà des allusions que nous y avons brièvement faites, la notion est riche d'une histoire dont il est important de rappeler les traits pour montrer en quoi celle-ci peut nous aider à comprendre notre propre démarche. D'abord science de l'interprétation des textes sacrés, des textes juridiques puis de la pratique traductive, l'herméneutique a vu son assise théorique et méthodologique se modifier considérablement au XIX^{e} siècle. Sous l'impulsion de Friedrich Schleiermacher, l'herméneutique s'est notamment donné pour tâche de « reproduire le plus parfaitement possible tout le processus de l'activité de composition de l'écrivain[177] », tandis que Wilhelm Dilthey a orienté sa fonction vers le questionnement de la constitution du sens dans les sciences humaines et dans les sciences de l'esprit, en travaillant à mettre en œuvre une « méthodologie des sciences humaines[178] » qui leur donne une légitimité comparable à celle des sciences naturelles. Avec le

[176] Maurice Merleau-Ponty, « Rapport de Merleau-Ponty pour la création d'une chaire d'Anthropologie sociale », assemblée des professeurs du Collège de France, le 30 novembre 1958, consultable en ligne à l'URL : http://lettre-cdf.revues.org/229.
[177] Cité par Jean Grondin, *L'Herméneutique,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2006, p. 19.
[178] Jean Grondin, *L'Herméneutique, op. cit.*, p. 28.

tournant du XX[e] siècle, son champ de réflexion s'élargit au-delà du domaine des textes pour s'appliquer aux actions et aux échanges humains. Marquée par la phénoménologie husserliennne, cette science qui décrit les phénomènes tels qu'ils apparaissent dans l'expérience du sujet, dans son vécu, l'herméneutique prend alors « la forme d'une *philosophie universelle de l'interprétation*[179] » puisque, comme le résume Jean Grondin, « l'interprétation apparaît alors de plus en plus comme une caractéristique essentielle de notre présence au monde ». Elle sert à penser l'être même, tendance qui se cristallise avec l'« herméneutique de l'existence[180] » à laquelle travaille Heidegger (*L'Être et le Temps* en 1927, paru en France en 1964), dans la droite ligne de laquelle se place Gadamer, avant de proposer sa propre vision de l'herméneutique dans *Vérité et Méthode* (1960, paru dans sa traduction française en 1976). Ce dernier nous intéresse d'autant plus dans notre étude qu'il envisage le comprendre comme une forme de jeu aux rebonds infinis entre des interlocuteurs ou entre une personne et une œuvre d'art. S'affranchissant explicitement du carcan méthodologiste hérité du positivisme du XIX[e] siècle, la compréhension gadamérienne est située ici dans une forme d'interstice dynamique dans lequel chacun des pôles doit constamment s'ajuster en fonction de l'autre. Au-delà des apports considérables de Gadamer, l'herméneutique est également marquée par les écrits de Paul Ricœur (*Du texte à l'action ;* les trois tomes de *Temps et Récit*) qui pose, comme on a pu le voir précédemment, la question « des rapports de l'interprétation et du récit[181] » et que l'on n'hésitera pas à mobiliser au cours de nos analyses consacrées au temps, à l'espace et au groupe dans les processus de la mise en scène. La dimension herméneutique de la démarche du généticien de la scène semble d'autant plus manifeste que celui-ci est confronté en permanence aux limites de sa propre compréhension. Ces limites concernent d'abord le sens à donner aux documents d'archives qui, comme on l'a vu, résistent à l'interprétation par leur incomplétude définitoire. Elles caractérisent en outre les processus humains observés en répétition, à l'égard desquels il est difficile de se placer pour dégager des descriptions, des récits et, partant, du sens. La mobilisation d'une conscience herméneutique est d'autant plus intéressante dans l'entreprise qui consiste à penser les processus

[179] *Ibid.*, p. 7-8.
[180] *Ibid.*
[181] François Laplantine, *op. cit*., p. 105.

de la création scénique que l'herméneutique s'est d'abord appliquée au texte pour, au tournant du XX^{e} siècle, s'intéresser plus largement aux paroles, aux échanges, aux actions. Si une mise en scène est la conséquence d'un entrelacement d'interlocutions, d'échanges, de rapports humains, alors l'herméneutique comme science de l'interprétation et de la compréhension peut nous aider à penser la complexité du travail théâtral au long cours.

L'herméneutique a par ailleurs l'avantage de nous aider à penser le monde sans disjoindre de notre réflexion la place que le chercheur y occupe. L'herméneutique gadamérienne repose sur un dialogue explicite où l'identité des locuteurs n'est pas occultée : chacun y relance le jeu de l'échange à partir d'une conscience claire de sa propre histoire et de son identité (statut social, sexe, âge, appartenance académique). Cela implique de prêter attention non seulement au contenu de l'échange mais aussi à la perspective et à la logique à partir desquelles chacun envisage l'échange. Au début du XX^{e} siècle, Malinowski choisit d'emprunter le chemin de la fusion avec l'autre : il s'assigne le but « de saisir le point de vue de l'indigène[182] » par une immersion totale. À défaut de souscrire à cette opération radicale, on peut suivre Lévi-Strauss quand il dit de l'ethnographe :

> [il] a choisi les autres et doit subir les conséquences de cette option : son rôle sera seulement de comprendre ces autres au nom desquels il ne saurait agir, puisque le seul fait qu'ils sont autres l'empêche de penser, de vouloir à leur place, ce qui reviendrait à s'identifier à eux[183].

Ce souci de l'implication de soi dans la compréhension est donc à distinguer d'un souhait de fusion.

III. 3. 2. La mise en scène comme compréhension en acte

La dimension herméneutique de l'investigation génétique est d'autant plus importante qu'elle s'applique à des processus de mise en scène qui s'appréhendent eux-mêmes comme une compréhension en acte de l'œuvre en train de surgir de l'inconnu. Comme on l'a suggéré plus haut, la mise en scène consiste à transcrire en spectacle la compréhension d'un texte à laquelle

[182] Bronislaw Malinowski, *op. cit.,* p. 81.
[183] Claude Lévi-Strauss, *op. cit.,* p. 462.

une communauté de répétants parvient collectivement. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Vitez caractérisait la mise en scène comme un art de l'interprétation :

> La mise en scène est l'art de l'interprétation, comme on le dit pour le devin, le médium, l'augure ou l'aruspice. Le metteur en scène interprète les signes laissés sur le papier par les gens des siècles passés (cela s'appelle le texte) ; et aussi, ou surtout, il interprète les mouvements et les accents des acteurs qui sont devant lui sur la scène ; il découvre ce qu'ils cachent en eux, ce qu'ils ont envie de dire[184].

En herméneute, il envisage ainsi la mise en scène comme un acte d'interprétation des signes d'un texte. Si on voulait reprendre la terminologie avancée par Dilthey, on pourrait donc dire du metteur en scène qu'il interprète un texte en procédant au déchiffrement de ses signes. À ce premier niveau s'en ajoute un second puisque, parallèlement à cette interprétation des signes du texte, se rajoute l'opération de déchiffrage de ce que proposent les acteurs sur le plateau en répétition : dégager le sens d'une mise en scène en train de naître, n'est-ce pas se donner les moyens de saisir une lecture en acte ? Fort d'études philologiques, un artiste comme Peter Stein inscrit explicitement sa démarche de metteur en scène dans cette logique d'interprétation qui est le propre d'une conception classique de l'herméneutique. Il avoue aimer particulièrement les textes classiques car ceux-ci « sont accompagnés par une tradition de discussions et de commentaires, des sous-textes reconnus, des textes parallèles[185]. » Le rapport d'un metteur en scène au texte relève d'une dynamique d'autant plus herméneutique qu'il essaie généralement moins de lui imposer une lecture *a priori* que de le comprendre. C'est ce que laissent à penser les déclarations de Chéreau qui fait remarquer que, dans son métier, « la question n'est pas d'avoir un point de vue » sur une œuvre mais d'« essayer de la comprendre[186] », tandis qu'Alain Françon revient sur son travail sur *La Mouette* de Tchekhov en déclarant s'être attaché à « essayer de comprendre comment y cheminaient ensemble les thèmes de l'amour et de l'écriture » pour mieux voir si la « lecture traditionnelle de l'œuvre de Tchekhov, était juste et nécessaire,

[184] Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées* (Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu), Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1991, p. 146.
[185] Anne Laurent, « Pourquoi es-tu devenu fou, Roberto ? », entretien avec Peter Stein, *Alternatives théâtrales,* n° 35-36, 1990, p. 51.
[186] Patrice Chéreau, « J'y arriverai un jour », dialogue avec Georges Banu, dans *Patrice Chéreau. J'y arriverai un jour,* ouvrage réalisé par Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, Arles, Actes Sud, 2009, p. 42.

inhérente à cette écriture, ou s'il ne s'agissait que d'une tradition de mise en scène[187] ». Parallèlement, il s'agit aussi, dans le processus de mise en scène, de comprendre comment l'équipe est en train de comprendre elle-même le sens et la forme du spectacle à venir. Au-delà du déchiffrement du sens du texte, le metteur en scène prête en effet une attention particulière aux signes du spectacle pour mieux les réagencer, les déplacer, les reconfigurer, en fonction de ce que, progressivement, il comprend de ce que le spectacle sera.

La compréhension peut ainsi s'effectuer à une vaste échelle, tout comme elle peut s'appliquer à un signe qui, tout en paraissant infime, est susceptible de conditionner le sens de certaines scènes. C'est ce dont témoigne un récit proposé par Anne-Françoise Benhamou, dramaturge attitrée de Stéphane Braunschweig, au sujet des derniers jours de *Rosmersholm* d'Ibsen au Théâtre La Colline :

> Dans les tout derniers jours de répétition de *Rosmersholm*, alors que nous avions déjà beaucoup travaillé la scène finale, je fus d'un seul coup profondément émue par une des dernières répliques de Rosmer : « Je pose ma main sur ta tête et je te prends pour épouse, Rebekka. » J'avais pourtant vu Claude Duparfait et Maud LeGrévellec exécuter maintes fois cette « didascalie interne » mais, préoccupés par d'autres difficultés de la scène, nous avions toujours pris ce jeu de scène comme une sorte de figure de style, l'expression d'une tendresse pudique, à laquelle nous n'avions pas attaché de sens précis. En tout cas, nous n'en avions jamais discuté. Cette fois-là, certainement parce que les acteurs y avaient apporté une intensité particulière – une gravité sereine qui m'avait soudain envahie –, la valeur rituelle du geste m'apparut d'un coup ; et réalisant avec inquiétude que je ne m'étais jamais interrogée là-dessus, je me demandai à quoi Ibsen faisait référence. Une rapide recherche sur Internet, le soir même, m'amena vite à la solution : poser la main sur la tête est un geste de pasteur. C'est un signe de bénédiction (la main symbolise la main de Dieu) qui se fait lors d'un mariage ou d'une confirmation mais peut aussi accompagner une « prière d'intercession » – essentielle dans le rite luthérien – par lequel le célébrant intercède auprès de Dieu pour le fidèle. Ibsen avait donc donné à cet instant, par ce jeu de scène, une signification très complexe : Rosmer, le défroqué, retrouve son identité de pasteur pour une étrange cérémonie de mariage dont il serait à la fois l'officiant et l'époux ; et il appelle par cette cérémonie, en même temps – lui, l'homme du doute – la grâce de Dieu sur Rebekka la pécheresse.
>
> Si j'en étais venue à cette investigation, qui éclaira intellectuellement ce que j'avais ressenti, c'est grâce à ce que les acteurs avaient accompli ce jour-là, donnant à ce moment du texte une douceur et une harmonie qui se répandaient autour d'eux – le surgissement subit et énigmatique d'une paix à l'issue de cette pièce constamment

[187] Entretien avec Alain Françon, propos recueillis par Claude-Henri Buffard, septembre 1996, dans le programme du spectacle *Edouard II,* présenté au Théâtre de l'Odéon du 29 octobre au 15 décembre 1996, p. 6.

> tourmentée. Tout ce que ce geste cristallisait de réparation, de réconciliation – de Rosmer avec Rebekka, avec son identité de pasteur, avec Dieu – me fit soudain apparaître un des sens les plus profonds de notre spectacle : ce dont il était question à ce moment, c'est de pardon – un pardon vertigineux si l'on songe que Rebekka vient d'avouer le meurtre de Beate. Rosmer, à cet instant, est donc capable de l'aimer et de l'épouser telle qu'elle est, la meurtrière de sa femme[188].

Ici, Anne-Françoise Benhamou ne rapporte pas autre chose qu'un épisode de cristallisation de la compréhension. À travers une scène soudainement clarifiée par la grâce et l'intensité du jeu des acteurs, la dimension cultuelle d'un geste conduit la dramaturge à comprendre dans la toute dernière ligne droite le sens profond d'un spectacle pourtant répété pendant des semaines entières. C'est dans ce genre d'événements de la compréhension que la mise en scène révèle qu'elle n'est pas éloignée de l'opération de lecture telle que la décrit Gadamer dans la deuxième partie de *Vérité et Méthode.* Lire un texte revient selon, le philosophe, à anticiper en cours de route le sens du texte pris dans sa totalité et poursuivre la lecture, c'est rectifier « constamment ce sens afin que ressorte la signification de ce texte, ce qu'il *veut* dire[189]. » Le récit d'Anne-Françoise Benhamou témoigne bien de ce processus de rectification du sens qui intervient en permanence, y compris à la fin du processus créatif, par l'entremise des corps. Expliquant en quoi consiste mettre en scène, une phrase de Brigitte Haentjens tend à corroborer cette hypothèse : « ce serait comme travailler sur un casse-tête sans connaître l'image à reconstituer[190]. » Mettre en scène revient à essayer de comprendre un objet qui n'est qu'en gestation parce que l'agencement et la sélection de ses signes constitutifs varient d'un jour à l'autre.

La dimension herméneutique de l'entreprise de mise en scène apparaît enfin sur un troisième plan. Dans la compréhension des textes, n'est-ce pas un processus de compréhension de soi qui s'opère, de la part du metteur en scène ? La compréhension structurante de la mise en scène coïnciderait, dans cette proposition, avec une compréhension de soi. La piste est étayée par la pensée de Paul Ricœur, pour qui « il n'est pas de compréhension de soi qui ne soit *médiatisée* par des signes, des symboles et des textes » car « la compréhension de soi coïncide à titre ultime

[188] Anne-Françoise Benhamou, *Dramaturgies de plateau,* Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012, p. 36-37.
[189] Voir Guy Deniau, *Gadamer,* Paris, Ellipses, 2004, p. 55-56.
[190] Brigitte Haenjtens, « La lenteur dynamique des répétitions », *op. cit.*, p. 13.

avec l'interprétation appliquée à ces termes médiateurs[191]. » La mise en scène pourrait bien constituer l'une de ces médiations. La dynamique de compréhension qui apparaît dans l'acte de mise en scène est d'une profondeur et d'une complexité insoupçonnées. Dotée de plusieurs strates, elle concerne aussi bien la compréhension du texte dont la mise en scène devient un outil d'élucidation, que la compréhension des signes du spectacle à venir et du projet plus profond et personnel du metteur en scène même. Cette conscience de la mise en scène comme rapport à soi, on la retrouve aussi explicitement chez le metteur en scène flamand Ivo Van Hove qui déclare :

> Comme tout le monde, j'ai connu plusieurs périodes dans ma vie. J'ai évolué, le monde a changé. Pour cette raison, l'ensemble de mes spectacles dessine mon autobiographie masquée. Bien sûr, on y retrouve des auteurs de prédilection et des thématiques récurrentes, des absences aussi, que j'assume, mais surtout mes goûts, mes coups de cœur et mes questionnements à différentes époques de ma vie[192].

Étudier les processus de mise en scène revient dès lors à se faire attentif à cette triple épaisseur de la compréhension. En définitive, la démarche du généticien scénique consiste, pour reprendre une formule éclairante employée par Jean Grondin pour définir le sujet de la pensée de Gadamer, à « comprendre ce qu'est le comprendre[193] ».

III. 3. 3. La méthode en question

Comprendre cette compréhension en acte n'a évidemment rien d'aisé car les modes opératoires de la compréhension à l'œuvre dans la dynamique de création sont difficiles à cerner et à exposer. Si mettre en scène revient, comme dit Jacques Lassalle, « à passer avec ses acteurs un contrat d'errance[194] », alors il importe de voir comment la compréhension s'effectue paradoxalement au gré d'un vagabondage erratique. Pour y parvenir, la compréhension peut-elle se prévaloir d'une méthode et de règles précises ? En réaction à la vision méthodologiste d'un Dilthey, Gadamer répond par la négative. S'il concède qu'il n'est pas condamnable de chercher à formuler des règles pour comprendre, il reste convaincu, comme le résume Jean Grondin, que

[191] Paul Ricœur, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 29.
[192] *Ivo Van Hove*, *op. cit.*, p. 20.
[193] Jean Grondin, *Introduction à Hans-Georg Gadamer,* Paris, Éditions du Cerf, « La nuit surveillée », 1999, p. 34-35.
[194] Jacques Lassalle*,* « PAUSES I. À propos de *L'Heureux Stratagème* de Marivaux », in Jacques Lassalle, *Pauses* (textes réunis et présentés par Yannic Mancel), Arles, Actes Sud, 1991, p. 41.

« l'idée même d'une méthodologie prive la compréhension de son élément fondamental en se proposant une maîtrise technique[195] ». Si la pratique de ce processus ne saurait faire l'objet d'aucune maîtrise technique, rien n'exclut qu'on se familiarise avec elle par le développement de dispositions que l'on possède. C'est cette solution humaniste que Gadamer propose de substituer à l'obsession méthodique du positivisme de Dilthey. Ce que Gadamer retient de la tradition humaniste et qu'il place au cœur des sciences humaines, c'est l'idéal d'une formation qui consiste à développer des dispositions naturelles car « les vérités des sciences humaines sont des vérités de formation, qui nous forment dans tous les sens du terme : elles nous marquent, nous constituent et nous transforment[196] ». Cette formation de type humaniste évite l'écueil d'un rapport artificiellement clivé entre sujet et objet : « Savoir prendre une distance par rapport à la particularité, en commençant par la sienne, voilà en quoi consiste le savoir essentiel qui en est un de culture et de formation, parce qu'il nous transforme[197] ». Cet idéal de distance mesurée et de transformation se cristallise chez Gadamer à travers la notion centrale de « tact », que nous avons précédemment évoquée et sur laquelle nous proposons de revenir plus en détail, tant elle nous paraît centrale. Empruntant comme on l'a vu ce concept au physicien Helmholtz, qui en fit usage dans un discours de 1862, le philosophe allemand l'envisage comme un mode d'être du sujet (*theoros*) :

> Le tact désigne l'opération de l'application consistant à faire *ressortir* l'universel du particulier afin de les rendre présents dans leur unité même d'universel concret. Le tact doit être compris comme un sens de la *distance* […], il désigne le discernement, la pénétration (*Einsicht*) de la situation nous permettant de trouver la bonne distance afin de voir ce qui est (*theorein*), il est donc l'activité même du « sujet » (*theoros*) qui comprend, c'est-à-dire applique[198].

Dans le droit fil de Helmholtz, Gadamer fournit ainsi à la notion de tact une définition plus large et profonde que celle à laquelle se cantonnent nos usages quotidiens. Il s'agit ici d'une opération par laquelle l'homme peut faire ressortir l'universel du particulier. Résumant la singularité de l'approche gadamérienne, Guy Deniau évoque le « dégagement de l'universel concret » auquel

[195] Jean Grondin, *Introduction à Hans-Georg Gadamer, op. cit.*, p. 35-36.
[196] C'est ainsi que Jean Grondin résume la pensée de Gadamer sur ce sujet (*Introduction à Hans-Georg Gadamer, op. cit*., 43-44).
[197] *Ibid.,* p. 45.
[198] C'est en ces termes que Guy Deniau résume la conception gadamérienne du tact (voir G. Deniau, *Gadamer, op. cit.*, p. 62).

travaille le tact. De même qu'appliquer la loi, « c'est se tenir *entre* l'universel et le particulier, c'est habiter cette distance et se tenir dans cette médiation afin de rendre la justice[199] », faire preuve de tact sur un terrain consiste à s'y comporter et à y penser de façon à dégager un sens qui se situe dans cette médiation de l'universalité des traits généraux et la singularité de la situation présente. Convoquant doigté, mémoire et sensibilité, ce tact renvoie selon Gadamer à « un je ne sais quoi » qui n'a rien de psychologique mais qui permet de produire un jugement accordé à la labilité de l'expérience. Aussi impressionniste puisse-t-elle paraître, cette disposition semble être l'idéal de bien des anthropologues. Et c'est probablement cette disposition qu'évoque Rabinow lorsqu'il explique les réaménagements qu'il a fait graduellement subir à son interprétation des phénomènes perçus sur son terrain marocain :

> En interrogeant Ali sur son activité de guérisseur, je fus amené à modifier mes catégories scientifiques – je compris un certain nombre de choses sur les pratiques curatives, sur leurs postulats tacites, leurs modes d'action et leurs limites –, mais mon univers du sens commun s'en trouva lui aussi affecté. À New York, je n'avais pas connu de guérisseurs. De sorte que, témoin pour la première fois d'activités de cet ordre, il me fallut leur accorder ma pleine attention. Elles sollicitaient et dominaient tout mon être conscient. Mais à mesure que progressait le travail de terrain, ce genre de séances se répétant, je commençai à les considérer comme allant de soi[200].

En praticien du tact, Rabinow parvient ici à dégager du sens puisqu'il se situe dans un espace intermédiaire et dynamique entre l'universel et le particulier.

Mais n'oublions pas non plus que le tact renvoie parallèlement à l'attitude que le chercheur adopte sur le terrain. À force de fréquenter son terrain, il apprend à connaître le bon moment pour poser des questions, prendre la parole, se taire, s'abstenir. Le tact dont le chercheur doit faire preuve sur le terrain le conduit donc à penser non seulement son rapport à la construction du sens mais aussi le sens de son propre comportement sur le terrain qu'il a investi. C'est dire si l'expérience de ce « tact » renvoie le chercheur à lui-même puisque comprendre l'autre, « c'est toujours aussi *se* comprendre face à lui[201] ».

[199] Voir Guy Deniau, *op. cit.,* p. 63.
[200] Paul Rabinow, *op. cit.*, p. 46.
[201] Jean Grondin, *op. cit.*, p. 94-95.

Conclusion

Ce souci d'une herméneutique délicate peut-il cohabiter avec une ambition génétique ? Les généticiens n'ont pas hésité à s'emparer du débat en y apportant des réponses divergentes. Comme le rappelle Henri Mitterand, éminent spécialiste des avant-textes d'Émile Zola, deux réponses profondément antagonistes ont pu émerger par le passé :

> Les spécialistes de la critique génétique, en tout état de cause, se sont divisés : les uns la tiennent pour « une herméneutique de la création en acte[202] », et s'estiment en droit d'interpréter les transformations de l'écriture en genèse pour en discerner le sens, à la fois au regard de leur contexte immédiat et au regard de l'œuvre définitive ; d'autres considèrent, comme l'écrit Éric Le Calvez, qu'il « y a trop de méandres, de retournements, de problèmes de finalité et d'arbitraire dans les manuscrits d'écrivains pour que l'on puisse les interpréter en toute objectivité[203] », et se limitent à « la découverte des systèmes de variation », « en tenant compte de toutes les solidarités scripturales », de manière immanente à *l'avant-texte*[204].

Dans cette confrontation entre une génétique soucieuse de procéder à une « herméneutique de la création en acte » et une génétique immanente, c'est la première option qui nous paraît la plus féconde, parce qu'au-delà d'une fonction descriptive assez statique, elle s'essaie à penser les métamorphoses du sens avec une ambition qui correspond, dans son principe, à celles des œuvres auxquelles elle s'intéresse.

Certes, les rapports entre la génétique et l'herméneutique ne vont pas de soi. Louis Hay remarque à ce propos que la génétique a pu apercevoir « de loin » les prémisses de son travail dans les théories fondatrices de l'herméneutique moderne de Schleiermacher et Schlegel, qui furent « les premiers à traiter de la production des œuvres », tandis que Wilhelm Dilthey a plus tard plaidé pour « une herméneutique de la "Einfühlungstheorie" (sympathie identificatrice) avec laquelle la génétique moderne partage l'empathie qui peut naître d'une longue immersion dans le

[202] Paul Gifford, « L'herméneutique et la création en acte », dans Paul Gifford et Marion Schmid (dir.), *La Création en acte. Devenir de la critique génétique,* Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2007.
[203] Éric Le Calvez, « Contre l'herméneutique. Le cas Bovary, dans *Balzac, Flaubert. La genèse de l'œuvre et la question de l'interprétation,* Nagoya, Graduate School of Letters, Nagoya University, 2009, p. 76.
[204] Henri Mitterand, « Sur le "scénarique" », in *Genesis,* « Théorie : état des lieux », n° 30, 2010, p. 69.

travail d'un auteur[205] ». Il fait ensuite référence à ce qu'il suggère d'appeler la « seconde herméneutique, celle que fondent notamment en Allemagne les travaux de Hans-Georg Gadamer et ceux de Paul Ricœur en France[206] ». Aux travaux du premier, il concède des concepts « opératoires dans une étude de genèse, tel celui de l'interrogation (une interprétation est toujours la réponse à une question) ou de la simultanéité de significations plurielles (qui s'observent dans l'écriture) ». Cela ne l'empêche pas de souligner qu'à ses yeux la génétique peut bien convoquer des constructions théoriques pour « enrichir sa réflexion » : elle ne saurait « leur demander la solution de problèmes qui lui appartiennent en propre[207]. ». Le point d'achoppement principal vient pour lui du fait que l'objet d'étude du généticien est avant tout le manuscrit et que « la littérature ne circule pas entre [les] manuscrits [d'écrivains] comme elle le fait entre leurs livres » ; les mécanismes herméneutiques ne sauraient être les mêmes pour des manuscrits confinés que pour des œuvres publiées et lues d'une génération à l'autre. Cette critique ne nous semble pourtant pas remettre en cause la possibilité que l'herméneutique apporte à l'investigation du chercheur une dynamique du comprendre qui – et c'est, comme nous l'avons dit, le propre du tournant que prend l'herméneutique au XX^{e} siècle – s'applique bien au-delà des textes puisque le comprendre devient l'objet même de cette discipline. S'il y a une corroboration à faire entre entreprise génétique et esprit herméneutique, il faut la chercher du côté de Paul Gifford qui, plaidant pour une « herméneutique de la création en acte », n'hésite pas à souligner combien « le généticien, lecteur de l'état naissant, d'un bout à l'autre de son travail, ne fait que déchiffrer[208] », ce qui le conduit à affirmer :

> La génétique, c'est donc une herméneutique perpétuelle, dont la particularité, à la fois ténue et éminente, réside dans ce privilège qu'elle a de se rapprocher des sources en observant, par l'intermédiaire de cette écriture matérielle, présente et irrécusable, qu'offre le manuscrit, le jeu de ce qui fait sens et le travail du sens qui se fait[209].

L'opération de compréhension prend une ampleur toute particulière dès lors qu'il s'agit

[205] Louis Hay, « Critique génétique et théorie littéraire : quelques remarques », in *La Création en acte*, *op. cit.*, p. 23.
[206] *Ibid.*, p. 24.
[207] *Ibid.*
[208] Paul Gifford, « L'herméneutique et la création en acte », in *La création en acte*, *op. cit*., p. 219.
[209] *Ibid.*

d'étudier non plus des manuscrits mais une réalité humaine foisonnante. Confronté à des sujets, l'observateur prend place dans une dynamique généralisée des comportements qui est au cœur de l'art en genèse qu'il étudie. Il inscrit ainsi sa démarche dans une épistémologie qui correspond à la définition qu'en donne Edgar Morin : « le lieu à la fois de l'incertitude et de la dialogique [où] toutes les incertitudes que nous avons relevées doivent se confronter, se corriger les unes les autres, entre-dialoguer[210] […] ».

Sa tâche n'est donc pas étrangère à celle de l'herméneute qu'il peut également être quand il s'intéresse à des archives de théâtre. Devant la complexité des fragments qui s'offre à lui, c'est à une semblable opération de mise en dialogue qu'il est convié. De l'observation directe à l'investigation dans les archives, un horizon guide la démarche du chercheur de théâtre : celui d'une compréhension intégrative de la complexité des processus de la mise en scène, par la mise en branle d'outils adaptés au sujet de recherche. À la suite d'Edgar Morin, on ne peut que souscrire à l'idée que « l'épistémologie a besoin de trouver un point de vue qui puisse considérer notre propre connaissance comme objet de connaissance, c'est-à-dire un méta-point de vue, comme dans le cas où un méta-langage se constitue pour considérer le langage devenu objet[211] ». L'épistémologie invite à remettre en cause le face à face du sujet et de l'objet. Il n'en résulte pas un relativisme mais une pratique réflexive et prudente, qui s'applique aussi bien à des répétitions observées directement qu'à des corpus d'archives.

À partir de là, il convient désormais d'en venir à une présentation des tendances observées sur le travail de création, à travers notre fréquentation d'archives et nos observations. Ce premier temps épistémologique n'a de sens que dans la mesure où il encadre un effort de synthèse sur les processus de mise en scène proprement dits.

[210] Edgar Morin, *op. cit.*, p. 64.
[211] *Ibid.*, p. 61.

Deuxième partie. Les modalités de la mise en scène : de la complexité du processus à la mise en scène dialogique

La première partie qui vient d'être esquissée a tenté d'établir un cadre théorique et des propositions de mise en œuvre guidées par une forme d'utopie herméneutique : essayer de comprendre, aussi bien par l'archive que par l'observation directe des répétitions, les répétants dans leur pratique de la mise en scène. Il convient désormais d'en venir aux processus de mise en scène proprement dits. Cette perspective induit d'emblée une focale large. Alors que plusieurs études, comme celles de Judith Bernard et Sophie Proust, se sont attachées à décrire les modalités tout à la fois rhétoriques, communicationnelles et physiques de la direction d'acteur, notre approche conçoit la genèse d'une mise en scène comme un phénomène d'ensemble, engageant non seulement un metteur en scène et des acteurs dans une relation bilatérale, mais aussi d'autres figures qui, des techniciens aux concepteurs, en passant par les régisseurs et les administrateurs, ont une incidence certaine sur le processus en cours. Le déplacement du regard qui découle de cette conscience induit un élargissement de perspective. Dans la mesure où il s'agit désormais d'aborder la création scénique comme un monde singulier engageant lui-même une petite société de répétants, il reste à décrire quelles sont les caractéristiques majeures du monde en question sur des plans aussi essentiels que l'espace, le temps et le fonctionnement en groupe. Cette préoccupation nous conduira à formuler trois réflexions successives, au cours desquelles nous nous demanderons : comment les répétants s'approprient-ils l'espace pour élaborer la mise en scène ? À quelles modalités temporelles obéit leur processus de mise en scène ? Dans quelle mesure le travail à plusieurs que suppose la fabrication d'un spectacle obéit-il à une socialité subtile, entrelaçant la voix du metteur en scène à celles de ses interlocuteurs ? Loin de se réduire à une accumulation de panoramas indépendants, on verra que les réponses à ces questions fondamentales révèlent un dénominateur commun : la complexité et la dimension irréductiblement polyphonique des processus de la création scénique.

Chapitre 1. L'espace dans les processus de la création scénique

« Milieu idéal, caractérisé par l'extériorité de ses parties, dans lequel sont localisés nos percepts, et qui contient par conséquent toutes les étendues finies », l'espace est défini par André Lalande comme « homogène (les éléments qu'on peut y distinguer par la pensée sont qualitativement indiscernables), isotrope (toutes les directions y ont les mêmes propriétés), continu et illimité ». Cette définition par la géométrie lui attribue deux autres déterminations : la tridimensionnalité et sa dimension « homaloïdal[e] » impliquant qu'on puisse « y construire des figures semblables à toute échelle[1] ». Ces critères valent évidemment pour les espaces que les membres de l'équipe d'un spectacle investissent pour se retrouver ensemble, comme si la collaboration artistique impliquait une coprésence des corps dans un lieu donné à un moment donné. Le travail de mise en scène semble d'ailleurs à ce point indissociable de l'espace que maintes ambiguïtés linguistiques en rendent compte. On observe par exemple qu'« aller en répétition », c'est aussi bien aller travailler qu'aller *en salle de répétition* pour, précisément, y répéter. Il n'y a pas véritablement de travail de mise en scène sans espace, même si des entorses ponctuelles à cette règle peuvent être exceptionnellement envisagées. C'est ce que suggère l'un des services de répétition de l'*Elektra* de Strauss mise en scène par Chéreau, dont le journal du stagiaire de la production rend compte :

> « Mise en scène par correspondance » : on filme un passage impliquant le Vieux Serviteur pour l'envoyer à Donald McIntyre, qui ne pouvait pas venir à Milan. C'est Chéreau qui joue son rôle[2].

Dans un même ordre d'idée, on peut dire de certains spectacles qu'ils ont été répétés dans le

[1] André Lalande, « Procès ou Processus », *Vocabulaire technique et critique de la philosophie,* Paris, Presses Universitaires de France, 1996 [1926] p. 298.
[2] Antonio Cuenca Ruiz, « Chéreau répète *Elektra* : les notes du stagiaire » dans Chantal Cazaux (dir.), *Opéra et mise en scène. Patrice Chéreau,* l'Avant-Scène Opéra n° 281, p. 99.

cadre d'une résidence. Dans un tel emploi, ce substantif renvoie certes à une phase de travail exploratoire. Mais son sens est surtout littéral : il réfère à un lieu que des artistes investissent pendant une certaine période, afin de donner libre cours à leur collaboration artistique. Qu'il s'agisse d'une rencontre informelle de conception autour d'une table de café ou d'une séance de travail dans une salle de répétition, l'espace sert donc à rassembler des répétants qui, sans cette contrainte élémentaire, ne s'y seraient pas trouvés ensemble pour échanger. Bien sûr, l'espace physique n'est pas le seul qui soit à même de favoriser la coalescence des idées : aujourd'hui, plus encore qu'hier, il faut compter avec l'espace virtuel qui, des télécommunications (le téléphone, les messages instantanés, les courriels, les conversations en ligne) aux réseaux sociaux, s'offre comme une plateforme où les idées peuvent entrer en dialogue, s'agréger ou diverger. Parallèlement, l'invention se déploie dans les territoires reculés du for intérieur, de l'inconscient ou de l'intimité des sujets créateurs : l'espace de création, on ne le retrouve pas seulement autour de soi, mais également en soi, là où se fait sentir ce que Peter Handke appelle « le souffle de la durée[3] ». Mais en dépit des activités qui se profilent dans ces territorialités intangibles, l'espace matériel reste le déclencheur ultime de la collaboration artistique dont découle un spectacle de théâtre ou d'opéra. On a d'ailleurs pu remarquer dans nos expériences que, quand bien même les conversations par téléphone ou sur Skype constituaient des types de communication intégrés au travail de certaines équipes de création, la présence de l'autre semblait mystérieusement irremplaçable pendant les réunions préparatoires souvent, pendant les répétitions définitivement. Le 22 mai 2011, alors que la distance nous oblige, Brigitte Haentjens à Toronto et moi-même à Paris, à nous réunir sur Skype, la metteure en scène verbalise le sentiment que « la distance est parfois difficile à vivre pour faire avancer la conception d'un spectacle » car, dans la création, « rien ne remplace le dialogue direct, l'échange de paroles[4] ». C'est peut-être ce phénomène énigmatique de la nécessaire coprésence des corps qui fait aussi affirmer à l'acteur québécois Sébastien Ricard qu'il faut « arriver libre dans l'espace de répétition et réfléchir aux choses, depuis ce lieu » au motif « [que] c'est ici que les choses doivent se passer », car « la période de répétition sert à réunir dans l'espace de jeu final toutes les conditions

[3] Peter Handke, *Poème de la durée* (trad. Georges-Arthur Goldschmidt), Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1987, p. 33.
[4] Propos recueillis le 22 mai 2011, lors d'une réunion sur Skype pendant les préparatifs de *L'Opéra de quat'sous*, à Montréal.

pour que la représentation puisse avoir lieu[5] ». Le dialogue qui sous-tend l'entreprise de mise en scène a besoin de s'incarner dans un espace-temps commun, où le travail créateur engendre à travers l'*être-là* commun des corps une communication directe et instinctive. À ce propos, le metteur en scène polonais Krystian Lupa remarque d'ailleurs que l'efficience de la direction d'acteur ne se manifeste que dans la présence simultanée du metteur en scène et de son interprète ; formulée après coup, une directive n'a curieusement plus la même pertinence que dans l'instant où elle s'impose au metteur en scène et à l'interprète :

> Il s'agit seulement de leur dire: « Oui, c'est par là », ou bien de leur murmurer à l'oreille qu'il faut être encore plus audacieux que ça. Si on le leur dit après la répétition, c'est trop tard. Très souvent, j'ai ces moments de transparence mais lorsque j'essaie de les formuler pour les acteurs après la répétition, je sens que je suis sorti de ce paysage, je ne sais plus. Je le savais pendant la répétition, et là je ne sais plus. Je me suis rendu compte que si j'essaie de participer à cette improvisation rythmique, je peux m'exprimer non pas de manière verbale mais par un geste musical, un geste rythmique[6].

La coprésence dans l'espace engendre une transparence de communication, de l'ordre de l'alchimie instantanée et intuitive. Ce phénomène nous conduira à interroger la place et les usages de l'espace dans les processus de la mise en scène. Dans quelle mesure l'investissement de l'espace à plusieurs est-il l'une des conditions nécessaires à l'élaboration de la mise en scène ? Quelle est la nature de cet investissement et, partant, comment l'espace se modifie-t-il lui-même selon les étapes du processus ?

I. Les espaces de la création

Dès qu'on s'intéresse à l'espace créateur, un premier réflexe conduit en effet à le caractériser par les paramètres physiques qui s'offrent spontanément à nous, que l'on soit assis dans une salle de répétition ou que l'on se soit glissé dans une réunion de conception. Monde tangible et mesurable, doté de propriétés telles que le volume, la dimension ou la quantité, l'espace se donne comme une *res extensa* où, résume Abraham Moles, « tous les points sont *a*

[5] Sébastien Ricard, « Entre le "caprice" et "l'abîme" », propos recueillis par Florent Siaud, dans *L'Opéra de quat'sous. Chantier dramaturgique,* Montréal, Sibyllines, p. 37.

priori équivalents, nul d'entre eux n'y est privilégié par l'observateur[7] ». Dans cette conception de l'espace, les hommes « *peuplent* l'espace comme des accidents locaux, des points remarquables », au gré d'une logique de répartition par « volumes lointains ou juxtaposés, denses ou dispersés[8] ». Derrière cette première définition de l'espace où les choses et les hommes coexistent objectivement, il n'est pas difficile de deviner les contours du modèle cartésien, qui a considérablement marqué la philosophie occidentale, en distinguant la pensée de l'étendue. Chez Descartes, l'étendue se définit plus précisément comme « un *continuum* étalé en longueur, largeur et profondeur, et "divisible en diverses parties", qui peuvent recevoir diverses positions et figures[9]. » Loin d'être caduque, la théorie cartésienne de l'espace peut servir de *stimulus* à une réflexion sur les espaces de la création scénique, à travers un double questionnement : quelles sont les propriétés matérielles des lieux qu'investissent les répétants d'un processus donné ? Comment, à travers ces multiples lieux concrets, se dessine peu à peu l'espace de jeu qui sera celui du spectacle ?

I. 1. Les espaces périphériques

On s'attardera d'abord sur ce foisonnement d'espaces que les répétants habitent ou traversent dans leur cheminement, en commençant par ces lieux qui, en amont du travail de plateau avec les interprètes, accueillent les phases préparatoires ou annexes du processus de répétition proprement dit.

I. 1. 1. Espaces périphériques informels

Parmi les lieux informels où la mise en scène commence à s'élaborer, il faut d'abord mentionner les cafés et les restaurants. Dans le brouhaha général, des sphères intimes se forment provisoirement pour donner lieu à autant de sous-espaces qui, bien qu'informels, voient naître des décisions capitales. Situées au cœur d'un public neutre, n'appartenant à aucun des répétants,

---

[6] *Krystian Lupa* (entretiens réalisés par Jean-Pierre Thibaudat, avec la collaboration de Béatrice Picon-Vallin, Ewa Pawlikowska et Michel Lisowski), Arles, Actes Sud, coll. « Mettre en scène », 2004, p. 50-51.
[7] Abraham Moles et Élisabeth Rohmer (textes rassemblés par Victor Schwach), *Psychosociologie de l'espace,* Paris, L'Harmattan, 1998, p. 31.
[8] *Ibid*.

les tables de café et de restaurant sont souvent les lieux privilégiés qui permettent à des rencontres inaugurales de se sceller. Un metteur en scène peut par exemple y inviter un collaborateur potentiel pour vérifier, sans que l'échange ait valeur d'engagement, si un terrain d'entente pourrait surgir entre deux subjectivités jusque-là peu familières l'une de l'autre ; un producteur (un festival, une institution ou une compagnie) a la possibilité d'y rejoindre des artistes afin de mener des discussions susceptibles ou non d'aboutir à l'inauguration d'une collaboration commune. Une fois que le principe d'une collaboration est acté, le café comme le restaurant ne cessent de hanter la genèse d'une production scénique ; ils constituent d'abord les lieux d'avant la production proprement dite, une sorte d'espace antécédent où se soude un réservoir imaginaire commun. C'est ainsi que la plupart des réunions préparatoires auxquelles nous avons pris part comme dramaturge sur *L'Opéra de quat'sous* de Brecht, mis en scène par Brigitte Haentjens, se sont tenues dans un café du Plateau Mont-Royal à Montréal, dans des ambiances détendues mais riches de débats, d'échanges de références et de partages d'images, conduisant à la formulation d'intuitions qui se révéleront rapidement très structurantes. La nature dialogique de l'échange des idées et la confrontation des propositions est probablement stimulée par le contexte de socialité exacerbé, l'avantage étant que ce genre d'espace préserve d'emblée la décontraction nécessaire à l'éclosion d'intuitions spontanées, que chacun aurait peut-être eu quelque inhibition à verbaliser dans un contexte plus officiel. L'interaction y prolifère sans solennité, pour mieux jeter les bases d'un projet qui, seulement par la suite, s'énoncera avec davantage d'assurance et de rationalité. Comme le rappelle Malgorzata Szczęśniak, la scénographe de Krzysztof Warlikowski, « chaque travail de création est un travail intime, qui dénude l'autre individu, qui lui permet d'accéder très près de la sphère intime », impliquant d'« avoir confiance en l'autre pour s'ouvrir à lui » et de ne « pas craindre de montrer ses pensées absurdes[10] ».

Cafés et restaurants ne cessent pas d'être investis dès lors que les répétitions commencent. Il est même récurrent que certains répétants s'y retrouvent avant ou après la répétition

[9] Jean Laporte, *Le Rationalisme de Descartes,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1988 [1945], p. 127-128.
[10] Entretien avec Malgorzata Szczęśniak, réalisé par Agata Skwarczyńska, dans Piotr Gruszczyński (dir.), *Krzysztof Warlikowski. Fuir le théâtre,* Bruxelles, *Alternatives théâtrales,* n°110-111, 2011, p. 42.

proprement dite. Certains artistes l'évitent, tel Luc Bondy, qui se soucie de distinguer « le temps des répétitions de l'autre temps, privé » et de ne pas « parler après les répétitions, et surtout au restaurant, de ce qui vient d'être fait[11] ». Mais bien d'autres sont attachés à ces moments : presque toutes les répétitions d'*Orfeo ed Euridice* de Gluck à la Mozartwoche de Salzbourg en janvier 2014, par exemple, sont suivies de repas entre artistes au restaurant. Si la commodité qu'il y a à se retrouver dans un lieu public est un facteur évident, on peut aussi y repérer la volonté de réfléchir en dehors de la salle à ce qui s'est passé en répétition. L'espace périphérique sert alors de chambre d'écho à ce qui a eu lieu en salle de répétition et d'espace projectif, où s'esquissent les décisions à prendre pour le travail à venir.

D'autres expériences nous ont conduit à voir qu'on pouvait échanger dans des types de lieux distincts mais tout aussi porteurs sur le plan de la création. Le 3 octobre 2010, Brigitte Haentjens nous invite par exemple à déambuler à ses côtés dans l'exposition que le musée des Beaux-Arts de Montréal consacre alors au peintre allemand Otto Dix. Le choix est d'autant moins gratuit que ce peintre allait influer avec force sur l'imaginaire du spectacle alors en genèse. À l'issue de la visite, Brigitte Haentjens achète un livre sur Otto Dix qui, pendant l'automne 2011, restera longtemps sur les tables de régie, à la disposition des acteurs désireux de le consulter. Le 23 novembre 2010 à 8h30, elle organise cette fois l'une des toutes premières grandes réunions de production du projet dans l'enceinte de ce même musée à quelques mètres de la salle de l'exposition : c'est l'occasion pour elle d'expliquer à ses collaborateurs que « sur le plan des nourritures artistiques, l'univers d'Otto Dix [lui] parle énormément : les couleurs, le côté cassé, sombre, la violence[12] ». Rompant avec la banalité des réunions habituelles, cette rencontre à proximité des tableaux de Dix inscrit d'emblée l'équipe dans l'esprit de ce qui deviendra l'imaginaire de la troupe pour ce spectacle. Dans ces séances, l'espace du musée révèle ainsi une incidence d'au moins trois ordres : en même temps qu'il favorise la concentration des artistes réunis, il fournit un cadre esthétique à leurs premiers échanges et restera présent en salle de répétition à travers le catalogue de l'exposition acheté par la directrice de la compagnie. Au rang

[11] Luc Bondy, *La Fête de l'instant. Dialogues avec Georges Banu,* édition revisitée, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2012 [1996], p. 88.
[12] Propos recueillis le 23 novembre 2010, lors d'une réunion de production de *L'Opéra de quat'sous*, à Montréal.

des lieux informels, la liste de ceux que nous avons évoqués est loin d'être restrictive. Il suffit que l'on soit présent dans une même voiture pour qu'un échange sur l'état du travail et ses perspectives formule des bilans et provoque des décisions. Georges Lavaudant confesse par exemple que, « dans l'automobile qui [le] ramène chez [lui], [il] bavarde et [ressent] ce sentiment étrange que la pièce continue malgré [lui[13]]. » Qu'il s'agisse de préparer le spectacle ou la répétition, ou encore d'y réfléchir en la commentant en petit comité, ces espaces à faible volume sont autant de territoires dans lesquels la pensée et les doutes s'exposent sincèrement, dans l'intimité d'une communication sans détour ni filtre.

I. 1. 2. Espaces périphériques formels

Durant le processus de gestation, d'autres espaces périphériques viennent encore se rajouter. Ils se distinguent des précédents par leur volume et un degré supérieur de formalisme. On pense ici aux bureaux ou aux salles de réunion des théâtres ou des compagnies productrices, dans lesquelles se retrouvent les répétants d'un spectacle en préparation. Si les rencontres dans ce genre d'espaces plus spécifiquement marqués par l'environnement professionnel n'excluent pas la convivialité, elles produisent un effet de solennité qui, le bruit étant estompé et la nature du lieu étant dévolue au travail, engendre un plus grand contrôle de soi dans l'échange. C'est une ambiance studieuse qu'on retient avant tout des rencontres feutrées qui, de 2010 à 2011, se tiendront pour la plupart aux bureaux de la compagnie Sibyllines à Montréal, entre le traducteur Jean-Marc Dalpé et la metteure en scène Brigitte Haentjens : feuilles étalées sur la table, prise de notes scrupuleuse, comparaison entre différentes traductions disponibles du texte de Brecht semblent favorisées par un espace à la fois confiné et hermétique. Quand bien même le nombre d'artistes réunis est plus conséquent – comme cela se produit pendant les réunions de production de *L'Opéra de quat'sous* dans la salle de réunion de la compagnie Sibyllines ou celles d'*Othello*, *Ce qui meurt en dernier* ou *Une fête pour Boris* aux bureaux d'UBU –, l'esprit s'avère similaire : convivial tout en restant au service de la structuration artistique et logistique du spectacle à venir.

La question du lieu où se tiennent ces réunions de conception ou de production n'est pas

[13] Georges Lavaudant, quatrième de couverture de *Platonov* de Tchekhov (trad. André Markowicz et Françoise Morvan), Paris, Solin,1990.

accessoire car, contre toute attente, elle peut avoir des incidences sur l'espace même du spectacle, provoquant un effet de quasi contamination. Lors des préparatifs de la production de l'opéra *Castor et Pollux* de Rameau, mis en scène par Christian Schiaretti durant l'automne 2014 au Théâtre des Champs-Élysées, les 23 et 24 mai 2013 sont consacrés à des échanges sur le décor du spectacle, en présence du scénographe Rudy Sabounghi. Le 23, ce dernier évoque l'intuition qu'il a eue en allant assister à un spectacle au Théâtre des Champs-Élysées : peut-être que le décor de ce *Castor* devrait évoquer l'architecture du Théâtre des Champs-Élysées, au gré d'une prolongation de l'édifice sur la scène qu'il juge assez « schiarettienne[14] » ? Il propose ainsi, simulation visuelle à l'appui, un gigantesque escalier évoquant celui du Théâtre pour représenter l'intérieur du palais de Jupiter, dans lequel l'acte III de l'opéra se déroule. Le lendemain, il prolonge cette idée en la modifiant dans sa forme : il rajoute des formes de « plots », où des danseuses pourraient être installées comme des statues immobiles, ne s'animant que dans le divertissement des « plaisirs » qui conclut l'acte en question. Il explique que l'idée de cette modification lui est venue dans la soirée du 23 au 24 mai, en observant l'architecture du grand escalier de l'entrée principale du Théâtre national populaire de Villeurbanne, où ont alors lieu les réunions de conception scénographique. Un détail d'architecture observé dans le lieu du bâtiment où se font les rencontres pendant ces deux jours aura ainsi eu une incidence sur le décor de l'acte III du spectacle. Certes, l'escalier sera finalement supprimé dans une phase ultérieure du processus. Cet exemple n'en est pas moins le symptôme d'une action possible du lieu de travail sur l'espace scénographique destiné à accueillir le spectacle. L'espace imaginé dialogue avec la réalité de l'espace de réunion et l'acuité du regard des répétants qui l'investissent.

Que ces réunions se tiennent dans les bâtiments d'une institution n'exclut pas que d'autres rencontres s'organisent chez l'un ou l'autre des répétants, le plus souvent chez le metteur en scène. Si le cadre domestique plonge dans une certaine intimité qui engendre un confort de l'échange, la concentration s'en trouve aussi accrue : plus d'échappatoire pour regarder ailleurs ou laisser son oreille se distraire par le bruissement environnant d'un lieu public. L'échange se focalise dans une sphère qui, par son caractère personnel, accentue la rigueur de l'argumentation.

[14] Notes prises pendant une réunion de conception de *Castor et Pollux* à Villeurbanne, en mai 2013.

Ce genre de rencontre domestique peut, là encore, avoir des incidences sur l'espace même du spectacle. Le peintre et scénographe Gilles Aillaud relate par exemple qu'il a conçu le décor de la *Bérénice* de Klaus Michael Grüber à la Comédie-Française en partant d'un détail de l'appartement du metteur en scène :

> Pour *Bérénice*, j'étais effrayé à l'idée de représenter concrètement la pièce sur scène, j'ai réussi à communiquer ma peur à Klaus et cela l'a rendu ultra sensible. Il écoutait ces vers avec une acuité, une précision extraordinaire, et moi je n'avais aucune idée pour le décor jusqu'au moment où j'ai décidé de reprendre les données de son appartement. Dans le cadre de sa fenêtre, il y avait une arabesque qui m'a rappelé un tableau de Matisse et que j'ai reprise. De l'autre côté, il y avait un escalier qui montait en colimaçon, que j'ai repris aussi pour le transformer en Panthéon romain. La référence de départ a donc été son appartement[15].

L'espace de travail peut imprégner l'espace rêvé de la scène à la manière d'une influence lointaine, faisant rôder dans le décor final le spectre des espaces de rencontres, traversés pendant la conception du spectacle. L'espace concret de réunion participe alors au palimpseste scénographique de l'espace de jeu.

I. 1. 3. L'espace virtuel du spectacle

Cette contamination de la scénographie à venir du spectacle par l'espace de la réunion n'a évidemment rien de systématique. Cela n'empêche pas que, dès l'étape des réunions préparatoires qui précèdent le début des répétitions proprement dites, le décor du spectacle en préparation soit virtuellement présent parmi les collaborateurs attablés. Il existe parmi eux sur le mode du possible ; ses contours se devinent à travers les hypothèses spontanées et les associations d'idées qui tentent de lui donner corps à grand renfort d'images. Le décor n'a alors pas encore d'existence matérielle dans l'espace ; il n'a de substance que médiatisé par l'imaginaire des uns et des autres, puis, rapidement, par les différentes formes que le scénographe lui confère à travers ses dessins, ses esquisses et ses maquettes. Pour mesurer ce processus subtil au cours duquel l'espace futur entre peu à peu dans l'ordre du perceptible, il suffit de revenir dans le détail sur la chaîne des échanges réguliers qui ont eu lieu dans un café situé à quelques pas du

bureau de la compagnie Sibyllines, sur le plateau Mont-Royal. On se rend alors compte des transformations du décor de *L'Opéra de quat'sous,* auxquelles nous avons fait une première allusion dans notre description d'une approche intermédiale des archives de théâtre. Le 8 juin 2010, soit près de deux ans avant la première du spectacle, la scénographe Anick La Bissonnière évoque intuitivement sa vision de « plusieurs plans » et propose « qu'on explore l'idée du béton[16] », matière dont sa banque de photographies abonde. Le 26 août de la même année, la metteure en scène et sa scénographe entérinent un passage « de l'idée de béton à celle de plancher », avec « l'idée [...] d'évoquer l'univers du théâtre avec du bois, un plancher composé de lattes[17] ». La métamorphose de matière que subit alors l'espace rêvé du décor est appuyée par différentes photographies que cette artiste a apportées, notamment une photographie de trottoirs du début du XX^{e} siècle, entièrement constitués de bois, et une autre – prise à Shanghai –, où l'on voit une multitude de devantures de magasins. Ces images sont d'autant moins anodines que la massivité du béton, la matière des trottoirs de bois et l'idée des devantures resteront, sous une forme transformée, dans la scénographie du spectacle. Le 21 octobre 2010, les échanges se poursuivent : l'hypothèse d'inscrire la représentation dans un espace de cabaret où acteurs et spectateurs partageraient le même espace est envisagée, avant d'être délaissée dans les semaines qui suivent. Le 2 décembre, la tentation de l'incarnation matérielle de l'espace commence à se cristalliser : les photographies, qui constituaient jusque-là les fragments d'imaginaires autour desquels la scénographe et la metteure en scène pouvaient tramer leurs échanges, resteront une constante dans le processus créateur ; mais la question de l'esquisse et des plans commence à poindre. Brigitte Haentjens demande en effet à Anick La Bissonnière si, « au vu de l'étape du processus dans laquelle [elles se trouvent] », on pourrait « faire un plan, déjà, des esquisses[18] ». La scénographe accepte, aboutissant à une première maquette sommaire au mois de mars 2011. Le 18 août, Anick La Bissonnière propose non pas de dessiner toute la mise en scène mais d'identifier les scènes les plus problématiques, comme celles du mariage de Polly et Mackie, du

[15] Gilles Aillaud, « Faire quelque chose avec rien » dans Georges Banu et Mark Blezinger (dir.) *Klaus Michael Grüber…. Il faut que le théâtre passe à travers les larmes…,* Paris, Éditions du Regard, Académie expérimentale des Théâtres, Festival d'Automne, Paris 1993, p. 128-129.
[16] Propos recueillis en réunion de conception de *L'Opéra de quat'sous*, le 8 juin 2010, à Montréal.
[17] Propos recueillis en réunion de conception de *L'Opéra de quat'sous*, le 26 août 2010, à Montréal.
[18] Propos recueillis en réunion de conception de *L'Opéra de quat'sous*, le 2 décembre 2010, à Montréal.

« bordel » et de la prison, avant de s'occuper dans un second temps des scènes intermédiaires. Cette étape décisive sera amplifiée en septembre 2011, où Anick La Bissonnière concevra un document détaillé des possibilités de circulation induites par son décor. Le spectacle a beau être programmé en janvier 2012, il est alors déjà doté d'une spatialité virtuelle que les membres de l'équipe de conception vont, de mois en mois, s'attacher à toujours mieux habiter. Il s'agit alors, comme l'a résumé une fois Brigitte Haentjens le 21 octobre 2010, d'en « faire le tour[19] » avant les répétitions, rappelant en cela un besoin partagé par un metteur en scène comme Ludovic Lagarde, qui affirme qu'il a « d'abord besoin de visualiser lors du travail de préparation, en amont des répétitions[20] ». Le paradoxe, c'est qu'à cette étape du projet, les artistes aient à « faire le tour » d'un espace qui n'est pas encore là et dont le scénographe peut présenter à ses interlocuteurs non des reproductions mais des représentations qui, comme le rappelle Anick La Bissonnière, « ne sont pas la chose en soi ». Dans l'espace périphérique des réunions, les répétants ont donc à cheminer ensemble à travers autant de simulacres de l'espace hypothétique, « incarnation[s] de quelque chose qui n'existe pas encore et qui est à venir », représentation de l'espace tel qu'il apparaît « avec différents moyens : le croquis, la peinture, les trois dimensions, les maquettes [21] » ; apparition de l'espace scénographique qui, lui-même, se modifie en fonction des *media* dans la matière desquels il se dépose. L'esquisse, la feuille ou la maquette ne se contentent pas de fixer l'idée préalable d'un espace ; elles en modulent la configuration en en changeant, à chaque fois, la représentation. Anick La Bissonnière remarque en ce sens :

> Le jeu, c'est de ne pas rester dans une représentation trop longtemps car le projet n'est pas l'objet. Nous ne sommes que face à sa représentation. Une fois qu'on a représenté cet espace-là sous une forme, on a dit des choses sur notre espace mental que ce *medium*-là nous permettait de dire. En changeant de *medium*, on dit d'autres choses : plus on change de *medium* et d'échelle, plus on dérange notre œil et notre cerveau. Il est nécessaire de créer des accidents. Une fois que la chose est sortie du néant, elle est sur la table. Je peux la regarder, reculer, la contempler d'un œil nouveau, et voir des choses que je n'avais pas nécessairement en tête. Une fois qu'on a créé cet objet dans

[19] Propos recueillis en réunion de conception de *L'Opéra de quat'sous*, le 18 août 2011, à Montréal.
[20] Propos recueillis par Florence March, *Ludovic Lagarde. Un théâtre pour quoi faire,* Paris, Les Solitaires Intempestifs, 2010, p. 62.
[21] Anick La Bissonnière, « Cet espace est une chimère », dans *L'Opéra de quat'sous. Chantier dramaturgique,* Montréal, Sibyllines, p. 23.

> l'espace, cet objet-là est distinct de soi et réside à l'extérieur. Dès qu'on réalise une représentation de notre idée, on en devient le spectateur[22].

Dans la phase préparatoire, la représentation de l'espace de jeu a dès lors une fonction démiurgique : elle participe à la gestation d'un décor au lieu de se contenter de faire signe vers lui. Au-delà des productions de Sibyllines, ce phénomène semble être le propre de nombreux scénographes. Yannis Kokkos affirme en ce sens qu' « [il] trouve en dessinant » car « le dessin [l]'aide simplement à réfléchir, à composer ». Chez lui, le dessin n'est donc ni strictement « utilitaire[23] » ni fin en soi. Il reste plus précisément un détour nécessaire, servant à forger non des images définitives mais des configurations inachevées, ouvertes aux autres et en particulier à l'acteur qui l'investira :

> Je m'efforce donc de ne pas finir les images. […] Il ne s'agit pas de mettre l'acteur dans l'image, l'acteur achève l'image. Je ne veux pas produire des images closes. Ce que je cherche c'est à parvenir à des espaces totalement déterminés et déterminants mais qui restent en même temps vacants[24].

Au stade des préparatifs qui précèdent les répétitions, l'espace scénographique qui émerge des divers échanges du scénographe et de ses interlocuteurs constitue par là même une production à la fois virtuelle et dialogique, ouverte et fermée, construite et délibérément inaboutie. Le débat dont il est le fruit n'en fait pas pour autant une création collective, sur laquelle chacun pourrait apposer sa signature à part égale avec le scénographe : la nature du décor est d'une alchimie plus délicate. Comme le rappelle Anick La Bissonnière, la tâche du scénographe consiste à se « nourri[r] de l'imaginaire de [s]es collègues[25] » mais en « traduis[ant] à travers [s]on univers ce [qu'il a] accumulé en faisant se confronter des choses parfois contradictoires[26] ». Poreux aux intuitions des uns et des autres, le décor en genèse est à la fois une chasse gardée du scénographe et un espace réceptif aux besoins du dehors. C'est sans doute cette dualité dans la manière de procéder qui conduit Yannis Kokkos à dire que « la façon dont [il] travaille a pour objet de garder la possibilité d'intervenir dans le processus du spectacle, de laisser une marge pour que la

[22] *Ibid.*, p. 24.
[23] *Yannis Kokkos, le scénographe et le héron* (ouvrage conçu et réalisé par Georges Banu), Arles, Actes Sud, 1989, p. 16.
[24] *Ibid.*, p. 18.
[25] Anick La Bissonnière, « Cet espace est une chimère », *loc. cit.,* p. 26.

scénographie fasse partie de la genèse du spectacle[27] ». Le décor consiste ainsi en un espace de dialogue où une pensée scénographique interagit avec celle des répétants, tout en entretenant parallèlement ce que Kokkos appelle un rapport de « dialectique avec le lieu théâtral[28] » où sera présenté le spectacle. L'ensemble de ces confluences fait de l'espace de jeu qui s'élabore avant la salle de répétition un lieu situé au carrefour des voix, des pensées et des désirs.

I. 2. La salle de répétition

Dans la salle de répétition proprement dite, cet espace de jeu perd un peu de sa virtualité en s'incarnant soit à travers un marquage sommaire au sol[29], soit – plus rarement – à travers un décor déjà construit. Il s'envisage comme un nouveau terrain à conquérir, au cœur d'une salle de répétition dans laquelle les corps vont devoir apprendre à cohabiter pour mieux nourrir le processus dialogique de la mise en scène.

I. 2. 1. Autant de configurations que de salles

Il ne nous semble pas exister un modèle type de la salle de répétition, tant les configurations se modifient d'un projet à un autre. La multiplicité des cas de figure tient par exemple à l'alternative : une seule salle de répétition ou plusieurs salles qui se succèdent pendant le processus créatif ? Les répétants n'ont pas toujours l'occasion de se retrouver dans la « salle de répétition » du théâtre sur les planches duquel ils sont censés monter quelques semaines plus tard : certaines institutions possèdent d'ailleurs des locaux de répétition dans la périphérie de la ville où l'institution est située. Durant nos expériences, nous avons ainsi constaté que l'Opéra de Nice installait une partie des répétitions de ses spectacles dans la Diacosmie, vaste bâtiment regroupant ateliers, espaces de stockage et locaux de répétitions (avec 288 m^2, l'un des plateaux du lieu reproduit les dimensions du plateau de l'Opéra, ce que nous avons pu vérifier sur les répétitions du *Teseo* de Haendel en 2007 et des *Nozze di Figaro* de Mozart en 2008). Nous avons repéré ce phénomène pour les répétitions observées dans le cadre de spectacles programmés au

[26] *Ibid.*, p. 26.
[27] *Yannis Kokkos, le scénographe et le héron*, *op. cit.*, p. 16.
[28] *Ibid*., p. 16.
[29] Des scotchs de couleurs sont alors utilisés pour symboliser au sol les différentes parties du futur décor.

Capitole de Toulouse ou au Theater an der Wien, qui avaient lieu respectivement dans les périphéries de Toulouse et Vienne. Par ailleurs, si le confort veut que la salle reste la même pendant la période de travail de plateau qui précède l'entrée en salle, la réalité est loin de toujours le permettre. Bénéficiant de conditions agréables, les répétitions de l'*Hippolyte et Aricie* de Rameau se déroulent ainsi du 2 au 25 mai 2012 dans une salle spacieuse de l'Opéra Bastille et celles de l'*Orfeo ed Euridice* de Gluck prennent place du 3 au 13 janvier 2014 dans l'agréable salle du Schüttkasten, dont le mur du fond laisse percer l'immense rocher qui surplombe la ville de Salzbourg. À rebours, d'autres processus plus longs et plus complexes, en raison de la composition importante des distributions ou de la longueur des œuvres abordées, doivent traverser plusieurs salles avant de jeter l'ancre sur le plateau définitif du spectacle. Alors qu'il n'était pas encore directeur de Centre dramatique national ni même le directeur de l'Odéon et du Festival d'Avignon qu'il est depuis devenu, Olivier Py se plaignait :

> Jamais encore il ne m'a été donné de travailler dans des conditions, je dirais minimales. J'ai toujours dû changer de lieu tous les quinze jours. J'ai payé, souvent très cher, à des Centres dramatiques nationaux, le droit de répéter chez eux, dans une situation quelquefois humiliante pour les acteurs, et en général pas du tout avec le temps que j'aurais voulu[30].

La nature composite de la distribution du *Roi Lear* mis en scène par Christian Schiaretti (comprenant des interprètes parisiens ainsi que des comédiens issus de la troupe du TNP de Villeurbanne et de la Maison des Comédiens), de même que le fait que la troupe du TNP ait, parallèlement aux répétitions, à jouer *Une saison au Congo* d'Aimé Césaire au Théâtre Les Gémeaux de Sceaux au mois de novembre 2013, ont amené les acteurs à se retrouver à Villeurbanne mais aussi dans une salle des Gémeaux. C'est cependant *L'Opéra de quat'sous* de Brigitte Haentjens qui a le plus radicalement mis en lumière un possible fractionnement des lieux de répétition tout au long du processus. Dans un contexte québécois où la sédentarisation des répétants dans un lieu de travail unique reste un objectif souvent difficile à atteindre[31], l'équipe a

[30] Olivier Py, « Marcher sous une étoile », dans Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui,* Arles, Actes Sud [Alternatives théâtrales], 2005 [1997], p. 391.

[31] Nombreux sont les metteurs en scène québécois qui, en effet, ont tenté de convaincre leurs tutelles de leur allouer des espaces de création les rendant à même de travailler dans un lieu plus ou moins récurrent. Si Robert Lepage a pu faire de la Caserne

ainsi répété à Montréal sur la rue Jean-Talon, tout en travaillant parallèlement dans une salle du Théâtre Denise-Pelletier, dans une salle du Théâtre d'Aujourd'hui puis la petite salle de l'Usine C, où le spectacle a finalement été créé. Cet éclatement des lieux peut ainsi se repérer sur la durée des répétitions. Dans d'autres cas de figure – et c'est plutôt un signe de confort –, il est pour ainsi dire simultané : plusieurs salles sont mobilisées en même temps dans un même édifice. On le constate souvent dans des répétitions d'opéra : pendant la reprise d'*Hippolyte et Aricie* en 2012, une salle était ainsi dévolue à la mise en scène, une autre aux « répétitions musicales » avec un chef de chant, une autre aux danseurs et une dernière à une spécialiste de gestuelle baroque.

La multiplicité des salles d'accueil tient aussi à leurs caractéristiques, qui peuvent considérablement varier d'un processus à un autre. Le déroulement des répétitions des *Amours de Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau, mis en scène par Benjamin Lazar au Théâtre de Caen en octobre 2009 avant, notamment, une reprise au Théâtre de l'Athénée Louis-Jouvet en mai 2010 à Paris, en fournit un exemple. Tandis que les premières lectures se déroulent chez certains des acteurs de la troupe, les premières répétitions physiques bénéficient d'abord du cadre du Théâtre du Château d'Eu du 21 au 26 septembre 2009 puis de la salle de répétition et enfin du grand plateau du Théâtre de Caen, du 28 septembre au 19 octobre 2009, date de la première. Le 21 mai 2010, au cours des répétitions qui précèdent la reprise quelques mois plus tard du spectacle au Théâtre de l'Athénée Louis-Jouvet, les acteurs se retrouvent en revanche dans des locaux de Saint-Roch à Paris. Ils se voient alors confrontés à une salle dont le plafond élevé accentue la réverbération naturelle et les empêche de mesurer la puissance à donner réellement à la projection de la voix, tant celle-ci est artificiellement démultipliée par ce lieu. Oscillant entre espaces neutres spécifiquement dédiés à la répétition (avec tapis de danse ou plancher de bois), espaces de fortune investis faute de disponibilités supplémentaires ailleurs ou de moyens économiques suffisants, et plateaux de théâtre, la salle de répétition n'a donc rien d'homogène : son identité est polymorphe, ce qui n'est pas sans incidence sur la teneur et les modalités du travail de répétition lui-même.

Variant d'un contexte à un autre, le lieu de répétition ne se contente pas d'être un

---

Dalhousie à Québec un lieu dédié à ses expérimentations, la tentative du metteur en scène Denis Marleau– de porter un projet de lieu d'ancrage à la Gare Dalhousie à Montréal avec la compagnie de danse O Vertigo, n'a, hélas, pas abouti.

contenant accidentel : il influe sur la relation du metteur en scène à ses interprètes et, partant, sur les modalités de sa direction d'acteur. Il oriente parallèlement l'objectif d'une séance de travail. Dans un lieu exigu, ce sont moins les déplacements ou les mouvements d'ensemble qui sont abordés, que des détails de jeu – incluant un travail en profondeur sur les intentions, les intonations et la gestuelle. Le 26 juin 2009 pour *Pyrame et Thisbé*, Benjamin Lazar profite par exemple de la disponibilité d'un salon pour plonger avec l'acteur Julien Cigana dans les arcanes et les spécificités du rôle de Bersiane ici confié à un homme. L'intimité du lieu concentre d'emblée l'attention sur la voix et fait travailler les deux artistes dans une proximité rarement atteinte à ce point sur un plateau. L'échange se focalise sur la caractérisation vocale de la vieille nourrice, pour laquelle Benjamin Lazar imagine d'abord une voix de tête presque comique, option vite abandonnée au cours de la séance. Ainsi réduite à deux interlocuteurs, l'interaction vocale fait l'objet d'une relance permanente des deux côtés. Quand une voix explore une couleur, une hauteur ou un rythme particuliers, l'autre essaie immédiatement de l'imiter ou de lui substituer une autre exploration, avec cette conséquence : les voix se chevauchent souvent, et entrent parfois en écho, pour mieux parvenir à la bonne profération des vers de la pièce. À l'inverse, l'arrivée dans des salles de répétition aux vastes proportions permet aux metteurs en scène de travailler avec des objectifs différents : préciser des déplacements collectifs, veiller à la répartition des corps dans l'espace, être vigilants sur la dynamique physique qu'impulse un groupe. On aura pu le vérifier pendant toutes les séances de *L'Opéra de quat'sous* qui se seront déroulées dans les vastes salles du Théâtre Denise-Pelletier et au Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal en novembre 2011 : l'espace de jeu étant particulièrement ample, Brigitte Haentjens en profitera pour régler les grands mouvements d'ensemble de sa mise en place, tels que les transactions entre les bandits au tout début de la pièce.

Figure 34. Photographie de répétition de *L'Opéra de quat'sous* prise le 26 novembre 2011.

Figure 35. Photographie de répétition de *L'Opéra de quat'sous* prise le 26 novembre 2011.

Figure 36. Photographie de répétition de *L'Opéra de quat'sous* prise le 26 novembre 2011.

Ce qui achève de faire de la salle de répétition un lieu sans modèle type, c'est la diversité

des cas de figure en ce qui concerne la présence ou non du décor sur le plateau. Même si le luxe d'un décor déjà construit se fait plutôt rare, il se retrouve dans certaines grandes institutions ou dans les processus de personnalités renommées. Le scénographe Daniel Jeanneteau précise ainsi que, dans le cas des spectacles de Claude Régy, « souvent on répète dans le décor déjà construit, avec les éléments prêts », ceci n'excluant pas « un travail de réajustement et de précision[32] ». Et de la même façon que, de nos jours, Ivo Van Hove juge « important » de travailler « d'emblée dans le décor[33] », Grüber éprouvait par le passé un besoin similaire. Son assistant Bernard Michel se souvient en effet que chez lui, « à la première répétition, le décor est sur le plateau[34]. » Reste que la possibilité de disposer du décor réel dès le premier jour de travail de plateau est loin d'être une constante, pour des raisons à la fois spatiales – il faut, pour avoir le décor, disposer d'un volume qui corresponde à celui du plateau final –, économiques – le montage et le démontage d'un décor entier sont dispendieux –, et productives – il peut arriver que la construction du décor soit finalisée pendant que les répétitions ont lieu. Ce constat semble aussi valoir pour une ville comme Sydney, où Gay McAuley conclut des nombreuses répétitions qu'elle y a observées, qu'il y a un écart considérable entre les conditions d'une institution comme le Deutsches Theater de Berlin et les contraintes logistico-financières qui pèsent sur la création australienne :

> Dans un théâtre établi comme le Deutsches Theater, par exemple, les pièces sont répétées dans le décor sur scène pendant plusieurs semaines, et la compagnie possède également un espace de répétition dans un bâtiment situé à proximité du théâtre. […] Un tel luxe serait inimaginable dans la plupart des théâtres [australiens], y compris dans les salles relativement bien financées comme la Sydney Theatre Company ; aucune pièce ne peut être répétée plus de quelques jours, et la plupart du temps le plateau est occupé par les répétitions techniques[35].

Dès lors, l'option qui se présente avec la plus grande fréquence consiste à répéter sans le décor et

---

[32] Claude Régy et Daniel Jeanneteau, « Travail souterrain », dans Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui, op. cit*., p. 211.
[33] *Ivo Van Hove* (introduction et entretiens par Frédéric Maurin), Arles, Actes Sud, coll. « Mettre en scène », 2014, p. 54.
[34] Bernard Michel, « De l'Esquisse à la Scène », *loc. cit.*, p. 137.
[35] « In an established theatre like the Deutsches Theater, for example, plays are rehearsed in the decor on stage for several weeks, and the company also owns rehearsal space in a building near the theatre. […] Such luxury would be unimaginable in most places, and, even in relatively well-financed theatres such as the Sydney Theatre Company, no play can be rehearsed onstage for more than a couple of days, and most of this time is taken up with technical rehearsals » (Gay McAuley, *Space in performance. Making Meaning in the Theatre*, The University of Michigan Press, 1999, p. 70-71).

à le découvrir seulement une fois que celui-ci a été monté sur la scène du théâtre. Dans ce cas de figure, ce qu'il est convenu d'appeler « l'entrée en salle » joue un rôle crucial car elle confronte une équipe de mise en scène et une troupe d'acteurs au lieu qu'ils vont devoir investir dans les derniers jours qui les séparent de la première. Ce moment coïncide avec une rencontre entre le travail effectué dans un espace relativement vide et un espace réel qu'il va falloir s'approprier. Entre ces deux pôles – répétition dans le décor et répétition dans une salle vide –, on constate toutefois une option intermédiaire : disposer soit d'éléments de décor, soit de volumes qui en simulent les reliefs. On a ainsi pu observer que, le 1er décembre 2008, pour la première répétition scénique du *Pelléas et Mélisande* mis en scène à Vienne par Laurent Pelly, plusieurs éléments du décor étaient installés – ainsi, la tournette qui donnera au spectacle à venir son perpétuel mouvement giratoire et la tour de Mélisande – ou simulés par des leurres – des constructions en bois symbolisaient la forme d'un rocher ou les contours de la fontaine. À Montréal, les murs qui structurent la scénographie de l'*Othello* de Denis Marleau sont présents du 19 septembre au 12 octobre 2007 dans le local B du complexe Showmedia (pour un processus entamé le 6 août), ce qui permet au moins aux acteurs de commencer à les manœuvrer dans la mise en place que, peu à peu, leur propose le metteur en scène. À Salzbourg, ce sont cette fois les deux premiers des cinq niveaux imaginés par Pierre-André Weitz pour sa scénographie nivelée d'*Orfeo ed Euridice* de Gluck, conduisant en perspective vers le lointain, qui sont disponibles pour travailler dans la salle de répétition du Schüttkasten.

La multiplicité de ces cas de figure tend à prouver l'extrême diversité des configurations de salle de répétition d'un processus à un autre. Mais cette sensation de pluralité est inscrite jusqu'à l'intérieur même de l'espace de travail, quelles qu'en soient les propriétés matérielles : la salle de répétition est plus ou moins implicitement divisée en plusieurs sous-espaces, qui en font un territoire complexe et polyphonique. Certes, on est bien souvent tenté de réduire celle-ci à une binarité opposant, d'une part, l'espace de jeu et, de l'autre, le territoire d'en face, dévolu à l'équipe de mise en scène, des concepteurs et des techniciens. Cette conception duelle distingue deux sphères où coexistent les interprètes, voués à être regardés et dirigés, et le metteur en scène entouré de ses forces, voué à les regarder et à les diriger. Il y aurait ainsi une division de l'espace opérée sur la base de la posture induite par le regard : en être l'objet ou en être la source. Loin

d'être tout à fait caduque, cette vision spontanée des choses coïncide avec ce qu'on constate assez vite quand on entre dans une salle de répétition. En face de l'espace de jeu, concrétisé par des interprètes, des éléments de décor ou un marquage au sol, il y a un espace du regard, de la prise de note et de la direction d'autant plus ostensible qu'il est souvent matérialisé par la ligne de fracture que dessinent la mise, côte à côte, des différentes tables de régie – fréquemment au nombre de deux ou trois dans les répétitions d'Ubu –, auxquelles sont assis metteur en scène, assistants et, le cas échéant, régisseurs, techniciens ou concepteurs. Reste qu'on remarque assez vite que cette binarité ne suppose pas deux espaces équivalents : du côté de l'espace de jeu se font entendre les différentes voix des interprètes requis sur le plateau quand, en face, on entend surtout la voix dominante du metteur en scène, celles de ses collaborateurs ou assistants se manifestant sur un volume normal au moment où surgit une erreur de texte ou de déplacement mais adoptant généralement le ton feutré d'une confidence directement adressée au metteur en scène car il est peu admis que les directives émanent de voix différentes. Jacques Lassalle accepte par exemple que son scénographe intervienne en répétition, mais « de préférence à l'oreille du metteur en scène[36] ». Les prises de parole du metteur en scène se chargent de centraliser les avis et les propositions, même si, dans certains cas isolés, des collaborateurs du metteur en scène sont autorisés à s'adresser directement aux interprètes pendant les répétitions, tels le dramaturge Dieter Sturm avec Luc Bondy[37]. Le nombre des voix audibles n'est donc pas le même, de part et d'autre de la frontière. La position des corps n'est pas identique non plus : aux êtres debout, qui peuplent le plateau, font face les hommes assis et une forêt de visages discrets.

La cartographie des répétitions ne saurait pour autant se réduire à ce schéma bifrontal. L'une des étudiantes observatrices de l'UQAM remarque le 11 mars 2013, lors des répétitions du *Grenier* dirigées par Catherine Vidal au Conservatoire de musique et d'art dramatique de Montréal, la présence d'au moins « quatre espaces : le plateau, la section réservée à la metteure

[36] Jacques Lassalle, « Répétitions en acte », dans Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui,* Arles, Actes Sud [Alternatives théâtrales], 2005 [1997], p. 315.

[37] Dieter Sturm déclare en effet : « Une autre marque de l'ouverture de Luc est que, parmi tous les metteurs en scène avec qui il m'a été donné de travailler, il est celui qui m'accorde le plus – sans grande ostentation, simplement en permettant que cela se fasse – la liberté de m'adresser personnellement aux acteurs pendant les répétitions en cours et de participer ainsi directement au processus de répétition. » (Propos recueillis par Frederik Zeugke, dans Luc Bondy, *La Fête de l'instant. Dialogues avec Georges Banu, op. cit.*, p. 218).

en scène, celle des autres comédiens assis avec l'assistante Alexandra et, finalement, en arrière, la portion qui nous a été accordée à nous, les observateurs[38]. » On aurait donc tort de voir dans ce face à face entre équipe artistique et aire de jeu une réplique, même provisoire et simulée, du face à face qui se jouera, au moment des représentations, entre public d'une part et espace scénique d'autre part, et ce, au-delà du fait qu'à ce stade il est toujours possible de naviguer d'un espace à un autre parce que le cadre de scène n'est pas encore tout à fait venu inscrire entre ces deux mondes un mur infrangible. Surtout, cette symétrie apparente est en fait nuancée par des espaces connexes, qui ne sont pas forcément situés en miroir mais à côté. Pendant les répétitions d'*Une fête pour Boris,* on constate ainsi la présence de l'équipe son et vidéo concentrée au fond de la salle, côté cour. Cette équipe de techniciens se situe alors dans une forme d'enclave proche de celle de l'équipe de mise en scène mais tout de même assez à l'écart pour que les discussions incessantes des techniciens ne parasitent pas l'écoute attentive du metteur en scène. Composé de consoles, d'unités centrales et d'écrans d'ordinateurs, l'appareillage technologique de cette équipe constitue sa propre enceinte et dessine des murs qui en font un lieu en soi. Dans le même ordre d'idées, les comédiens sont eux-mêmes partie prenante de cette composition stratifiée de l'espace. Quand les uns sont sur le plateau, les autres sont assis, se reposent à l'arrière ou grignotent sur les côtés. Des zones se dessinent qui, souvent, marquent le territoire d'autant de fonctions. Dès le passage en salle de répétition, l'espace de la création est donc polyphonique, en plus d'être changeant selon les projets, les continents et les institutions.

I. 2. 2. D'une salle à l'autre : les constantes

Les salles de répétition manifestent ainsi une hétérogénéité qui rend difficile toute réduction à un modèle invariant. Existe-t-il toutefois des caractéristiques qui, au-delà de ces paramètres fluctuants, rassemblent ces salles à travers un dénominateur commun ? On peut concéder que quelques traits reviennent.

Le premier rejoint l'une des caractéristiques que l'on a formulées dans notre réflexion sur une anthropologie des répétitions : le caractère clos et difficilement pénétrable de la salle de

[38] Marina de Sousa e Silva, « Travail final » remis dans le cadre du séminaire « Anthropologie des répétitions », Montréal, Université du Québec à Montréal, hiver 2013, p. 5-6.

répétition. Que le lieu soit exigu ou vaste, il demeure souvent un domaine réservé aux répétants. Encadré par quatre murs et une porte qu'on n'ouvre pas volontiers aux étrangers, l'espace de répétition se conçoit comme un dedans isolé, ancré à distance du commun des mortels. Dans le journal de répétition de *Lucrèce Borgia,* Philippe Poulain se réjouit symptomatiquement d'une « petite pause » au cœur d'un long samedi de répétition dirigé par Antoine Vitez : celle-ci lui permet de « monte[r] dans le grand foyer et [de] regarde[r] l'air, grand monde dans les jardins et soleil[39] », dont le travail de création le coupe le reste du temps. À ce détail, on saisit le curieux éloignement qu'impose le travail dans une salle située au plus profond de l'édifice de Chaillot. Aux yeux de la dramaturge Anne-Françoise Benhamou, cet hermétisme à l'égard des remous du monde extérieur est même constitutif de l'identité de la salle et de l'activité de répétition :

> Une des toutes premières choses qui m'aient frappée dans les répétitions de théâtre auxquelles j'aie assisté, est un certain enfermement, comme une condition *sine qua non* du processus. Cette claustration à heures fixes, pendant un temps compté (généralement huit semaines) détermine un rapport très particulier du théâtre à son extérieur. La répétition est en quelque sorte un milieu étanche, mais comme on ne cesse d'y entrer et d'en sortir, elle se trouve en même temps contaminée par ce qui l'entoure, et qui y pénètre à travers le paysage intérieur de chacun, quotidiennement rechargé de réalité[40].

Sophie Proust renchérit en appréhendant la répétition comme un « organisme autarcique », comme « en "exil des vivants[41]" ». C'est précisément cette forme de protectionnisme à l'égard de l'extérieur que semblait apprécier Antoine Vitez :

> J'attends les répétitions. Elles me rassurent. Les répétitions sont la bonne et véridique excuse pour refuser tout envahissement. On peut mettre n'importe qui à la porte en disant : je répète. Quand je dis : je répète, les fâcheux s'inclinent. C'est drôle[42].

Existant au-delà de ses murs sur un principe d'exclusion et de résistance, la salle de répétition ménage un espace-temps de l'ordre de ce que Vitez appelle la « cloche à plongeurs, comme une

[39] Philippe Poulain, *Journaux de Lucrèce Borgia*, BnF, notes du 25 mai 1985.
[40] Anne-Françoise Benhamou, *Dramaturgies de plateau,* Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012, p. 48.
[41] Sophie Proust, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine,* Paris, L'Entretemps, coll. « Les Voies de l'acteur », 2006, p. 187.
[42] Propos cités dans Émile Copfermann, *Conversations avec Antoine Vitez. De Chaillot à Chaillot,* Paris, P.O.L, 1999, p. 144.

bulle à l'intérieur de notre vie[43] ». Partageant cette perspective, Anne-Françoise Benhamou file elle-même la métaphore en définissant la répétition de théâtre « comme une sorte de bulle où l'on s'enferme pour rêver ensemble, pour mêler les imaginaires, et créer dans un espace intermédiaire, celui du jeu, un monde commun[44]. » Cloche ou bulle, la salle de répétition constitue donc un espace dont les lois physiques semblent lui être propres. Le metteur en scène italien Giorgio Barberio Corsetti va jusqu'à parler de ce lieu comme d'un univers singulier où la concentration et l'écoute modifient jusqu'à la qualité de l'air :

> La répétition est un monde spécial, où l'air devient de plus en plus fin, où le son passe de plus en plus nettement, où tout prend une légèreté et une définition incroyables comme quand on met des jumelles et qu'on découvre des choses qu'on n'aurait pas pu voir normalement[45].

Microcosme dont l'atmosphère raréfiée repose sur une émulation mêlée de méditation, la salle de répétition tolère donc difficilement le bruit. Chez Grüber, « le silence est [même] de règle[46] », comme chez la plupart des créateurs. Sophie Proust amplifie la validité de cette règle en l'observant chez au moins quatre autres metteurs en scène :

> Que ce soit Denis Marleau, Matthias Langhoff, Yves Beaunesne ou Robert Wilson, aucun ne supportait qu'il y ait un bruit parasite qui vienne distraire leur écoute durant les répétitions. Comme pour favoriser l'éclosion de la grâce au sein du cocon, l'insonorisation du lieu était à chaque fois essentielle[47].

L'enfermement silencieux qu'implique la salle de répétition se constate ainsi presque partout. Nous l'avons constaté dans l'intégralité de nos observations.

En se donnant comme un espace hermétique où ne sont admis que des initiés, la salle de répétition procéderait-elle d'une forme de sacralisation de l'espace créatif ? Sans forcément adhérer à la radicalité de cette hypothèse, on peut ne pas l'écarter d'emblée en remarquant que le lieu de répétition construit jusqu'à un certain point sa sacralité par son processus

---

[43] Propos d'Antoine Vitez, cités dans *Cahiers Théâtre Louvain,* 46 (Octobre 1981), p. 96.
[44] Anne-Françoise Benhamou, *Dramaturgies de plateau, op. cit.*, p. 48.
[45] Giorgio Barberio Corsetti, « La vie à contretemps » [entretien avec Anne-François Benhamou], *OutreScène* n°6, « Pourquoi êtes-vous metteur en scène ? », dossier coordonné par Anne-Françoise Benhamou, Strasbourg, TNS, 2005, p.49. Cité par Anne-Françoise Benhamou, *Dramaturgies de plateau, op. cit.*, p. 49-50.
[46] Bernard Michel, « De l'Esquisse à la Scène », *loc. cit.*, p. 138.
[47] Sophie Proust, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine, op. cit.*, p. 183.

d'autonomisation à l'égard de l'espace quotidien. Dans l'ouvrage qu'elle consacre à l'anthropologie de l'espace, Marion Segaud s'appuie sur le sociologue polonais Stefan Czarnowski pour montrer comment l'émergence d'un espace sacré opère souvent par différenciation binaire, distinguant un territoire de vie quotidienne « où l'on vit normalement », où le sacré « fait sentir ses effets, mais seulement par le canal des rites », et un « domaine vague, qui est celui du sacré non organisé », où les puissances « sévissent déchaînées, terribles et funestes à celui qui y pénètrerait sans y être préparé[48]. » Le territoire des répétitions relèverait-il de cet espace délimité et impénétrable, habité par les forces de la création en cours ? Qui a déjà pénétré dans une salle de répétition à un moment où il n'y était pas autorisé ou attendu peut lire en quelques secondes le regard réprobateur ou, du moins interrogateur, qui s'empare de l'œil du répétant surpris. Il est d'autant moins fantaisiste d'émettre l'hypothèse d'une sacralité de la salle de répétition que le sacré selon Abraham Moles, loin d'avoir déserté le monde occidental contemporain, continue de gouverner les modes de structuration de nos espaces. Ce sociologue américain de l'espace identifie la sacralité d'un espace par le sentiment de mystère ou de respect qu'il peut inspirer. Il évoque plus particulièrement la façon dont certains espaces, notamment celui – exemplaire – de l'aéroport, se structurent selon une ritualisation quasi initiatique :

> On peut tracer sur un *aéroport* des lignes isosacrées découlant du même type d'analyse comportementale et séparant les zones d'accès à des individus situés à différents niveaux d'une hiérarchie de la dominance : les passagers, les hôtesses au sol, les hôtesses de l'air, les douaniers, les gendarmes et les pilotes, en allant depuis la zone extérieure jusqu'au saint des saints : la cabine de pilotage ou la tour de contrôle, lieux où véritablement règne le Dieu de l'Aviation, qui est en communication mystique avec l'ensemble des précédentes zones[49].

À bien des égards, le chemin qui mène à la salle de répétition reproduit cette structuration initiatique. Plus on en approche, plus le mystère s'en épaissit. L'on constate *de facto* dans la plupart des institutions, que l'accès en est interdit jusqu'aux employés eux-mêmes qui, le cas échéant, n'y ont droit de cité qu'à un certain stade, de préférence quand leurs compétences sont

[48] Stefan Czarnowski, « Le morcellement de l'étendue et sa limitation dans la religion et la magie », *Les actes du V^e congrès international d'histoire des religions,* Paris, 1924, Cité par Françoise Paul-Lévy et Marion Segaud, *Anthropologie de l'espace,* Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, p. 39.
[49] Abraham Moles et Elisabeth Rohmer, *Labyrinthes du vécu. L'Espace : matière d'actions, op. cit.*, p. 39-40.

requises : le processus d'un opéra est, par exemple, presque toujours marqué par l'intégration, le jour de la « générale piano » – anciennement appelée « couturière » –, de nombreux membres des personnels du maquillage, de la coiffure et des costumes, qui n'avaient pas forcément vu de répétition au préalable.

Comme toute généralisation, cette hypothèse d'une sacralité des espaces de répétition souffre naturellement quelques exceptions. On citera par exemple un artiste comme Luc Bondy qui, selon Michel Piccoli, travaille dans une atmosphère qui paraît se situer aux antipodes de ce que l'on vient de décrire :

> Autant Peter Brook aime les ambiances feutrées, autant Luc Bondy travaille dans une ambiance de maison de fous. Il est ouvert au public pendant les répétitions ; non pas pour se mettre en scène lui-même, mais pour se sentir bien de l'autre côté. Il est toujours dans un état fébrile et il doit se sentir en permanence entouré par d'autres. Il en a besoin pour vivre[50].

Certains metteurs en scène, probablement plus rares, semblent même travailler activement à désacraliser le lieu de la répétition. C'est le cas de Jean-François Peyret, qui confie à Marie-Madeleine Mervant-Roux :

> Si j'ouvre mes répétitions à ceux que ça intéresse ou si elles sont parfois sur Internet, ce n'est pas pour mettre les gens dans le secret de la genèse, mais pour dire qu'il n'y a pas de secret : il n'y a que des phénomènes, que du visible. Rien de religieux là-dedans : on ne touche pas à l'invisible. Donc le théâtre n'a pas à être sanctuarisé, et, théâtre public pour théâtre public, les répétitions appartiennent au peuple… Ces moments-là, ces moments de travail se suffisent à eux-mêmes comme moments de théâtre : il y a du comédien à l'œuvre, donc du théâtre ; c'est ça l'intérêt. Ils ne cachent rien, n'annoncent rien, au fond[51].

On repère ici clairement une volonté d'ouvrir un lieu par définition fermé, afin de montrer ce qu'à ses yeux il renferme avant toute chose : un travail d'acteur en cours. Cette tendance à abandonner le secret de la gestation s'observe aussi chez certains répétants qui, dans le cadre de résidences d'artistes dans certaines institutions, ouvrent quelques-unes de leurs séances aux badauds, à des amateurs ou des programmateurs du spectacle. C'est notamment ce qui se pratique

[50] George Banu, « Fièvre et légèreté », entretien avec Michel Piccoli, *Alternatives théâtrales,* n° 44, 1993, p. 59.
[51] Jean-François Peyret, « Il n'y a pas de secret », entretien avec Marie-Madeleine Mervant-Roux, dans *Genesis,* n° 26, Paris, 2005, p. 132.

souvent dans les résidences d'artistes ayant lieu au Cent quatre à Paris, réputé pour accueillir des équipes de création à la condition qu'elles restituent une partie de leur recherche devant le public des lieux.

L'existence de ces cas de figure ne suffit pourtant pas à annuler l'hypothèse d'une relative sacralité de l'espace de répétition, qui n'est pas nécessairement à prendre au sens religieux. L'actrice allemande Jutta Lampe évoque par exemple le climat des répétitions de l'*Empédocle* mis en scène par Grüber en soulignant combien un silence d'église s'y mêlait à la musique de Schubert. En parlant de « sacré », elle dépasse la connotation littérale du terme pour caractériser une ambiance faite, au premier chef, de concentration, d'écoute et d'économie dans l'usage des mots :

> Pour *Empédocle* par exemple, l'atmosphère de répétition était au silence absolu qui durait parfois une demi-heure, ou de la musique ; la *sonate en si majeur* de Schubert, nous l'écoutions tous les jours avant la répétition. Le lieu était aussi silencieux qu'une église, il y avait ensuite la sonate de Schubert puis nous commencions la répétition. Pareil calme dans les répétitions ne se produit jamais chez d'autres metteurs en scène, ils n'y accordent pas d'importance ou ils n'en ont pas besoin. Le mot « sacré » est sans doute mal approprié, mais il évoque cette notion de concentration et de silence qui font que la pièce pénètre en vous d'une autre façon. On pense tout à fait organiquement à ce que l'on va faire, au comment, au pourquoi, au vouloir et au non-vouloir[52].

Strehler, de son côté, n'hésite pas à employer des termes voisins, non sans souligner ce que ce recueillement du travail de répétition comporte de jubilation et de chaleur. Dans ses dernières heures, alors plongé dans une mise en scène crépusculaire du *Così fan tutte* de Mozart avec une troupe de jeunes chanteurs, il écrit cette lettre à Giovanni Soresi, directeur de la communication du Piccolo Teatro :

> Sans bruit, sans mondanités, simplement avec un extraordinaire recueillement, nous avons commencé les répétitions de *Così fan tutte* de W. A. Mozart. Le théâtre résonne partout de la musique et de l'esprit de celui que nous sommes en train d'essayer d'interpréter. Pièces vides, espaces froids et inachevés, couloirs où presque personne ne passe sont parcourus maintenant par des sons merveilleux d'instruments et de voix d'êtres humains et ont finalement une vie.

[52] Jutta Lampe, « Il a un Lien quelque part », dans Georges Banu et Mark Blezinger (dir.) *Klaus Michael Grüber…. Il faut que le théâtre passe à travers les larmes…, op. cit.*, p. 83-84.

> Ces espaces trouvent, même s'ils ne sont pas finis, une raison morale d'exister. Nous nous sommes – comment dire ? – barricadés sur les ponts de ce navire plus chaleureux et nous y passons nos heures de travail avec un élan, un amour renouvelé. Ceux qui interprètent ce chef-d'œuvre de l'esprit humain sont tous jeunes : jeunes chanteurs, jeunes musiciens, jeunes collaborateurs musicaux, jeune chef d'orchestre[53].

Loin de la froide austérité que l'on serait tenté de prêter à ce mot, le « recueillement » qui règne dans cette heureuse société désigne une présence et une disponibilité de chacun à l'œuvre de Mozart. Les répétants semblent avoir créé ce *Così* retranchés hors du monde, sur un vaisseau théâtral où les anciens du Piccolo rencontrent la jeune garde.

En somme, l'isolement à l'égard du reste du monde fait de l'espace de répétition un lieu quasi insulaire. Comme le rappelle Moles, l'île est au sens propre un espace entouré d'eau de tous côtés. À ce titre, elle possède une « structure topologique » de « domaine *fermé* par une frontière[54] ». Parallèlement, elle entretient, à l'égard du continent, un rapport dialectique : « l'île implique une traversée de l'eau, elle implique par cette condition logiquement nécessaire au rapport exercé avec le continent, un processus, un ordre dans une séquence d'actes[55] ». On vient du continent pour aller sur l'île et, inversement, on en repart pour retourner au continent. Dans un sens comme dans un autre, il y a rayonnement mais aussi embarquement, image qui rappelle au demeurant ce sentiment de « voyage[56] » qu'évoque un processus de répétition pour Anne-Françoise Benhamou. Qu'on s'y rende à plusieurs dans une forme d'excitation joyeuse et désordonnée ou dans un cheminement pesant chacun de ses pas, il y a bel et bien dans les deux cas un effet d'embarquement. La salle de répétition se singulariserait-elle par sa forme d'« illéité[57] » ? Les facteurs qui plaident en faveur de cette piste sont multiples : comme l'île, la salle de répétition est bornée par des frontières (certes artificielles) qui dessinent un espace dont chacun a une conscience forte ; comme l'île, la salle de répétition entretient un rapport dialectique au dehors : elle s'en exclut tout en maintenant des liens avec lui, ne serait-ce que par les va-et-vient journaliers qu'elle impose à ses répétants : généralement, on ne dort pas dans une

[53] Lettre de Giorgio Strehler à Giovanni Soresi, directeur de la communication du Piccolo Teatro, cité dans *Giorgio Strehler*, *op. cit*., p. 124 - 125.
[54] Abraham Moles et Elisabeth Rohmer, *Labyrinthes du vécu. L'Espace : matière d'actions, op. cit.*, 1982, p. 48.
[55] *Ibid.*, p. 50.
[56] Anne-Françoise Benhamou, *Dramaturgies de plateau, op. cit.*, p. 48.
[57] Abraham Moles et Elisabeth Rohmer, *Labyrinthes du vécu. L'Espace : matière d'actions, op. cit.*, p. 50-53.

salle de répétition, quand bien même on est hébergé à proximité[58]. Toujours il faut en sortir le soir pour mieux y revenir au petit matin. Ce rapport dialectique de l'île au continent se manifeste aussi sur le plan sonore. Il est en effet rare qu'en termes acoustiques la salle de répétition soit totalement étanche au monde extérieur : elle consiste en un espace sonore où le dehors fait perpétuellement intrusion sur le mode étouffé du bruissement lointain. À l'automne 2007, une période des répétitions de l'*Othello* de Shakespeare mis en scène par Denis Marleau se déroule ainsi dans l'une des salles du complexe Showmedia de Montréal, dont les murs ne suffisent pas à l'isoler des chanteurs de la Star Academy locale, qui répètent dans une salle voisine. À l'Opéra de Nice, dont le vaste complexe périphérique abrite – comme on l'a déjà signalé – ateliers de décors, costumes et accessoires mais aussi locaux de répétition, il n'est pas rare que les immenses portes séparant l'atelier des décors et le principal plateau de travail s'ouvrent pour faire surgir en pleine répétition les cris de quelques peintres, des coups de marteaux ou le son strident des perceuses. Inversement, il est fréquent que ceux qui passent aux abords d'une porte fermée de répétition en entendent quelques échos sonores malgré tout. Au TNP de Villeurbanne, il n'était ainsi pas difficile d'entendre au loin Serge Merlin faire résonner le théâtre de sa voix puissamment projetée en Roi Lear.

Enfin, si « l'île crée topologiquement une *promiscuité* », qui fait qu'« on y vit serrés », que « le taux d'interactions des êtres y est plus grand », où « on aime plus, on hait plus, les amitiés sont plus solides, les vendettas plus inexpiables[59] », la salle de répétition est loin d'être en reste. Comme le montre le peu d'espace qu'une collégialité de répétants doit pouvoir se partager pour travailler mais aussi vivre, manger, se déshabiller ou se rhabiller, la proximité est bien souvent de mise, conduisant à une intensification des rapports. Moles signale que les haines ou les amitiés sont exacerbées dans les îles et son raisonnement pourrait tout autant s'appliquer à l'espace des répétitions. Au-delà de nos propres observations, qui nous ont souvent conforté dans cette hypothèse, le témoignage d'Olivier Rabourdin, acteur de Patrice Chéreau dans *Hamlet*, va

[58] On pense ici aux habitudes de travail du Théâtre du Radeau de François Tanguy. L'acteur Marc Bodnar confie : « C'est une troupe, on y est tout le temps, il faut passer beaucoup de temps. Avec une famille ça pose beaucoup de problèmes. Pour travailler au Radeau, il faut y vivre. Ce n'est pas la peine d'y être à moitié. On pouvait y dormir. » (« Un radeau, ça avance lentement. Répéter avec François Tanguy », dans Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui, op. cit.*, p. 419.
[59] Abraham Moles et Elisabeth Rohmer, *Labyrinthes du vécu. L'Espace : matière d'actions, op. cit.*, p. 63.

dans ce sens. À la question « quel est le climat pendant le travail de répétition ? », il répond en effet :

> Tout prend des proportions énormes : une légère baisse de tension devient un océan de désespoir, un petit agacement devient une haine.
>
> Il y a un stress, une sorte de panique, certains s'y perdent, d'autres l'utilisent[60].

Conjuguant promiscuité, cristallisation des affects, rapport dialectique au dehors, le local de répétition suppose une île complexe, renvoyant au monde extérieur tout en s'en distinguant. C'est cette « illéité » qui détermine la singularité irréductible de l'espace de travail des répétants.

Plus qu'un contexte, l'insularité est même peut-être la garantie d'une fécondité créative. C'est l'hypothèse à laquelle nous invite la relecture du texte que Deleuze a consacré aux « causes et raisons des îles désertes[61] ». Reprenant l'idée selon laquelle l'île consiste en un lieu à l'écart du monde qui, en même temps, ne cesse d'entretenir avec lui des relations par le biais des échanges, du commerce ou du métissage, le philosophe français repense l'insularité à partir des notions cardinales d'origine et de création. Selon lui, il y aurait deux origines possibles des îles : « *les îles continentales*[62] », accidentelles car issues d'une désarticulation d'avec le continent, et « *les îles océaniques*[63] », constituées depuis l'origine. Mais ce qui dépasserait cette distinction génétique d'apparence géographique, ce serait la mythologie de la séparation par la dérive et de la (re)création par la séparation d'avec le monde que les hommes y projettent dans les deux cas de figure.

> Ce n'est plus l'île qui est séparée du continent, c'est l'homme qui se trouve séparé du monde en étant sur l'île. Ce n'est plus l'île qui se crée du fond de la terre à travers les eaux, c'est l'homme qui recrée le monde à partir de l'île et sur les eaux[64].

La force de cette proposition tient dans le fait qu'elle relie la séparation à l'égard du monde et l'activité de création : créer serait, ainsi, toujours recréer un monde dans un monde séparé du

---

[60] Entretien avec Olivier Rabourdin. Propos recueillis le 22 juin 1990 par Anne-Marie Goulay, dans *Patrice Chéreau et l'acteur,* II, Mémoire de DEA rédigé sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Université Paris III – Sorbonne nouvelle, 1990, p. 61.
[61] Gilles Deleuze, « Causes et raisons des îles désertes », dans Gilles Deleuze, *L'Île déserte et autres textes,* Paris, Éditions de Minuit, 2002.
[62] *Ibid.*, p. 11.
[63] *Ibid.*
[64] *Ibid.*, p. 12.

monde. Claude Régy n'est pas loin de décliner cette hypothèse lorsqu'il parle de la salle de répétition comme d'un non-lieu. L'ensauvagement caractéristique semble en constituer la condition *sine qua non* du déploiement de la créativité :

> Pendant le travail, il faut être absent et surprésent. À la fois.
>
> Il faut se retirer pas forcément en soi-même mais dans un non-lieu.
>
> Dans un « terrain vague ensauvagé », dit Peter Handke, un terrain vague aussi vague et ensauvagé que possible, libre et vide – espace libre et vide et ensauvagé, qu'il faut cultiver[65].

À la dynamique qui consiste à se séparer du monde se mêle ainsi celle qui consiste à recréer la vie par la culture en terre sauvage. Dans ce double rapport au monde, il y a moins un paradoxe qu'un symptôme : celui qui rappelle que, pour créer, l'homme créateur a toujours besoin de recommencer le monde. Deleuze écrit en ce sens :

> À la question chère aux explorateurs anciens : « quels êtres existent-ils sur l'île déserte ? », la seule réponse est, que l'homme y existe déjà, mais un homme peu commun, un homme absolument séparé, absolument créateur, bref une Idée d'homme, un prototype, un homme qui serait presque un dieu, une femme qui serait une déesse, un grand Amnésique, un pur Artiste, conscience de la Terre et de l'Océan, un énorme cyclone, une belle sorcière, une statue de l'Île de Pâques. Voilà l'homme qui se précède lui-même. Une telle créature sur l'île déserte serait l'île déserte elle-même en tant qu'elle s'imagine et se réfléchit dans son mouvement premier. Conscience de la terre et de l'océan, telle est l'île déserte, prête à recommencer le monde[66].

L'homme séparé au cœur d'un lieu à l'écart et désertifié, Deleuze le désigne comme un « pur artiste ». Or, en salle de répétition, le répétant ne puise-t-il pas aussi dans la vigueur de la séparation l'énergie de participer à la construction d'une mise en scène ? Borné par ses murs et protégé par sa porte fermée, l'espace clos de la répétition permet « non pas le commencement mais le re-commencement[67] », concrétisant dans l'ordre de l'espace un phénomène qu'on ne tardera pas à repérer dans l'ordre du temps : la création de répétition repose sur un jeu dialectique avec la conscience et la mémoire du connu, à la fois prise de distance et resurgissement.

---

[65] Claude Régy, *Dans le désordre,* Arles, Actes Sud, 2011, p. 76.
[66] Gilles Deleuze, « Causes et raisons des îles désertes », *loc. cit.*, p. 13.
[67] *Ibid.*, p. 16-17.

> Elle est l'origine, mais l'origine seconde. À partir d'elle tout recommence. L'île est le minimum nécessaire à ce recommencement, [...] le noyau ou l'œuf irradiant qui doit suffire à tout re-produire[68].

L'insularité de la salle de répétition permet aux répétants de fonder leur travail de plateau sur le principe d'une « origine seconde[69] », permettant dans l'isolement de retrouver la dynamique féconde d'un recommencement.

Au-delà de ce régime insulaire, un autre facteur tend à caractériser la spatialité de la salle de répétition : ne se contentant pas de servir de contenant à l'activité créatrice, elle exerce bien souvent une influence sur le contenu même du travail en cours. L'espace de répétition contribue à la définition de l'espace du spectacle ou – quand le décor existe préalablement au travail de plateau – au travail de l'espace inscrit dans les mouvements de la mise en scène. À cet égard, le phénomène que nous avons observé à l'occasion pour les salles de réunion au moment de la conception d'un décor, peut se reproduire et s'amplifier dans le temps de la répétition. En 2001, Brigitte Haentjens présente par exemple *Hamlet-machine* de Heiner Müller à l'Union française de Montréal, dans un décor d'Anick La Bissonnière. Se remémorant après coup la réflexion qui a conduit au principe scénographique du spectacle, la scénographe rapporte qu'elle a assisté à « beaucoup de répétitions » de cette production, qu'elle « faisai[t] des croquis des acteurs pendant qu'ils répétaient » et que « les acteurs d'Hamlet-machine ont répété avant qu'on ne trouve l'espace où le spectacle allait être donné », avant qu'un constat ne s'impose : « on s'est mis à chercher des espaces avec Brigitte, jusqu'à ce qu'on se rende compte que nous cherchions en fait l'espace des répétitions, qui était étroit et long[70]. » L'espace de cet *Hamlet-machine* a donc découlé de la forme même du local de répétition où les interprètes avaient travaillé des semaines durant. Il arrive ainsi que l'espace de travail accoutume les répétants à des formes, des logiques, des volumes qu'ils intègrent à leurs propres dynamiques de jeu, de sorte que la scénographie finit parfois par en porter la marque dans sa propre configuration. C'est également ce qu'a pu remarquer Gay McAuley lors de ses nombreuses expériences d'observation à Sydney. Elle raconte par exemple comment les acteurs d'une production locale de la *Phèdre* de Racine ont été

[68] *Ibid*.
[69] *Ibid*.

amenés à travailler dans une salle mise à disposition par l'Université de Sydney, dont le linoléum usagé comportait l'empreinte d'un cercle de trois mètres de diamètre apparemment ineffaçable. Ce facteur semble avoir joué un rôle dans la dynamique physique de la mise en place des acteurs pendant la scène des aveux de Phèdre à Hippolyte, abordée dans la traduction de Robert Lowell :

> Il n'y avait pas d'accessoires, exceptée l'épée d'Hippolyte, et aucun meuble. Le sol était recouvert de linoléum en très mauvais état qui portait les traces de plusieurs projets antérieurs, et sur la partie du sol que les acteurs utilisaient il y avait un grand cercle d'environ trois mètres de diamètre, profondément gravé dans le lino. […] Les personnages ont commencé à donner forme à un Hippolyte froidement hostile et à une Phèdre passionnée, physiquement active. John Howard se tenait les bras croisés au centre de l'espace, et Gilliam Jones faisait des cercles autour de lui, de plus en plus frénétiquement, jusqu'à, parfois, venir près de lui et le toucher[71].

Ce principe physique impulsé par l'empreinte laissée sur un sol vieilli, palimpseste de maintes répétitions passées, a investi les corps et résisté aux étapes de création suivantes, sans avoir fait l'objet d'une remise en cause consciente de la part des répétants. Quelques jours plus tard, l'équipe poursuit son travail sur *Phèdre* en explorant cette fois la transposition de l'action opérée par Tony Harrisson en Inde. Or, remarque Gay McAuley, « bien que les positions des personnages soient inversées et que les tensions corporelles soient très différentes, les acteurs travaillaient toujours avec l'idée de centre et de périphérie[72] ». Une session de travail ultérieure confronte cette fois les acteurs à un sol rénové où le cercle a disparu. Au lieu de modifier le principe qui paraît organiquement s'être mis à structurer la mise en scène, les acteurs en restent à la logique circulaire trouvée dans une étape précédente du processus. Cet exemple montre combien le lieu de répétition ne se contente pas d'accueillir le processus tel un contenant neutre mais possède une incidence physique sur le principe qui, de séance en séance, infuse dans les corps des interprètes :

---

[70] Anick La Bissonnière, « Cet espace est une chimère », *loc. cit.*, p. 25.

[71] « There were no props, apart from Hippolyte's sword, and no furniture. The floor was covered with very shabby linoleum that bore the marks of many earlier projects, and on the part of the floor the actors were using there was a large circle, about three meters in diameter, scratched deep into the lino. […] the characters began to take shape as a coldly hostile Hippolytus and a passionate, physically active Phaedra. John Howard stood with his arms folded at the center of the space, and Gilliam Jones made circles around him, more and more frenetically, occasionally coming in closer to try and touch him. » (Gay McAuley, *op. cit.,* p. 71-72).

[72] « […] though the relative positions of the characters were reversed and the bodily tensions were very different, the actors were still working with the idea of center and periphery » (*Ibid.*, p. 72).

> L'espace de répétition n'est jamais un contenant neutre et, aussi sombre et vide qu'il puisse paraître à l'observateur, il est susceptible d'imprimer les aspects de sa propre réalité à la fois sur le monde fictionnel qui est en cours de création et sur la réalité physique du décor que finira par remplacer le marquage au sol au scotch de couleur et les éléments de mobilier[73].

L'espace de répétition contribue alors à la constitution d'une physicalité plus ou moins intégrée dans l'inconscient du jeu d'acteur.

I. 2. 3. L'embryon de la spatialité spectaculaire

Plurielle dans ses formes et son fonctionnement, homogène dans son régime insulaire, la salle de répétition contribue, le cas échéant, à configurer la mise en scène qui se répète entre ses murs. Mais plus globalement, elle est ce lieu physique où la forme du spectacle sort d'un mode d'être virtuel pour se déployer peu à peu dans les trois dimensions de l'espace. Les rapports de forces et de distances commencent à s'y manifester. Mise en lecture du texte, mise au clair des enjeux et mise en place des corps, pas encore tout à fait mise en scène, cet état du travail donne à chacun les soubassements de son personnage, forge un imaginaire commun à tous, travaille à trouver la justesse des situations, mais génère surtout ce qu'on pourrait nommer à cette étape une dynamique des corps : comme l'écrit Eloi Recoing, « la présence des acteurs sur un plateau relève aussi d'une physique d'équilibre des forces[74]. » En répétition, il arrivait d'ailleurs à Vitez de constater en riant : « Attention, le plateau penche trop du côté de la cour ; il faut un contrepoids à notre jardin[75] ». L'esquisse de la mise en scène qui se trace à grands traits dans la salle de répétition s'inquiète ainsi du détail des gestes et de la lame de fond de l'incarnation de l'acteur autant qu'elle s'intéresse à la proportion des ensembles : elle veille à transformer en énergie physique un faisceau d'intentions et de désirs, arrimés à un projet dramaturgique souterrain. À la lueur de sa lecture du texte, elle dégrossit les trajectoires, équilibre les déplacements, pèse les masses, pour mieux matérialiser sur le plateau ce que Christian Schiaretti

[73] « The rehearsal space is never a neutral container and, however bleak and empty it may seem to the observer, it is likely to imprint aspects of its own reality on both the fictional world that is being created and even on the physical reality of the set that will ultimately replace the mock-up so carefully indicated within its confines by means of gaffer tape on the floor and bits and pieces of furniture. » (*Ibid.*, p. 70-74).
[74] Eloi Recoing dans *Le Livre de Lucrèce Borgia,* Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1985, p. 46.
[75] *Ibid.*

appelle « une topologie, une géographie du texte[76] ». Pendant une répétition du *Roi Lear*, le 25 septembre 2013, le directeur du TNP emploie cette expression pour identifier comment les jeux de forces des nombreux personnages de l'acte II se répercutent dans l'espace à coups de dispositions en cercle, qui montrent comment le clan de Régane et du duc de Cornouailles puis celui de Goneril engouffrent peu à peu le centre de gravité du pouvoir incarné par le roi déchu et sa garde rapprochée : c'est dans cette répétition assez précoce que l'espace se met à porter la trace d'une lecture. La mise en scène émerge à la faveur de ces clarifications de plateau. Cela ne veut pas dire que les répétants doivent s'en contenter, auquel cas la mise en scène se bornerait à n'être qu'une mise en place. Certes, il faut convenir que le risque guette à l'occasion, en particulier à l'opéra, où le temps de répétition est parfois court et les chanteurs moins concernés par l'incarnation théâtrale que les acteurs. Patrice Chéreau se souvenait de ces interprètes qui rechignaient à « se mettre en danger » et à « chercher plus loin », résistant à sa manière toute personnelle de « gratter jusqu'à trouver un endroit où [il] toucherai[t] quelque chose » : devant « un imaginaire qui ne veut pas s'ouvrir », il ne lui restait qu'à « donne[r] des places », « indique[r] des gestes », dire « de quel côté entrer » en le mettant au minimum « de biais, pour qu'il n'ait pas l'air de regarder le chef d'orchestre au fond des yeux[77] ». Mais au-delà de ces cas de figure où une rencontre n'a pas véritablement lieu entre un metteur en scène et un interprète peu investi, la mise en scène telle qu'elle se fixe en répétition ne se contente pas d'être une simple disposition dans l'espace. Elle relève de l'étude des flux et aboutit à l'esquisse de véritables paysages de corps. Pour reprendre une formule utilisée par Brigitte Haentjens le 22 août 2011, pendant les répétitions de *L'Opéra de quat'sous,* il s'agit de « trouver des paysages, comme en peinture. Il faut trouver des corps[78] ». Privée des décors, des lumières et des costumes qui prolongeront ses intentions sur le plateau, elle manifeste à ce stade une intuition des équilibres et des tableaux d'ensemble, qui la situe alors à équidistance du virtuel et de l'actuel.

[76] Propos recueillis pendant les répétitions du *Roi Lear,* le 25 septembre 2013, à Villeurbanne.
[77] Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps,* Paris, Éditions du Louvre / Skira Flammarion, 2010, p. 49-50.
[78] Propos recueillis le 22 août 2011 pendant les répétitions de *L'Opéra de quat'sous,* à Montréal.

I.3. La reterritorialisation de la mise en scène lors de l'entrée en salle

Dans l'espace physique de la salle de répétition, la mise en scène est presque là, mais reste incomplète. Elle ne prend son ampleur qu'au moment de l'entrée en salle, lorsque vient, pour elle, le temps de se déployer à travers les costumes, les lumières, les sons et bien sûr le décor réel, installé sur le plateau du théâtre d'accueil du spectacle. À cette étape, l'équipe des répétants quitte la salle des répétitions, pour se répartir en une série d'espaces qui, de la salle à la scène, en passant par les loges, les coulisses, les dessous, les cintres, les couloirs et les cabines de régie, témoignent d'une soudaine nucléarisation du rapport à l'espace des répétants.

1. 3. 1. Le plateau, les coulisses, les cintres et les dessous

Siège de la scénographie du spectacle, le plateau prolonge l'espace de jeu dont disposaient les acteurs en salle de répétition, tout en le renouvelant par des formes concrètes. La logique de travail et de répétition continue d'animer les répétants puisqu'à ce moment-là, comme l'indique Patrice Chéreau, « la discussion est permanente » et que « le travail ne s'arrête pas[79] ». Les volumes, les matériaux et les dimensions du décor sont désormais les bons : il convient donc d'y importer le travail effectué jusque-là en studio. Phase charnière « où l'on quitt[e] la salle de répétition pour commencer à travailler sur le plateau » et pendant laquelle « il faut [...] réinscrire tout le travail dans un nouvel espace où les lumières ne sont pas encore calées[80] », cette étape implique un mouvement d'adaptation qui n'est pas sans contraintes. À la lueur de Deleuze et Guattari, on pourrait y voir un processus de « déterritorialisation », c'est-à-dire un « mouvement par lequel "on" quitte le territoire », suivi d'une phase de « reterritorialisation qui le compense[81] ». Pour les auteurs de *Mille plateaux,* « n'importe quoi peut faire office de reterritorialisation, c'est-à-dire "valoir pour" le territoire perdu ; on peut en effet se reterritorialiser sur un être, sur un objet, sur un livre, sur un appareil ou système[82] ». Si, pour les répétants, il y a reterritorialisation lors de l'entrée en salle, c'est parce qu'ils doivent faire face à

[79] Daniel Baremboim et Patrice Chéreau, *Dialogue sur la musique et le théâtre : Tristan et Isolde*, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 2010, p. 73-74.
[80] Caroline de Vivaise, « Témoignage » dans Chantal Cazaux (dir.), *Opéra et mise en scène. Patrice Chéreau, op. cit.*, p. 93.
[81] Félix Guattari et Gilles Deleuze, *Mille plateaux,* Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 634.

des distances souvent différentes, à des reliefs qu'ils n'avaient pas physiquement intégrés, contraints qu'ils étaient de répéter avec des leurres ou de simples marquages au sol. L'acteur québécois Sylvain Marcel rapporte un cas d'adaptation contraint par l'entrée en salle en raison d'une discordance entre les habitudes prises avec le marquage au sol et la réalité du décor final :

> C'est un moment charnière. C'est souvent là qu'on voit dans l'œil du metteur en scène si ça marche ou pas… ! Par exemple, dans *L'Homme poubelle*[83], on a dû complètement ajuster notre jeu. Claude Lemieux avait fait une mise en scène sur la longueur de la salle et c'était extrêmement difficile à éclairer. Il a fallu tout ajuster. Parfois, le simple marquage au sol nous induit aussi en erreur sur le rythme d'une scène. C'est beaucoup plus rapide de monter un escalier dessiné que d'en monter un réel. C'est une période, faite à la fois de surprises et d'angoisses[84].

Dans cette phase, les corps des répétants travaillent à réinventer une relation à l'espace tout en préservant l'énergie et les rapports physiques trouvés au cours des précédentes étapes de gestation de la mise en scène. Mais au-delà du corps, c'est aussi la voix qui doit s'ajuster dans le nouvel écrin que lui impose le décor réel. Lorsque sa troupe du TNP investit le Théâtre de la Ville en mai 2014 ou le Bateau Feu de Dunkerque en juin de la même année pour les reprises du *Roi Lear*, Christian Schiaretti se révèle ainsi particulièrement attentif à ce que les voix des comédiens soient audibles jusqu'au dernier rang. L'enjeu est plus important encore lorsqu'il s'agit de passer d'une salle de répétition au plein air. C'est ce dont témoigne cette note rédigée en 1959 par Jean Vilar, lorsque vient le temps pour sa troupe de prendre possession de la cour d'honneur du Palais des Papes avec *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare :

> Le *Midsummer Night's Dream* comme son titre l'indique, est un songe. Un rêve. Dure-t-il une nuit ? La nuit de la Saint-Jean ? Dure-t-il plusieurs nuits ? Allez y voir. Le poète se moque de cela.
>
> Cependant, trop d'entre vous, par souci de bien faire, certes, prennent une voix de rêve feutrée, évanescente, cotonneuse, qui ne convient pas à nos oreilles d'auditeurs dispersés dans la cour.
>
> Je vous en prie, conciliez l'expression songeuse de vos sentiments avec les nécessités d'un plateau en plein air.

---

[82] *Ibid*.
[83] Pièce de Matéï Visniec.
[84] Propos recueillis par Claude Paiement, dans le cadre d'un travail final rendu dans le séminaire de maîtrise « Anthropologie des répétitions », Université du Québec à Montréal, hiver 2013, p. 7.

> Je vous connais trop bien pour ne pas savoir que ce compromis n'est pas impossible. La politesse envers notre public, envers celui qui se dérange, et de loin, pour vous voir, c'est qu'il vous entende, d'abord[85].

Loin d'être purement géographique, la reterritorialisation imposée par l'entrée en salle est par conséquent de plusieurs ordres : elle invite au déploiement des corps comme à l'ajustement des voix. À tous les sens du terme, elle est physique, autant qu'elle est énergétique et psychologique.

Dépassant l'esquisse de la mise en place opérée en salle de répétition, le spectacle en genèse doit désormais prendre toute son ampleur au cœur de la cage de scène et commencer à projeter sa force dans la salle. Le processus de reterritorialisation qui caractérise alors la mise en scène s'élance vers les cintres, les coulisses et les dessous, soit autant de prolongements métonymiques du plateau dont les acteurs se doivent d'acquérir la maîtrise pour y adapter leurs circulations prévues par la mise en scène. L'entrée en salle ne correspond donc pas à une simple translation, au gré de laquelle une mise en place serait transvasée dans un autre contenant. Elle implique une appropriation énergique de l'espace labyrinthique du théâtre d'accueil. L'enjeu est d'autant plus important que le modèle spatial du labyrinthe exprime, selon Abraham Moles, « la contrainte dans la mobilité du point mobile qui le parcourt selon les directions dans l'espace ». Reposant sur un faisceau de connexions subtiles, ce modèle suppose un enchevêtrement de sous-espaces que l'homme doit s'approprier par la mémoire et la réflexion. Dans un « environnement visuellement limité » dont il a une « connaissance limitée », le répétant se trouve, à l'instar de tout homme, confronté au défi de devoir le « maîtriser "cognitivement"[86]. » Il n'est pas innocent que, lors de la reprise du *Roi Lear* au Théâtre de la Ville, une partie de la journée du dimanche 11 mai 2014 soit d'ailleurs consacrée par les assistants à réaliser un fléchage au sol censé favoriser des circulations fluides et discrètes des acteurs du TNP pour passer du côté cour au côté jardin, de l'une à l'autre des portes, du plateau aux dessous. Le même jour, les acteurs se livrent à une forme d'allemande[87], où ils profèrent sans intention les moments marquants de leur texte tout en se concentrant sur l'identification des chemins à emprunter pendant la représentation pour se

[85] Jean Vilar, note de « Juillet 1959 » dans Frédérique Debril et Jacques Téphany, *Jean Vilar. Notes de service. Lettres aux acteurs et autres textes. 1944 – 1967,* Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2014, p. 190.
[86] Abraham Moles et Elisabeth Rohmer, *Labyrinthes du vécu. L'Espace : matière d'actions, op. cit.*, p. 75-76.
[87] Répétition au cours de laquelle les acteurs font les déplacements et disent le texte sans intonation et rapidement.

trouver au bon endroit lors de la scène suivante. Le même procédé est reconduit lors de l'ultime étape de la tournée du *Roi Lear* au Bateau Feu de Dunkerque le 3 juin 2014, parce que la mise en scène ne peut se passer de cette adaptation à la complexité des lieux qui l'accueillent.

La complexité en question est d'autant plus remarquable qu'entre la salle de répétition et le théâtre proprement dit, c'est une balkanisation des enclaves des répétants qui s'opère. Alors que régisseurs, interprètes et membres de l'équipe de mise en scène faisaient partie d'un même espace au gré de frontières plus ou moins tacites dans l'étape précédente, ils doivent désormais se disperser en salle, dans des loges ou à la régie. Surtout, ils doivent interagir avec de nouveaux départements et, partant, de nouveaux répétants qui font alors leur apparition dans le processus de mise en scène. Comme le rappelle Antoine Lassalle, les corps de métiers se multiplient à ce stade. Ils ont le double objectif de travailler dans leur discipline tout en conjuguant leur activité à celle des autres :

> Les répétitions d'un spectacle sont aussi le moment où les métiers du plateau collaborent, s'entremêlent et mettent en commun le savoir de tout un théâtre. Quels que soient le projet ou le défi, même abandonnés, ils auront permis à tous d'expérimenter ou de découvrir des pratiques parfois inédites et jusque-là insoupçonnées. Un moment aussi où les interventions respectives se calent ensemble. Notamment lorsque les accessoiristes utilisent fermes et porteuses[88] pour que les objets de leur invention ou de leur fabrication prennent place parmi les éléments du décor (mécanisme d'un tiré-lâché de feuilles ou de coton, fixation d'une penderie…), ou bien lorsqu'ils s'immergent dans *les dessous* afin d'y faire souffler, en cachette du public, une « machine à brouillard ». En lien avec les machinistes, ils déterminent alors la partie des cintres qui pourra être utilisée, répètent avec eux les manœuvres nécessaires, arrêtent enfin la manière dont ces mêmes accessoires seront ensuite démontés, rangés ou mis en garage, puis remontés[89].

L'extension du plateau au-delà de ce qu'en voit habituellement le spectateur inclut maintes activités, dont il arrive que l'on entende le bourdonnement depuis la salle dans la dernière ligne droite. Il est rare que le silence ou le noir soient totalement respectés en coulisses, suscitant de fréquents rappels à l'ordre du régisseur général, de l'assistant metteur en scène voire du metteur en scène lui-même. Dans une « note générale » rédigée en février-mars 1954 au sujet du spectacle

[88] « Porteuse (ou perche) : partie d'une équipe, constituée par un tube rond en acier ou en aluminium, suspendue par des câbles d'acier, des chanvres ou des drisses » (Pierre Gautier, *Traité de scénotechnique. Machineries et équipements des salles de spectacle,* Paris, Eyrolles, 2012, p. 379).

Ruy Blas, Jean Vilar mettait ainsi en garde ses troupes sur un ton assez ferme :

> Services de scène : Je vous rappelle que l'avant-scène n'arrête pas les bruits pendant les changements.
>
> Les gardes : *idem*.
>
> De plus, veiller à ne pas chahuter les meubles. Faire ces jeux avec aisance. Éviter la lenteur. Le rythme doit être continu.
>
> Les comédiens : [...] Silence en coulisses et particulièrement à vos sorties de scène.
>
> Attention aux bruits d'épées et de bottes[90].

Parallèlement à cet accroissement de l'espace de travail sur le plan de l'horizontalité, la reterritorialisation de la mise en scène implique une extension vers le bas, dans les institutions équipées en conséquence : la mise en scène s'enracine. Dans *Le Roi Lear* mis en scène par Christian Schiaretti, c'est par exemple le personnage du fou qui plonge à travers une trappe conduisant aux dessous dans la scène 4 de l'acte III, tandis qu'en sort, dans cette même scène, le personnage d'Edgar, le fils légitime et calomnié qui s'est déguisé en « Pauvre Tom » pour échapper à la vigilance de ses bourreaux. On comprend dès lors que les acteurs Andrew Bennett (le fou) et Christophe Maltot (Edgar) aient répété ces séquences en bonne intelligence avec le régisseur général et les régisseurs de plateau de la production, leur interaction avec la trappe impliquant des déplacements dans les soubassements du théâtre. Dans un spectacle à machine comme *Hippolyte et Aricie* de Rameau, mis en scène par Ivan Alexandre en mars 2009 au Capitole de Toulouse puis en juin-juillet 2012 au Palais Garnier à Paris, plusieurs interprètes doivent passer par les dessous pour ensuite apparaître sur le plateau dans des effets surnaturels. Des tampons font ainsi surgir Pluton et son chœur de démons dans l'acte II, qui se passe aux enfers, tandis que l'acte IV voit Hippolyte englouti par le sol, avalé par une vague de soie représentant le monstre fatal qui met fin à ses jours. Là encore, la maîtrise de ces contraintes techniques nécessite un va-et-vient constant entre la surface du plateau et ses profondeurs, complexifiant l'espace de jeu suggéré en salle de répétition. Loin d'être un épiphénomène, cette adaptation à la machinerie participe d'un mouvement de reterritorialisation de la mise en scène

[89] Antoine Lassalle, *Les Métiers de plateaux,* Paris, Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française, Hors-Série, 2012, p. 56-58.

qui mobilise également les cintres. Cet espace du haut n'est pas un espace en marge de l'espace de jeu dévolu aux interprètes sur le plateau puisqu'il arrive que certains d'entre eux aient à s'associer à un mouvement de machinerie. On pense ici aux vols de dieux descendant des cieux, dans *Hippolyte et Aricie* de Rameau au Capitole de Toulouse et au Palais Garnier ou *Teseo* de Haendel à l'Opéra de Nice. Objets d'inquiétude – notamment quand les interprètes engagés ont le vertige –, les cintres deviennent dans ce cas des espaces qu'il devient impératif de s'approprier pour les interprètes, afin de mieux en surgir ou y revenir. Portés par une nacelle et attachés à des harnais discrètement reliés à leurs costumes, ils sont partie prenante du décor. Ils doivent par là même adapter leur jeu aux contraintes imposées par la technique et les normes de sécurité en vigueur.

1. 3. 2. La salle, les loges et les couloirs

L'addition de ces espaces à l'espace de jeu aboutit *in fine* à l'esquisse d'une géographie complexe, dont les centres d'activités interagissent et participent à cette nouvelle vie polyphonique de la mise en scène en préparation. Pour imposant qu'il soit, ce faisceau d'activités qui alimente la vie de la cage de scène et de ses entours se prolonge à une échelle encore bien plus vaste. Il faut ici évoquer la salle, où prennent généralement place le metteur en scène, ses concepteurs et ses assistants, avant que les spectateurs ne s'en emparent le temps des représentations. Public avant l'heure de ce qui se crée sur la scène, ils travaillent à une table de régie installée au centre des sièges du théâtre, sans y être bien sûr enchaînés. Trois éléments au moins permettent en effet de traverser ce mur invisible qui, la représentation venue, rendra la frontière entre le plateau et le public infranchissable : le micro qui, en amplifiant la voix du metteur en scène, de son assistant ou de sa chorégraphe, fait parvenir une information de la salle vers le plateau ; la passerelle ou les escaliers qui permettent de maintenir un point de jonction entre le plateau et la salle, notamment quand la fosse d'orchestre est descendue ; enfin, les allers-retours incessants de l'assistant, qui porte des questions ou des informations de la part du metteur en scène aux interprètes présents sur le plateau ou aux régisseurs en coulisses. Le metteur en

[90] Jean Vilar, « Note générale. *Ruy Blas* », février-mars 1954, dans Frédérique Debril et Jacques Téphany, *Jean Vilar. Notes de service. Lettres aux acteurs et autres textes. 1944 – 1967, op. cit.*, p. 84-85.

scène peut lui-même procéder à ces mouvements. C'est le cas d'artistes comme Benjamin Lazar : pendant les répétitions de *Pyrame et Thisbé* – dont il incarne le rôle-titre masculin –, il n'hésite pas à osciller entre ce que font les interprètes et le point de vue frontal que lui offre la salle, pour alterner point de vue du dehors et point de vue du dedans. En lui permettant de disposer d'un nouvel espace d'observation sur le travail en cours, la salle éloigne en somme l'équipe de mise en scène du plateau et de ses artistes, sans que la frontière entre ces deux mondes ne soit pour autant infranchissable. La distance qui en découle permet au metteur en scène de mieux penser cette ampleur nouvelle qu'acquiert peu à peu sa mise en scène.

Espace plus ou moins intime – selon qu'elle est collective ou strictement individuelle – où chacun recrée son propre espace à l'intérieur de l'espace aux vastes proportions du théâtre d'accueil, la loge participe à son tour à cette étape où la mise en scène se déploie à tous les niveaux. Elle constitue tout à la fois un lieu de transition où l'on passe de la vie quotidienne à son personnage, par le revêtement de son costume et, dans le cas de certains artistes, un lieu de repos où l'on se détend avant ou après une entrée en scène. C'est également un lieu de travail, où l'on reçoit les notes du metteur en scène et de son assistant. Ce point névralgique se prolonge à travers le foyer des comédiens, ainsi que les couloirs ou escaliers qui y conduisent. Irréductibles à des zones transitoires, elles sont des espaces intermédiaires capitaux, bruissant de mille échanges, et où se transmettent des informations de premier ordre mais où, aussi, la concentration et le calme imposent une forme de confinement à l'égard du dehors. Ces caractéristiques, que l'on a souvent repérées dans nos propres expériences, pourraient se résumer à cette note de 1961, dans laquelle Jean Vilar rappelle précisément les propriétés de ces espaces qui, s'ils peuvent accueillir des personnes étrangères au théâtre, doivent aussi être respectés dans le calme qu'impose leur autarcie à l'égard du dehors :

> Les couloirs de nos loges, les loges, et parfois le foyer des comédiens sont, de plus en plus, visités, fréquentés par des personnes au demeurant fort sympathiques puisqu'« elles » ou « ils » sont vos amis, vos amies, vos compagnes ou vos compagnons.
>
> Bref, le directeur du TNP et le TNP les accueilleront toujours avec une bonne courtoisie.

> Cependant, depuis dix ans nous nous sommes efforcés, toutes et tous, de préserver notre vie professionnelle, parfois dure, lassante, comme vous savez ou comme vous l'imaginez.
>
> Les couloirs des loges, les loges, le foyer des comédiens sont des lieux où nous réclamons, où beaucoup d'entre vous réclament, souhaitent cette sorte d'isolement, de détente. Voire, de repos.
>
> Je vous prie donc, toutes et tous, anciens et nouveaux, de bien veiller à cela. Les visites sont évidemment permises. Mais enfin elles doivent être accordées par vous tous, anciens et nouveaux, très exceptionnellement[91].

Espaces incontournables où se prépare la bonne marche technique du spectacle, les cabines de régie occupent une place centrale au cœur de ce territoire complexe de l'entrée en salle. Souvent installée en face de la scène, et séparée de la salle par une vitre qui l'isole des spectateurs – même si bien des exceptions montrent que d'autres configurations existent[92] –, la régie est une enclave technique avec laquelle on correspond en s'y rendant ou par l'intermédiaire des casques sans fil. Plus largement, ce sont même les salles de maquillage et de coiffure, de même que les bureaux de l'administration, qui participent à l'espace de la création d'un spectacle : ces lieux ne sont pas des tours d'ivoire hermétiques à ce qui se crée sur le plateau, ils y sont souvent directement reliés par le biais de retours sonores qui, à l'échelle du théâtre tout entier, créent une conscience de ce qui a lieu en scène et, d'une certaine façon, font circuler un son que les murs auraient naturellement tendance à enserrer. À l'impression de fragmentation cloisonnée que génère l'architecture compartimentée des théâtres, le son oppose une circulation quasiment incorporelle, dépendante des systèmes de diffusion mais indifférente aux murs. À la fois compartimenté et unifié, l'espace complexe de l'entrée en salle agrège une multiplicité de groupes répartis sur une géographie en autant d'enclaves et de corps de métier.

Conclusion

L'espace de travail se caractérise ainsi par des sous-espaces et des enclaves qui se succèdent dans le temps ou coexistent simultanément. Leur diversité invite constamment la mise

[91] Jean Vilar, note « sans date, 1961 », dans Frédérique Debril et Jacques Téphany, *Jean Vilar. Notes de service. Lettres aux acteurs et autres textes. 1944 – 1967, op. cit.*, p. 209-210.

[92] Pour la tournée du *Roi Lear* du TNP, la régie son et la régie lumières sont installées, au Théâtre de la Ville, au dernier rang, tandis qu'au Bateau Feu de Dunkerque, le tout est disposé dans le premier tiers de la salle.

en scène à se reterritorialiser en ajustant son rapport aux distances et aux volumes. Loin d'avoir l'homogénéité d'un simple contenant, l'espace de création possède une complexité qui a une incidence sur le processus de création en cours. La façon dont il est investi par les répétants est elle-même productrice de sens. Le sens de l'espace ne gît donc pas seulement dans les paramètres de dimension, de volume ou d'étendue qu'il posséderait objectivement en lui-même ; il découle des processus d'appropriation et de mise en signification auxquels le soumet l'homme au cours de son activité quotidienne de répétant.

II. L'espace vécu des répétitions

Dans la lignée de la phénoménologie de l'espace proposée par Moles, il apparaît dès lors que « l'espace n'est pas neutre ». Plus précisément, « il n'est pas un cadre vide à remplir de comportements[93] » parce que son sens découle du rapport que l'homme entretient avec lui. C'est ce qui fait que, plus qu'un simple contenant, il constitue un véritable « champ de valeurs[94] », une « transposition de l'imaginaire dans le réel[95] », phénomène qui tend à se cristalliser au cours du travail de création scénique.

II. 1. L'espace en perspective des répétants

Cette nouvelle lecture de l'espace substitue à la vision d'un espace homogène la notion cardinale de « perspective ». Elle s'établit donc à partir du point de vue singulier de l'individu. À la lueur d'un changement de focale, « l'espace apparaît comme un élément de la perception et de la représentation[96]. »

II. 1. 1. La centralité des répétants projetée dans l'espace

Cette bascule vers une approche trouvant son origine dans la perception de l'homme jette les bases d'une philosophie de l'espace fondée sur la notion de centralité qui, comme le dit

[93] Abraham Moles et Élisabeth Rohmer (textes rassemblés par Victor Schwach), *Psychosociologie de l'espace, op. cit.*, p. 111.
[94] *Ibid.*, p. 53.
[95] *Ibid.*
[96] Gustave-Nicolas Fischer, *La Psychosociologie de l'espace,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1981, p. 26

Moles, fait du moi « le centre du Monde[97] » :

> Une phénoménologie de l'espace [...] partira du lien de mon corps, Ici et Maintenant, elle le prendra comme *centre.* À mon instant de vie, à mon point de vue, le monde se découvre et s'échelonne autour de moi en coquilles successives, perspectives, subjectives. Toute une série de phénomènes de l'Espace se rattachent à ce point de vue qui détermine le proche et le lointain comme une des oppositions sémantiques fondamentales [...]. Moi, Ici, Maintenant, je suis le centre du monde et toutes choses s'organisent par rapport à moi dans une découverte fonction de mon audace[98].

Abordant l'espace à partir de sa position, le sujet s'éprouve « comme étant lui-même le centre du monde qui s'étend autour de lui[99]. » Si, dans la droite ligne d'une approche phénoménologique de l'espace, le moi s'envisage comme le point de départ d'une perspective dans laquelle la conscience va inscrire tout ce qu'elle perçoit, alors l'étape préliminaire à toute compréhension de l'espace du monde consiste d'abord à créer ce que Moles appelle un « Point Ici[100] », qui se différenciera du lointain et de l'« Ailleurs[101] ». Dans la logique induite par ce déplacement, le sujet comprend le monde à partir du point où il se situe et de la position dans le monde dans laquelle il est enraciné. Et pour appréhender l'espace, le moi opère un ancrage à travers une opération qui rend habitable ce qui lui est étranger.

Ce processus subtil et diffus d'appropriation se joue au premier chef chez le metteur en scène, confronté au décor du spectacle qu'il va devoir en quelque sorte habiter. Mettre en scène, ce n'est pas seulement diriger des acteurs, c'est aussi s'approprier les murs d'une salle de répétition ou les parois du décor d'un scénographe, afin d'y projeter sa propre vision de l'art et du monde. En ce sens, Bernard Michel se souvient de l'enjeu récurrent que représentait le tout premier jour de répétition dans le processus de Klaus Michael Grüber :

> Le moment est important puisque Grüber […] découvre [le décor] pour la première fois et qu'à cet instant tout va se passer pour lui et pour nous. Il va le modeler en fonction de sa sensibilité et de celle des comédiens, et l'on sait très vite ce que Grüber va en faire[102].

---

[97] Abraham Moles et Élisabeth Rohmer (textes rassemblés par Victor Schwach), *Psychosociologie de l'espace, op. cit.*, p. 30.
[98] *Ibid.*.
[99] Victor Schwach, « Présentation » à Abraham Moles et Élisabeth Rohmer (textes rassemblés par Victor Schwach), *Psychosociologie de l'espace, op. cit.*, p. 12.
[100] Abraham Moles et Élisabeth Rohmer (textes rassemblés par Victor Schwach), *Psychosociologie de l'espace, op. cit.*, p. 68.
[101] *Ibid.*, p. 69.
[102] Bernard Michel, « De l'Esquisse à la Scène », *loc. cit.*, p. 137.

La présence physique du metteur en scène se double ainsi d'une appropriation fantasmatique de l'espace matériel, qu'il s'agit de faire sien par sa force de projection et son intuition. Parlant de son travail d'adaptation aux décors de Richard Peduzzi, Patrice Chéreau accrédite cette piste en soutenant qu'il « habite les lieux qu[e le scénographe lui] donne comme le fait le bernard-l'ermite », c'est-à-dire qu'il « les peuple de [ses] fantômes[103] ». Le metteur en scène envisage dès lors ces décors gigantesques comme « des contenants immenses, de très grandes constructions parfois » qui « [lui] donnent à [lui] de l'espace vide, et donc une grande liberté[104] » d'imagination pour les habiter de sa vision des relations entre les corps.

À la suite de Gustave-Nicolas Fischer, il est possible de définir plus précisément encore ce processus d'appropriation comme un phénomène de réappropriation. Dans la mesure où « les attitudes vis-à-vis de l'espace traduisent une dépossession vécue comme une désappropriation », toute appropriation peut s'envisager comme une « réappropriation, c'est-à-dire comme reconquête symbolique des lieux par l'individu qui résiste aux forces de la désappropriation[105] ». C'est presque un phénomène de cet ordre que décrit d'ailleurs Chéreau pour qualifier son travail au cœur des murs conçus par Richard Peduzzi, ou de leur simulacre en salle de répétition. Ce qui l'occupe, dans sa tâche de metteur en scène, c'est en effet de créer une « tension entre des espaces extraordinairement construits et les êtres qu'[il y] dépose avec leur fragilité, des êtres cassables qui y vivent et s'y débattent[106] », comme si mettre en scène exigeait de lui qu'il lutte contre la force des murs de la scénographie pour y déployer son imaginaire et la sensualité à fleur de peau de sa direction d'acteur. S'il est plus ou moins inconscient selon les artistes, ce mécanisme de réappropriation du décor par une lutte fantasmatique semble délibéré chez certains metteurs en scène. Matthias Langhoff, qui signe ses propres décors, insiste sur la nécessité de se battre avec le décor qu'il a pourtant lui-même imaginé comme scénographe. Il s'agit pour lui d'y imposer sa marque de metteur en scène :

[103] Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps, op. cit.*, p. 45.
[104] Patrice Chéreau, dans *Patrice Chéreau : transversales – théâtre, cinéma, opéra, op. cit.*, p. 144-145.
[105] Gustave-Nicolas Fischer, *La Psychosociologie de l'espace, op. cit.*, p. 90.
[106] Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps, op. cit.*, p. 46.

> Je me place donc sciemment dans une contradiction et quand commencent les répétitions, je sais que je vais travailler dans un décor que je n'ai pas conçu pour servir ma tâche de metteur en scène – celle-ci aurait requis un espace tout autre – et que je vais souffrir. Je vais devoir découvrir ce décor en tant que metteur en scène, le faire fonctionner, habiter par les acteurs et faire fonctionner la pièce à travers lui[107].

Le processus de réappropriation dans lequel le metteur en scène inscrit le décor du spectacle au moment du travail de plateau relève ainsi autant de l'apprivoisement que de la lutte. En somme, comme le résume Ludovic Lagarde, « mise en scène et scénographie entretiennent un rapport dialectique très complexe, bien plus complexe qu'on ne l'imagine[108] ».

Reste que ce phénomène n'est pas l'apanage du metteur en scène. Il concerne également les répétants avec qui ce dernier collabore. À un niveau assez prosaïque, la logique de l'appropriation est sensible dans le quotidien de la création artistique. Au cours de l'itinérance de salle en salle que supposent les répétitions d'un spectacle, il faut à chaque fois s'approprier un lieu qui n'est pas forcément familier. Il importe de s'y sentir suffisamment chez soi pour y créer en liberté. Pénétrer dans une salle de répétition, c'est toujours tenter d'en faire un lieu intime, d'où puissent surgir ses propres propositions. Cette dynamique de conversion de l'inconnu en espace familier, de domination de l'étranger par la transformation en « chez soi », se concrétise par une multitude d'opérations matérielles ou symboliques. Afin de désigner ce mécanisme, Fischer parle de « nidification[109] », Moles de la reconstitution de « coquilles[110] » à l'intérieur même de l'infini qui s'offre à la conscience. Pour un acteur, le fait de s'asseoir afin de regarder ses collègues répéter une autre scène relève par exemple de ce processus : tolérée par certains metteurs en scène, refusée par d'autres, cette situation dans laquelle un interprète observe ses compagnons au travail sur un autre pan du texte découle d'une curiosité à l'égard de la façon dont les autres parties du spectacle se construisent mais aussi d'une volonté de comprendre comment la mise en scène fonctionne dans son ensemble. En évoquant les membres du Théâtre du Soleil – techniciens et administrateurs compris – qui observent « clandestinement » des bribes de répétition, Ariane Mnouchkine évoque tout le trac que ces derniers suscitent en elle. La simple

[107] *Matthias Langhoff* (introduction et entretien par Odette Aslan), *op. cit.*, p. 46.
[108] Propos recueillis par Florence March, *Ludovic Lagarde. Un théâtre pour quoi faire, op. cit.*, p. 60.
[109] Gustave-Nicolas Fischer, *La Psychosociologie de l'espace, op. cit.,* p. 90.
[110] Abraham Moles et Élisabeth Rohmer (textes rassemblés par Victor Schwach), *Psychosociologie de l'espace, op. cit.,* p. 106.

conscience qu'un regard ponctuel se dépose sur le travail en cours suffirait presque à perturber le cadre même du travail :

> Qui assiste aux répétitions ? Je dirais : tout le monde, plus ou moins « clandestinement », et je pense que c'est bien ainsi. […] Je dis « clandestinement », parce qu'ils savent qu'ils me donnent le trac, et en général ils regardent, ils restent derrière moi, ils ne se mettent jamais en face de moi, pour que je ne les voie pas[111].

À un deuxième niveau, l'appropriation peut prendre un tour nettement plus concret et physique : l'aménagement de l'espace, notamment par « la disposition d'objets autour de soi[112] ». Gustave-Nicolas Fischer n'est pas le seul à évoquer ce degré. Aux États-Unis, Erving Goffman[113] décrit par exemple la façon dont l'être humain établit autour de lui des bornes symboliques en disposant des marqueurs frontières (qui établissent une limite) ou signets (qui constituent une signature dans une place qui est désignée comme déjà prise). Peupler l'espace de ces marqueurs, c'est créer « des formes d'enracinement exprimant l'injection de significations privées dans un territoire qui est souvent un espace impersonnel[114]. » En salle de répétition, ce sont des vestes, des écharpes, des sacs ou, sur la table des assistants, des cahiers de régie clairement identifiés, une panoplie de stylos, de cahiers et de notes Post-it qui, d'une manière discrète, signalent que le territoire est pris. Et dans les coulisses, c'est la disposition méticuleuse par l'acteur de ses propres accessoires de jeu, dans des endroits précis, qui montrent que celui-ci s'approprie peu à peu les lieux. On l'a remarqué à la façon dont la multitude d'accessoires du *Roi Lear*, et en particulier ceux de l'interprète du rôle-titre Serge Merlin, étaient disposés à des emplacements dont l'ordonnancement et l'emplacement n'auraient jamais pu être modifiés sans son accord. L'appropriation est susceptible de prendre une forme plus radicale en se concrétisant par le marquage des lieux, la disposition de murs, la fermeture de portes : au cœur de la forteresse se créent des forteresses intimes, qui distinguent des territoires personnels à la circonférence modeste. Comme tout homme, le répétant se caractérise par cette faculté à construire par l'imagination « des "murs" avec des ombres impalpables, se réconforter avec des illusions de

[111] *Ariane Mnouchkine* (introduction, choix et présentations de textes par Béatrice Picon-Vallin), Arles, Actes Sud, « Mettre en scène », 2009, p. 59-60.
[112] Gustave-Nicolas Fischer, *La Psychosociologie de l'espace, op. cit.*, p. 88-89.
[113] Erving Goffman, *Mise en scène de la vie quotidienne*, *les relations en public*, t. 2, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

protection[115] », de façon à ce que « dans la plus interminable des dialectiques, l'être abrité sensibilise les limites de son abri[116]. » On pense à ces petites zones que les habilleuses ont l'art d'imaginer à partir de quelques caisses, rideaux et autres penderies pour symboliser un espace interdit, afin que les acteurs ou les chanteurs d'opéra puissent s'y changer à l'abri des regards. On a pu le remarquer pendant les répétitions d'*Orfeo ed Euridice* dans la salle du Schüttkasten de Salzbourg, où quelques cintres et de grands rideaux blancs permettaient aux quatre interprètes de revêtir les habits de répétition en toute quiétude. On a également pu le constater pendant l'aménagement des loges des neuf figurants du *Roi Lear* au Bateau Feu de Dunkerque : invités à s'installer dans un gigantesque local noir technique, ouvert au tout venant, ils pouvaient alors bénéficier d'une installation de murs de caisses, improvisée par des habilleuses bienveillantes, soucieuses de leur offrir un semblant d'intimité.

Ce qui reste frappant, c'est qu'en dépit de ces processus d'appropriation opérant par regards, objets et institutions de murs de fortune, ce n'est pas seulement l'espace qui se donne comme enjeu de l'appropriation ; c'est aussi le rapport à autrui qui se développe au cœur de cet espace. On pourrait penser que le dernier à devoir s'approprier un décor est le scénographe qui l'a conçu. Ces propos d'Anick La Bissonnière invitent à le croire :

> Quand j'arrive en salle, je suis ravie et émue mais rarement surprise, parce que j'ai vécu dans cet espace pendant plusieurs mois. C'est mon travail, d'être habitée par un espace, qui va ensuite être habité par des acteurs. Il s'agit d'incarner un espace en soi et de le porter[117].

Pourtant, afin de faire en sorte que l'espace rêvé s'incarne à travers le décor réalisé, le scénographe doit sans cesse dialoguer avec des intermédiaires. Malgorzata Szczęśniak rappelle à ce sujet qu'en tant que scénographe de Warlikowski, elle « travaille avec beaucoup de gens », ayant « toujours affaire à une équipe de techniciens, à des artisans » – parfois « plus de deux cents nouvelles personnes[118] » par an. Il ne suffit donc pas de signer un décor pour s'en déclarer le maître, puisque la médiation des autres est indispensable à son élaboration, sa construction, son

---

[114] Gustave-Nicolas Fischer, *La Psychosociologie de l'espace, op. cit.*, p. 93.
[115] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012 [1954], p. 24.
[116] *Ibid.*, p. 25.
[117] Anick La Bissonnière, « Cet espace est une chimère », *loc. cit.*, p. 23.

montage puis son bon fonctionnement. C'est peut-être sa dépendance presque systématique à l'autre qui fait que le scénographe se situe au cœur d'une constante logique de réappropriation. Comme l'écrivait Georges Banu à propos du scénographe d'Antoine Vitez, « le théâtre, on le sait et Kokkos l'admet, est une ascèse de l'inappropriation : ici tout doit être relayé par un partenaire. Tout est inachevé, tout est incomplet, tout se partage[119]. » L'appropriation de l'espace de jeu a quelque chose de fondamentalement dialogique au théâtre : elle n'opère pas seulement sur le mode d'un apprivoisement de la matière, des creux ou du volume ; elle suppose une appropriation de la collaboration intersubjective qui s'y déploie et donc un dialogue avec l'autre, fait d'avancées et d'obstacles. Pointant ce même phénomène, Anick La Bissonnière souligne combien elle a besoin « de nouvelles mains avec qui […] communiquer » pour chaque nouvelle scénographie, ce qui lui demande toujours une « capacité à se projeter […] dans le projet, à dépasser la partition, à relancer la collaboration, à prendre possession de la collaboration[120] ». Prendre possession de l'espace, pour un scénographe, comme pour tout répétant, ce n'est donc pas seulement s'y trouver ou y projeter des fantasmes ; c'est lutter contre la menace d'un échec dans la réalisation et donc d'un dessaisissement de sa propre œuvre : le décor n'existe pas vraiment sans médiation. L'appropriation de la collaboration participe à la complexité humaine des processus de la création scénique.

II. 1. 2. L'appropriation par le mouvement

Au-delà de ces signes plus ou moins tangibles, le processus d'appropriation se retrouve aussi sur le plan du mouvement. On peut s'en rendre compte en portant une attention particulière à la marge de manœuvre dont on dispose pour circuler dans un lieu. En répétition, circuler, c'est avoir la possibilité de s'approprier un espace de travail ou un décor : « l'exploration [...] réside dans la possibilité d'étendre son champ d'action[121] ». Ce constat concerne en premier lieu la façon dont les interprètes conquièrent peu à peu leur aire de jeu en s'y déplaçant, en l'investissant de leurs mouvements. Pour Ivo Van Hove, « l'espace conditionne le jeu », si bien que « les

[118] Entretien avec Malgorzata Szczęśniak, réalisé par Agata Skwarczyńska, *loc. cit.*, p. 44.
[119] Georges Banu, « Kokkos ou le consentement au théâtre », dans *Yannis Kokkos, le scénographe et le héron, op. cit.,* Arles, Actes Sud, 1989, p. 9.
[120] Anick La Bissonnière, « Cet espace est une chimère », *loc. cit.*, p. 25.

acteurs doivent l'apprivoiser aussitôt que possible pour s'y tenir à l'aise, comme s'ils emménageaient dans une nouvelle maison[122]. » Le 2 octobre 2009, c'est à ce mouvement d'apprivoisement que se livrent les acteurs de *Pyrame et Thisbé* au Théâtre de Caen, en l'élargissant aux entours du plateau ainsi qu'à la salle. De 9h50 à 10h20, ils profitent de l'échauffement pour se familiariser avec le lieu. Benjamin Lazar marche entre les sièges de la salle pour éprouver les différents points de vue sur le plateau. L'acteur Nicolas Vial fait des allées et venues sur scène, tandis que Lorenzo Charoy fait un jogging dans la salle, avant de finir de s'échauffer en faisant des sauts sur le plateau, cependant qu'au fond de la scène, Alexandre Rübner, Louise Moaty et Julien Cigana pratiquent leur voix en répétant la chanson des bossus. Ce qui vaut pour la globalité de l'espace vaut aussi pour les différents détails qui le constituent, y compris les multiples accessoires que l'acteur va manipuler dans son jeu. Sur un plan apparemment infinitésimal, c'est, là encore, un processus d'appropriation qui se rejoue. Accessoiriste de *L'Opéra de quat'sous*, Julie Measroch apprécie particulièrement ce moment où « un acteur a du plaisir à s'approprier un objet ». Elle perçoit cette appropriation « dans la façon dont un acteur tient un objet, joue avec, en prend soin », notamment en le « repos[ant] sur la table des accessoires en coulisse », en allant « vérifier avant la représentation si ses accessoires se trouvent bien à la bonne place[123] ». Manipuler les objets de répétition revient à s'habituer à la matérialité de l'espace de jeu, dont ils sont une part essentielle, mais aussi à réactiver ce mécanisme d'appropriation-réappropriation qui saisit le répétant au travail dans l'espace. Julie Measroch évoque à ce sujet toute la tension qui s'installe lorsque vient le temps de passer des leurres de répétition aux accessoires véritables. Ce qui peut alors surgir chez l'acteur, c'est l'expérience effective d'une désappropriation à partir de laquelle il faut se réhabituer à un objet nouveau. Parfois, relève-t-elle, la transition n'est pas aisée « parce que l'habitude s'est créée », que « certains acteurs impriment minutieusement chacun de leurs gestes selon une mécanique précise » et que, par conséquent, « si on revient avec un sac qui s'ouvre dans l'autre sens, ils peuvent être déstabilisés » : « il suffit d'un détail, comme l'anse d'une tasse à café qui n'a pas la

---

[121] Gustave-Nicolas Fischer, *La Psychosociologie de l'espace, op. cit.*, p. 88 - 89.
[122] *Ivo Van Hove* (introduction et entretiens par Frédéric Maurin), *op. cit.*, p. 54.
[123] Julie Measroch, « L'accessoiriste en quête d'objet », entretien avec Florent Siaud, *Agôn* [En ligne], Enquête : L'objet à la loupe, Dossiers, N°4 : L'objet, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2050.

même forme ou la hauteur d'une chaise, qui est différente et change la position du corps, pour qu'il y ait un malaise », ce qui n'empêche pas « l'adaptation [de se faire] quand même vite[124]. »

Le processus d'appropriation de l'espace par la manipulation de la matière ou, plus largement, le déplacement dans l'espace ne se borne pas à cette adaptation. Il a parallèlement une vocation esthétique : pour les maîtres d'œuvre d'un spectacle, il sert aussi et surtout à prendre contact avec l'œuvre scénique en train d'advenir, à s'y habituer, à en acquérir la maîtrise. Circuler dans un espace pendant une phase de répétition, c'est pour les répétants qui y sont autorisés (au premier chef le metteur en scène, le chef d'orchestre, le scénographe et, le cas échéant, leurs assistants) éprouver l'objet spectaculaire sous plusieurs angles. Matthias Langhoff en témoigne :

> Un metteur en scène est le premier spectateur de son spectacle, pas seulement pour apporter aux acteurs une réaction qui les soutienne. Aux répétitions, je change sans cesse de place, pour observer ce que verront et entendront les spectateurs, régler les éclairages, etc., pour que la fable soit intelligible par tous[125].

Il s'agit donc de se familiariser avec l'espace mais aussi de l'entendre résonner à différentes distances, tout en veillant à ce que la mise en place ne sacrifie pas involontairement certaines parties du décor ou ne pose pas des problèmes de visibilité pour certains rangs. Dans ce cas, la salle devient une sorte d'instrument dont on explore les cavités à force de déplacements. Pendant les répétitions de *Ce qui meurt en dernier* de Chaurette à l'Espace GO de Montréal ou d'*Une fête pour Boris* de Bernhard*,* on pouvait ainsi voir l'assistant à la mise en scène de Denis Marleau, Martin Emond, descendre et monter les marches de la salle des théâtres où ces spectacles allaient être créés, pour vérifier qu'il n'y ait pas de découvertes[126] dans le décor selon les angles choisis et qu'on entende partout le texte. Dans le cas de l'opéra, un chef peut se trouver au pupitre de son orchestre dans la fosse et envoyer son assistant écouter la musique à différentes rangées de la salle. C'est ainsi que nous avons par exemple vu fonctionner la chef Emmanuelle Haïm avec son assistante Stéphanie Marie-Degand pendant les répétitions d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau au

[124] *Ibid*.
[125] *Matthias Langhoff*, *op. cit.*, p. 55.
[126] Le terme désigne une partie des coulisses qu'on ne devrait pas voir, ainsi que le rideau ou le châssis qu'on utilise pour le dissimuler aux yeux du public.

Capitole de Toulouse en mars 2009, reproduisant en cela un système caractéristique du Festspielhaus de Bayreuth, où le chef – plongé dans la très profonde fosse d'orchestre – est maintenu en contact avec le rendu musical dans la salle grâce à ses assistants qui lui téléphonent depuis leur position.

Expérimenter ses possibilités de mobilité dans un espace sous contrainte, c'est enfin faire l'expérience des limites de sa propre liberté et de son pouvoir. Nos observations nous ont conduit à constater que celui qui possède généralement la plus grande latitude en termes de déplacements reste le metteur en scène : de la table de régie au plateau, il dispose de toute la liberté du chef. Au Metropolitan Opera de New York, c'est peut-être même le directeur général qui dispose le plus évidemment de ce pouvoir de circulation. Lors des répétitions de *La Walkyrie* de Wagner, suivies au printemps 2011, on a ainsi pu remarquer que la maîtrise de Peter Gelb se manifestait par une omniprésence aussi bien à la table de régie que sur la scène, auprès des chanteurs, ou encore dans les coulisses. Particulièrement impliqué dans le processus de création des nouvelles productions, celui-ci s'affiche donc sur tous les plans. C'est par son droit de franchir toutes les frontières en qualité de directeur qu'il imprime son autorité sur tous les sous-espaces constitutifs du Metropolitan Opera. Le processus d'interaction et d'appropriation par lequel transite cette redéfinition mutuelle du lieu et de l'activité humaine révèle combien l'espace est aussi un « produit humain », un « vecteur de significations[127] ». Nous entretenons avec lui un rapport conjoint de contrainte et de liberté qui lui donne du sens et revêt une dimension symbolique voire quasi politique. Comme l'indique à ce sujet Gustave-Nicolas Fischer, « contrainte et liberté coexistent dialectiquement dans les lieux. Leurs rapports contradictoires sont une des composantes essentielles de ce que nous appellerons l'habitabilité[128] ». À l'intérieur d'un territoire sacré et insulaire, les répétants en font quotidiennement l'expérience.

II. 2. Les interactions des hommes dans l'espace

Fondée sur l'idée de centralité, de perspective et d'appropriation, l'approche de l'espace

[127] Gustave-Nicolas Fischer, *La Psychosociologie de l'espace, op. cit.,* p. 95.
[128] *Ibid.,* p. 101.

qu'on vient d'évoquer a un corollaire : le point « Ici » se comprend « par rapport à "ailleurs"[129] ». Dès lors, être dans l'espace, c'est s'inscrire dans un rapport aux autres qui, de la proximité maximale à l'éloignement, perçoit les phénomènes par distances et écarts en référence à un moi vécu comme centre.

II. 2. 1. Théories des distances

Abraham Moles évoque une série de coquilles qui, depuis la sphère péricorporelle immédiate jusqu'au vaste monde, en passant par la pièce au sein de l'appartement, l'appartement lui-même, le quartier, puis la ville, la région, la nation, dessinent un rapport à l'espace arrimé à une « dialectique de l'expansion et du repli sur soi-même[130] ». Cette théorisation des sphères entourant l'espace personnel et de leur signification a, sans surprise, connu des variations, selon les systèmes de pensée. Elle est formulée dans *Le Langage silencieux* et surtout *La Dimension cachée*, dans lesquels Edward T. Hall présente sa célèbre théorie de la proxémie, qui s'inscrit dans un cadre de réflexion culturel et n'est pas sans faire écho à cette approche phénoménologique qui a tant marqué les travaux de Moles. À ses yeux, la perception et l'appropriation de l'espace reflètent une perception culturelle et les codes qui régissent nos comportements dans l'espace et dans nos interactions avec autrui obéissent plus ou moins inconsciemment à des codes culturels, variables d'une culture à une autre. La théorie des « distances chez l'homme » part du constat que l'homme, selon Hall, « observe des distances uniformes dans les rapports qu'il entretient avec ses semblables[131] ». À partir de là se dresse une série de questions, auxquelles il essaie de répondre dans le dixième chapitre de *La Dimension cachée :* « combien de distances de ce type les humains possèdent-ils ? Et comment les distingueront-ils ? En quoi une distance diffère-t-elle d'une autre[132] ? » L'une de ses hypothèses les plus connues consiste à poser qu'il existerait quatre distances fondamentales, dites « intime, personnelle, sociale, et publique (chacune comportant deux modes, proche et lointain[133]) ». Dans la distance intime (dont la modalité « proche » équivaut à un contact direct, la modalité

[129] Abraham Moles et Élisabeth Rohmer (textes rassemblés par Victor Schwach), *Psychosociologie de l'espace, op. cit.*, p. 56.
[130] Comme le résume Gustave-Nicolas Fischer dans *La Psychosociologie de l'espace, op. cit.,* p. 12.
[131] Edward T. Hall, *La Dimension cachée* (trad. d'Amélie Petita)*,* Paris, Seuil, coll. « Essais », 1978, p. 143.
[132] *Ibid*.

« lointaine » à une distance de 15 à 40 centimètres), « la présence de l'autre s'impose et peut même devenir envahissante par son impact sur le système perceptif » puisque « la vision (souvent déformée), l'odeur et la chaleur du corps de l'autre, le rythme de sa respiration, l'odeur et le souffle de son haleine, constituent ensemble les signes irréfutables d'une relation d'engagement avec un autre corps[134]. » Quant à la « distance personnelle » (dont le mode proche implique une distance de 45 à 75 centimètres, et le mode lointain une distance de 75 à 125 centimètres), elle peut s'imaginer « sous la forme d'une petite sphère protectrice, ou bulle, qu'un organisme créerait autour de lui pour s'isoler des autres[135]. » Tout en restant dans une certaine proximité, la perception ne souffre plus ici de « déformation visuelle des traits de l'autre[136] » et permet une perception nette et détaillée des contours d'autrui. La troisième des distances formulées par Hall, dite « distance sociale[137] », oscille entre une modalité proche de 1,20 à 2,10 mètres, et une modalité lointaine de 2,10 mètres à 3,60 mètres. Elle se distingue par le fait qu'à la différence de la précédente, « les détails visuels intimes ne sont plus perçus » et « que personne ne touche ou n'est supposé toucher autrui, sauf à accomplir un effort particulier[138]. » Enfin, c'est la « distance publique » qui vient étoffer la typologie offerte. Dotée d'un mode proche (de 3,60 à 7,50 mètres) et d'un mode lointain (7,50 et davantage), celle-ci se situe « hors du cercle où l'individu est directement concerné[139] ». Certes, ce système a le désavantage d'utiliser avec un peu trop d'évidence sans doute le concept de territorialité, souvent utilisé par les éthologues pour décrire les comportements animaux[140] ; et les distances sur lesquelles il se fonde a principalement été déduit d'une étude de pratiques d'Américains blancs issus de la bourgeoisie de la côte Est des États-Unis[141].

---

[133] *Ibid.*, p. 144.
[134] *Ibid.*, p. 147.
[135] *Ibid.*, p. 150.
[136] *Ibid.*, p. 151.
[137] *Ibid.*, p. 153.
[138] *Ibid.*
[139] *Ibid.*
[140] On se reportera aux critiques formulées par Françoise P.-Lévy et Marion Segaud, Introduction à *Anthropologie de l'espace,* Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, p. 18.
[141] Françoise Paul-Lévy et Marion Segaud parlent sur ce point d'un « ethnocentrisme "ingénu" » : « une telle tentative de classement », font-elles valoir, « permet à l'auteur d'universaliser ses catégories et, en les systématisant, de les utiliser aux fins de la comparaison interculturelle, tout en proposant la proxémie comme un outil d'analyse. Mais dans la mesure où se trouvent comparés des attitudes, des gestuelles, des comportements *abstraits* des ensembles sociaux qui leur donnent existence et sens, les résultats de ces comparaisons peuvent être contestés. Dire en effet que les Chinois ne connaissent pas « l'intimité » parce qu'ils se

Ceci étant posé, il reste à voir dans quelle mesure l'appareillage théorique qu'on vient de rappeler peut nous aider à poursuivre notre enquête sur l'espace des répétitions. Remarquons d'emblée que la question des distances et des dialectiques du proche et du lointain, de la coquille personnelle comme de l'espace public s'y pose avec une constante qui se retrouve dans plusieurs niveaux de relation entre les répétants. Le « langage silencieux » de l'espace opère en effet aussi bien entre les acteurs qu'entre les membres de l'équipe technique et artistique ou dans les rapports qui font interagir ces différentes sphères de fonctions et de personnalités.

II. 2. 2. Les distances dans le travail de répétition

La vie théâtrale postule une certaine promiscuité. L'espace se fait rare. Dès lors, les acteurs doivent vivre ensemble dans des espaces plus réduits que ceux dont ils disposent dans la vie réelle. Le phénomène se vérifie en salle de répétition, où il n'y a pas toujours de pièce fermée pour se changer et où il faut souvent faire preuve d'une pudeur modérée, d'autant qu'au-delà du changement de tenue, on doit forcément aligner ses affaires près de celles des autres. Le phénomène se remarque également après l'entrée en salle, quand vient le temps de s'installer dans les loges mises à la disposition par le théâtre d'accueil. L'espace où chacun se costume, se maquille, se dévêt et se démaquille, espace d'un rituel intime où les corps s'exposent dans une relative simplicité, devient dans ce cas de figure un espace partagé où, bon gré mal gré, les interprètes apprennent à vivre dans une promiscuité circonstancielle au cœur de laquelle, à défaut d'être intimes, les distances sont « personnelles ». Pour reprendre les termes de Hall, une « petite sphère protectrice, ou bulle », s'y crée et génère une serre où l'on va vivre ensemble, se préparer, se reposer, se concentrer et se détendre tout à la fois, pour s'isoler du reste du théâtre. Sans surprise, dans des spectacles de troupe aussi imposants que *Le Roi Lear* du TNP ou *L'Opéra de quat'sous* de Sibyllines, les loges sont partagées. On le constate également dans le documentaire consacré au *Platonov* mis en scène par Chéreau avec les acteurs de Nanterre. Le film qu'en a tiré François Manceaux laisse apparaître cette proximité quotidienne dans laquelle la réalité théâtrale embarque les corps. Le jeune Foued Nassah confie que l'expérience du spectacle, prolongeant

---

parlent à distance, c'est imposer ses propres critères du rapport entre distance et intimité et c'est placer sur une même échelle, quelle que soit la société considérée, degrés de distance et stades de l'intimité. » (« Introduction » à *Anthropologie de l'espace,*

sans doute celle de l'école, fait qu'« il y a un passé [...] entre nous, maintenant », que « ça se voit sur le plateau, ça se voit dans les loges », explicitant une sensation de promiscuité permanente avec ces mots :

> Ici, on était constamment les uns sur les autres, on se retrouvait, on a bossé comme des fous ; on était tout le temps ensemble et le groupe s'est vraiment formé[142].

La vie de troupe suppose un voisinage physique qui, par les relations sociales qu'il implique, forge une socialité au sein de laquelle les uns n'hésitent pas à parler aux autres à moitié habillés ou à offrir un massage pour détendre un muscle crispé. On doit composer avec la présence de ses collègues, s'y habituer pour trouver un mode d'être là qui fournisse l'énergie, la force ou la détente nécessaires à sa propre participation au spectacle. Pour autant, cette communauté de vie n'interdit pas aux répétants de prendre ponctuellement leurs distances à l'intérieur de cet espace en partage. C'est ce qu'on repère rapidement quand on voit l'acteur aller se promener, fumer une cigarette à l'écart, mettre ses écouteurs ou dormir, pour s'extraire d'une spatialité surpeuplée afin d'entrer en lui-même ou se reposer. C'est ce qu'on observe de façon plus évidente encore quand tel ou tel acteur, notamment dans les premiers rôles, dispose d'une loge personnelle qui lui permet de se retirer dans une forteresse symbolique, située à l'écart des circulations et de cette vie en commun parfois envahissante qu'implique tout spectacle.

Pendant la période de création, la question des distances entre les corps est d'autant plus centrale qu'elle est directement liée aux modalités du travail corporel de mise en scène. Au-delà de la coprésence des corps entre les murs des loges, c'est la capacité à jouer ensemble et à se familiariser avec le corps de l'autre qui, dans le temps de la répétition, participe à l'élaboration des mouvements d'un spectacle. Il y a alors une question d'intimité à résoudre, dont l'ampleur varie selon le tempérament des artistes. Comme le dit la scénographe de Warlikowski, « il y a des exhibitionnistes et des gens renfermés sur eux-mêmes. Ce sont des frontières ténues. Les gens portent divers masques[143]. » Il faut générer l'acceptation que l'autre nous touche et nous manipule, favoriser ce que Hall appelle « les distances intimes », quand bien même les acteurs

---

op. cit., p. 16).

[142] Propos retranscrits par nos soins, à partir du film de François Manceaux, *Il était une fois 19 acteurs,* 1986, K films.

[143] Entretien avec Malgorzata Szczęśniak réalisé par Agata Skwarczyńska, *loc. cit.*, p. 42.

amenés à jouer dans la proximité ne se connaissent pas encore. Pour Luc Bondy, c'est une exigence fondamentale à l'égard des acteurs : « il ne doit y avoir personne qui refuse de se mettre à disposition des autres, en révélant tout ce qu'il a de plus secret et d'intime en lui, afin d'obtenir en commun un maximum de vérité[144]. » Les coquilles doivent se frotter et vaincre des résistances opposées par la pudeur, pour permettre à la collaboration corporelle et émotionnelle d'avoir lieu parce que la qualité du contact à l'autre conditionne la qualité du processus de mise en scène. L'acteur et metteur en scène d'origine japonaise Yoshi Oïda rappelle combien le travail « avec des partenaires » est nécessaire à l'approfondissement de « l'écoute et [de] la communication ». Dans un travail d'improvisation, la collaboration constitue « un bon moyen de développer un véritable contact humain sur le plateau[145] ». La qualité de la relation ainsi instituée est un premier fondement à la qualité de la présence et de l'action imaginée sur le plateau :

> Mon partenaire fait « quelque chose » et comme il a fait cette action, je suis amené à faire « autre chose ». Ensuite, comme j'ai fait « ceci », mon partenaire peut réagir comme « cela ». Les actions découlent de ce qu'a fait le partenaire[146].

La conscience de l'autre entraîne un dialogue au sein duquel « on reste conscient de son corps dans l'espace et en même temps on établit un contact avec les autres interprètes[147]. » Ce travail de prise avec l'autre implique de l'acteur qu'il accepte sans trop de résistance d'ouvrir son espace personnel au partenaire, alors que cette sphère est ordinairement celle de sa vie intime. Les coquilles se télescopant dans le processus de mise en scène, l'enjeu est de faire en sorte que le franchissement des « distances intimes » s'opère sans brutalité.

L'enjeu varie plus ou moins selon le degré de proximité qu'implique la mise en scène. Dans les spectacles de Brigitte Haentjens, la question se pose presque constamment. Intéressée par la double notion de corps individuel et de corps social, elle travaille à créer des « dynamiques de groupe[148] » où la logique du conflit côtoie la fusion et, par conséquent, met au premier plan le contact des corps agglutinés les uns avec les autres. C'est probablement ce qui explique qu'elle

---

[144] Luc Bondy, *La Fête de l'instant. Dialogues avec Georges Banu, op. cit.,* p. 87.
[145] Yoshi Oïda, avec la collaboration de Lorna Marshall, *L'Acteur invisible* (trad. Isabelle Famchon), Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 1998, p. 104.
[146] *Ibid.*
[147] *Ibid.,* p. 105.

prévoie souvent des laboratoires d'exploration corporelle avec ses acteurs avant d'entrer dans les répétitions des scènes d'une pièce de théâtre proprement dites. Les laboratoires de *L'Opéra de quat'sous* l'attestent. Débutant le 22 août 2011 par une séance menée avec la complicité de Veronica Melis, collaboratrice au mouvement et chorégraphe, cette phase se voit attribuer par Brigitte Haentjens un objectif : « chercher un langage », voir « comment ça peut s'exprimer », « créer un corps social » pour que « le collectif soit là[149] ». Avant l'improvisation d'images collectives à partir de consignes précises, ce sont d'abord les modalités du rapport au corps de l'autre qui font l'objet des premiers exercices proposés. Dans l'un d'entre eux, l'ensemble des interprètes est disposé en cercle autour d'un espace délimité par quatre chaises. Tout le monde est invité à graviter en couple autour de ces quatre points cardinaux, soit en marchant soit en appuyant une improvisation à partir de l'une des chaises. Dans ces binômes, l'un guide les yeux ouverts, l'autre se laisse guider les yeux fermés. L'intention est de travailler la qualité de la prise sur l'autre et de créer un terrain de dialogue à travers le contact muet des corps. Certains s'en tiennent à des échanges sobres, d'autres se livrent quasiment à des improvisations à deux de danse contact, d'autres semblent mal à l'aise et incertains. Mais ce qui s'élabore ici, comme dans les nombreux autres exercices du jour, ce n'est pas simplement un réservoir d'images corporelles dans lequel la mise en scène ira puiser ensuite ; c'est la genèse d'un espace partagé, qui compresse les corps et efface les distances habituelles entre les coquilles de chacun, pour permettre à tous de participer à la configuration de ce *corps social* que Brigitte Haentjens appelle de ses vœux pour figurer la société des insoumis de Brecht.

[148] Propos recueillis le 22 août 2011 pendant les répétitions de *L'Opéra de quat'sous*, à Montréal.
[149] *Ibid*.

Figure 37. Photographie de répétition de *L'Opéra de quat'sous*, prise le 22 août 2011.

Figure 38. Photographie de répétition de *L'Opéra de quat'sous*, prise le 22 août 2011.

Figure 39. Photographie de répétition de *L'Opéra de quat'sous*, prise le 22 août 2011.

Dans le temps du travail, la question du rapport à l'autre à travers les distances sociales se

pose plus globalement à tout répétant. En salle de répétition, certains d'entre eux – chorégraphes, collaborateurs au mouvement, voire metteurs en scène – se changent comme les acteurs et participent de cette proximité généralisée dans l'espace créateur. Au moment de l'investissement du théâtre à partir de l'entrée en salle et, quand bien même certains répétants disposent d'un espace personnel attitré – le chef d'orchestre à l'opéra, parfois le metteur en scène, les chargés de production ou directeurs techniques –, la logique de l'espace à partager se cristallise. Une équipe de production doit ainsi souvent partager une loge de production, quand ses membres ne se contentent pas de laisser leurs effets personnels dans la salle ou près de leur poste de régie – en la matière, les habitudes sont aussi variées que singulières. Dans cette socialité accélérée de l'espace partagé, c'est encore une fois le jeu des distances sociales et symboliques qui opère. Le metteur en scène au travail dispose ainsi de sa propre bulle, tout à la fois personnelle et professionnelle. Ceux qui peuvent s'y inclure ne se font pas nombreux. On y compte souvent les assistants metteurs en scène, qui doivent pouvoir être un relais permanent du metteur en scène. Placé devant ou derrière une table de régie avec ses proches collaborateurs, ou assis dans les fauteuils du théâtre à partir de la phase dite de l'entrée en salle, le metteur en scène se situe au cœur d'une coquille dont on ne s'approche pas sans y réfléchir à deux fois : la concentration devant ce qui surgit est, par essence, fragile, et il arrive que la nervosité s'intensifie artificiellement, en particulier lorsque l'échéance de la première approche. Façonnée par les distances intimes ou personnelles, la zone du metteur en scène reste sensible. Combien de fois n'avons-nous pas vu qu'une page trop bruyamment tournée, un trait gommé avec trop de vivacité, ou un chuchotement avec un autre concepteur jugé parasite pouvait créer un regard noir du maître d'œuvre ? C'est que, comme l'écrit le sociologue David Le Breton, « le bruit, c'est la présence indésirable de l'autre, au cœur de son dispositif personnel, invasion sonore qui empêche de se sentir chez soi bien protégé dans sa sphère personnelle[150] » ; observation au demeurant valable pour les autres *stimuli sensoriels* qui peuvent être perçus, pendant un temps de travail intense, comme indésirés. À cet égard, ce que constate David Le Breton pour toute vie quotidienne s'applique particulièrement à celle de la création : « dans le déroulement de la vie quotidienne, seule une

[150] David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1998 [1990], p. 114.

écume sensorielle est filtrée par l'attention, d'innombrables *stimuli* n'accèdent pas à la conscience[151]. » Plus que tout autre répétant peut-être, le metteur en scène est enfermé dans une bulle dont on ne viole pas la membrane aisément. On a pu souvent observer que la place de l'assistant metteur en scène consistait à prendre le relais de ce rapport complexe au metteur en scène : dans le feu de l'action, un régisseur, un technicien ou un concepteur peuvent ainsi choisir de passer par l'assistant afin de transmettre un message qu'ils ne sentent pas opportun d'aller porter directement au metteur en scène, replié dans sa sphère de concentration. Ce rôle de relais de l'assistant a donc une fonction dans la communication des informations mais aussi sur l'organisation spatiale du travail.

Mais c'est peut-être dans la direction d'acteur que la question du rapport à l'espace se pose avec le plus d'acuité. Les interactions qui se nouent entre le metteur en scène et ses interprètes se manifestent à travers des distances qui en disent long, non seulement sur l'usage que ces créateurs font de l'espace dans leur travail, mais aussi sur leur façon de construire le dialogue artistique. Dans le droit fil des théories américaines qu'on a pu évoquer, la direction d'acteurs suppose des distances qui varient selon les metteurs en scène mais aussi selon les étapes du travail en cours. À un premier degré, la relation des interprètes à leur metteur en scène peut se faire sur le mode de ce que Hall appelle les distances « intimes » et « personnelles ». Dans cette configuration, les corps des uns et des autres sont extrêmement proches ; à l'occasion, ils vont même jusqu'à se toucher, dans l'exercice de la monstration ou du guidage gestuel. Poussées par la dynamique du travail de proximité, les bulles respectives du metteur en scène et de l'acteur semblent accepter des dérogations pour constituer une zone commune de partage artistique de travail sur le corps. Directeur du Théâtre du Radeau, François Tanguy, par exemple, « ne va jamais parler de loin à l'acteur, […] vient toujours sur le plateau, très près, […] parle très bas » sans que le partenaire entende forcément, sur un ton « très doux[152] ». Mais on pense surtout à Patrice Chéreau. Confirmant ce que de nombreux plans des documentaires de François Manceaux montrent sans ambiguïté, l'un des acteurs de *Platonov* et d'*Hôtel de France* accrédite l'hypothèse

[151] *Ibid.*, p. 102.
[152] Marc Bodnar, « Un radeau, ça avance lentement. Répéter avec François Tanguy », dans Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui,* Arles, Actes Sud [1997], 2005 [1997], p. 422.

d'une intimité des corps dans la direction d'acteur de Chéreau : « Il est toujours là avec toi, au millimètre près[153] ». Une telle proximité correspond à ce qu'Edward T. Hall appelle la « distance intime », où, on l'a vu, la présence de l'autre est quasiment « envahissante[154] ». À la question de savoir comment ce metteur en scène fait travailler le comédien dans l'espace, le comédien Marc Citti parle d'une intense présence physique aux côtés de l'acteur, doublant et nourrissant le jeu de l'interprète dans un rapport à l'autre relevant presque de l'anthropophagie :

> Il accompagne beaucoup les acteurs physiquement en répétition, alors que l'on est sur le plateau, lui, il est derrière et c'est tout juste s'il ne fait pas les gestes en même temps que nous. On dirait qu'il voudrait nous manger[155].

Chéreau semble concevoir le rapport au corps des répétants comme il envisage les rapports humains : une sorte de joute sportive, faisant du corps à corps le mode de la relation à l'autre. À l'Université de Rennes, il déclare sans ambiguïté : « c'est sans doute l'idée que je me fais des rapports humains, qui ont à voir avec la mêlée de rugby : tous enlacés, et en train de se donner des coups de pied[156]. » Oscillant entre quinze à quarante centimètres, la distance intime à laquelle Chéreau se tient de son interprète n'est toutefois pas violente ; elle accompagne et relève d'une maïeutique du murmure. Son assistant Clément Hervieu-Léger témoigne ainsi de « sa manière de parler aux acteurs presque à l'oreille, comme en secret, sa main qui les accompagne[157] », qui évoque une modalité de communication feutrée que Hall relie directement à ce type de distance : « La voix est utilisée, mais maintenue dans un registre plus étouffé qui peut même être celui du murmure[158] ». De son vivant, Chéreau était conscient de cette proximité et la revendiquait même comme motrice de sa direction d'acteur, par opposition aux distances lointaines auxquelles s'en tiennent certains metteurs en scène pour diriger leurs acteurs. C'est ce dont témoigne cet échange entre Georges Banu et le metteur en scène :

---

[153] Propos retranscrits par nos soins, à partir du film de François Manceaux, *Il était une fois 19 acteurs,* 1986, K films.
[154] Edward T. Hall, *La Dimension cachée, op. cit.*, p. 147.
[155] Entretien avec Marc Citti. Propos recueillis le 20 juin 1990 par Anne-Marie Goulay, dans *Patrice Chéreau et l'acteur,* II, Mémoire de DEA rédigé sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Université Paris III – Sorbonne nouvelle, 1990, p. 30.
[156] « Entretien avec Patrice Chéreau et Danièle Thompson » réalisé par Serge Toubiana, *Cahiers du Cinéma,* n°479-80, mai 1994, p. 15.
[157] Clément Hervieu-Léger, « Un enfant de *La Dispute* », dans *Patrice Chéreau. J'y arriverai un jour*, *op. cit.*, p. 179.
[158] *Ibid*., p. 149.

> G. B. – Pendant les répétitions, tu t'engages physiquement, mais en même temps tu passes de l'énergie de tes interventions à des rapports intimes presque confidentiels avec les acteurs en leur murmurant tes remarques « à l'oreille », des indications partagées avec toute la distribution et des conseils privés... tu navigues entre ces deux postures. Par ailleurs, tu restes plutôt sur le plateau que dans la salle...
>
> P. C. – Je dis toujours que j'ai eu envie de faire du cinéma pour être tout près des comédiens. Oui, je ne dirige pas les comédiens depuis le vingt-cinquième rang comme les metteurs en scène qui ne bougent pas de leur place lorsqu'ils s'adressent aux acteurs. Eux, les malheureux, se trouvent sur un plateau et ne voient personne : du noir de la salle, ils entendent la voix de Dieu qui parle, les sermonne ou les engueule. Ce que j'aime, moi, c'est de me trouver parmi eux. Dans les films, c'est la caméra qui remplit ce rôle[159].

À ce principe cinématographique de la proximité des corps se rajoute une logique du secret, qui permet au metteur en scène, quand il trouve un acteur mauvais, de ne « pas le crier sur les toits[160] », afin de créer une « confiance partagée » propice à l'essai.

La présence des metteurs en scène au plus près des acteurs est loin de se cantonner au travail de Chéreau. Lors d'une *master class* publique donnée le 2 juillet 2014 au Festival d'Aix-en-Provence, Katie Mitchell confie par exemple qu'elle « met en scène de façon très proche », de façon à « empêcher les gestes conventionnels[161] » de la part de ses interprètes. Durant nos observations, nous avons également repéré cette proximité à l'occasion chez Laurent Pelly. Le 2 janvier 2009, le metteur en scène français fait ainsi répéter la scène 3 de l'acte IV de *Pelléas et Mélisande* à la soprano Beate Ritter, distribuée dans le rôle de l'enfant Yniold (« oh cette pierre est lourde »), puis la scène 4 avec le baryton Stéphane Degout. Assis sur l'escalier de la fosse d'orchestre côté cour, les pieds dans le vide, le buste tourné vers le plateau, Laurent Pelly dirige ses deux interprètes dans une grande proximité corporelle pour déjouer l'échelle imposante du Theater an der Wien et le gouffre créé par la présence de la fosse d'orchestre. Cette propension à être près des corps ou, à défaut, à la lisière du plateau, tout proche, nous l'avons également retrouvée chez Benjamin Lazar. Le 7 octobre 2009, alors qu'il fait travailler la scène 3 de l'acte I de *Pyrame et Thisbé* à l'acteur Nicolas Vial, il est assis sur le bord de la scène derrière la rampe

[159] Patrice Chéreau, « J'y arriverai un jour », dialogue avec Georges Banu, dans *Patrice Chéreau. J'y arriverai un jour, op. cit.*, p. 37-38.
[160] *Ibid.*, p. 39.
[161] Propos recueillis lors d'une *master class* publique de Katie Mitchell, le 2 juillet 2014, Festival d'Aix-en-Provence.

des bougies. Au besoin, il se lève et se met à droite de l'acteur, tête dirigée vers le public, pour se projeter dans son personnage et montrer des postures qui pourraient être adoptées. La communication s'entretient alors sur un mode « *on* stage », expression désignant, chez Sophie Proust[162], ces personnalités qui choisissent de diriger les comédiens depuis la surface du plateau, plutôt qu'à distance.

À l'inverse, certains metteurs en scène sont réputés pour éviter les distances intimes et diriger au contraire leurs interprètes de loin, depuis la salle. Dans ce cas de figure, Sophie Proust parle de metteurs en scène « *off* stage ». Généralement situés au « milieu de la salle » pour disposer de la visibilité panoptique et globale de « l'œil du prince » ou ailleurs – auquel cas « l'autorité de l'œil bouge aussi » –, ils donnent leurs directives à distance, coupant de fait le cordon qui les lie aux acteurs pour travailler dans une distance leur garantissant une meilleure vue d'ensemble. Qu'ils soient debout ou assis, ils construisent en spectateur avant l'heure au lieu de se situer dans la « construction collective avec les acteurs » que suppose la présence « *on* stage ». Parmi les metteurs en scène qui pratiquent volontiers la distance, Denis Marleau s'impose. Il concentre la plupart de ses indications dans des consignes rigoureuses adressées aux interprètes, depuis la table de régie, derrière laquelle il est souvent assis. Dans un même esprit, Alain Françon confie qu'il ne « franchi[t] jamais l'espace qui [l]e sépare du plateau[163] », par refus de montrer quels « gestes », quelles « intonations » et quelles « justifications psychologiques » adopter :

> Je préfère rester derrière la table, ne pas franchir une limite que je me suis donnée, les territoires doivent être marqués fortement même dans l'espace de la répétition[164].

Une manière de faire qui n'est pas sans rappeler les habitudes de Klaus Michaël Grüber qui, sans s'interdire d'aller donner une consigne énigmatique à l'un de ses interprètes sur la scène, « mont[ait] rarement sur scène », sans doute par « profond respect à l'égard du plateau[165]. » Dans ces derniers cas de figure, la direction d'acteur ne se fonde pas sur des distances intimes ou

---

[162] Sophie Proust, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, *op. cit.*, p. 264.
[163] Anne-Françoise Benhamou, « Un horizon de sens entrevu avec d'autres », entretien avec Alain Françon, Strasbourg, dans « Pourquoi êtes-vous metteur en scène ? », revue *Outrescène,* n° 6, mai 2005, p. 61.
[164] *Ibid*., p. 61.
[165] Udo Samel, « Le Courage de l'Echec », dans Georges Banu et Mark Blezinger (dir.) *Klaus Michael Grüber…. Il faut que le théâtre passe à travers les larmes…, op. cit.*, p. 77.

personnelles. Elle repose sur ce que Hall appelle des « distances publiques ».

La mention de ces deux pôles n'est pas exclusive d'une troisième possibilité : l'alternance entre les distances intimes et les distances publiques. Le metteur en scène étant maître de ses déplacements, il peut en effet choisir de varier les approches de ses interprètes en optant tantôt pour l'approche de détail à proximité, tantôt pour la vue d'ensemble à distance. Souvent proche de ses comédiens, Benjamin Lazar n'hésite pas à alterner les points de vision sur son spectacle, comme pour multiplier les focales et les angles de perception. Strehler n'hésitait pas non plus à pratiquer des allers-retours :

> Moi, j'ai besoin de faire d'incessants allers et retours de la salle au plateau et du plateau à la salle. Un jour, un électricien qui notait tout ce qui se passait avait tracé de petites croix sur une feuille blanche à chacun de mes déplacements. À la fin, il est venu me dire que j'étais monté et descendu du plateau trois cent vingt-cinq fois pendant la répétition de l'après-midi. Je ne m'en étais pas rendu compte[166].

Dans un esprit similaire, Luc Bondy « ne cesse de faire des allées et venues entre la table de régie et la scène », ayant besoin tantôt du point de distance favorable à la compréhension globale, tantôt « de cette promiscuité, de cette intimité : pour le travail, pour l'esprit de groupe, pour la confiance[167]. » La souplesse dans l'alternance des distances est également ce qui a marqué les étudiants de l'UQAM venus observer les séances de travail de Catherine Vidal pendant les répétitions du *Grenier*. L'un d'entre eux constate par exemple que cette artiste « se déplace beaucoup dans l'espace et [que] la modulation des distances est généralement qualitative », modifiant son timbre et sa projection de voix en conséquence : « plus forte si elle est éloignée, elle devient intime et feutrée si elle est toute proche », toujours à la « recherche de la distance qui lui permet d'adapter l'espace à ce qu'elle veut créer[168] ». La démarche de Catherine Vidal procède ainsi d'une adaptation constante de la distance à la nature du message à émettre à l'acteur, confirmant que l'espace a une incidence sur l'efficience et la réception de la directive. Les effets de la distance adoptée par un metteur en scène sont d'autant plus perceptibles qu'elle génère des sensations diverses et parfois même contradictoires chez l'interprète. Une distance

[166] *Giorgio Strehler*, *op. cit.*, p. 32-33.
[167] George Banu, « Fièvre et légèreté », entretien avec Michel Piccoli, *loc. cit*., 1993, p. 59.

proche facilite le contact et l'intégration d'indications de jeu parfois intimes, au plus près de la sensibilité et du corps. La proximité permet par ailleurs d'enclencher d'éventuels mécanismes mimétiques entre le metteur en scène et l'interprète : à quelques centimètres, c'est un geste qui peut se communiquer voire s'inoculer, comme par contamination. Reste qu'une grande proximité peut aussi être perçue par l'acteur comme une invasion de son espace personnel, bridant les initiatives, perturbant les repères et conduisant à l'occasion à des formes de blocage. Pour sa part, la distance éloignée dans la direction d'acteur est susceptible d'engendrer des effets contradictoires sur l'interprète. Tandis que la distance lui laisse le champ libre pour trouver son propre rapport au corps et à l'espace, elle tend à accentuer l'écart qu'il y a entre la sphère de l'action de l'acteur et la sphère de son regard. Dans les séquences de crises, cette séparation prend parfois un tour inconfortable : l'acteur butte d'autant plus sur un geste ou un déplacement inabouti qu'il se sent livré à lui-même et observé dans cet échec momentané. L'extériorisation du regard par une distance importante rend l'impuissance d'autant plus douloureuse. Dans la direction d'acteur, chaque distance revêt donc un sens qui se modifie en fonction de la relation interpersonnelle de l'acteur et du metteur en scène mais aussi de l'étape de travail à laquelle ils en sont.

II. 2. 3. La mise en scène comme tissage des distances et champ du sens

Ce rapport chargé de sens à l'espace, qui structure discrètement le travail de création au théâtre, n'a pas lieu à la marge de la gestation de la mise en scène. Il se retrouve en son cœur car mettre en scène, c'est aussi créer du sens à partir de l'irruption d'un personnage dans l'espace de jeu et de l'événement que cette collision représente. Pour Peter Brook, la seule traversée d'un espace vide par un acteur suffit d'ailleurs à créer un « acte de théâtre » :

> Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé[169].

---

[168]Claude Paiement, dans le cadre d'un travail final rendu dans le séminaire de maîtrise « Anthropologie des répétitions », Université du Québec à Montréal, hiver 2013, p. 5.

[169] Peter Brook, *L'Espace vide* (trad. Christine Estienne et Franck Fayolle), Paris, Seuil, coll. « Points », 2014 [1977 pour la trad. fr.], p. 25.

Dépassant la seule logique de l'événement, le metteur en scène polonais Krystian Lupa souligne pour sa part que ce qu'il cherche quand il met en scène un personnage, c'est déterminer plus précisément « ce qui signifie un espace pour celui qui y pénètre » parce qu' « on doit apprivoiser un espace nouveau[170] ». Partant du principe que « l'acteur et le metteur en scène doivent comprendre l'espace dans lequel ils introduisent le personnage », il soutient que l'élaboration de la mise en scène repose sur la détermination d'un rapport chargé de sens, d'émotion et de symbole entre le corps et l'espace pénétré :

> Si quelqu'un craint qu'il soit arrivé un accident à la personne qu'il est en train d'attendre, il ressentira sa chambre comme une cellule de prison [...]. L'homme qui attend avec inquiétude va se mettre à épier les bruits qui lui parviennent de la rue, les grincements de l'escalier, il aura une autre perception de l'espace sonore. Il considérera aussi d'une autre manière des objets que l'on peut appeler quotidiens, par exemple la chaise où s'asseoir, le canapé où s'étendre. L'homme tranquille n'a pas de problème avec ces objets, l'homme inquiet déteste la chaise et le canapé. L'espace d'un café est routinier, ce n'est pas le cas d'une plage[171].

Ce processus se complexifie dès lors que les corps se multiplient sur le plateau. À l'interaction du corps et de l'espace de jeu se rajoute alors la charge que génère l'interaction des corps entre eux. C'est à ce moment-là que revient le jeu des distances que l'on a déjà évoqué plus haut : comme le souligne toujours Lupa, « au moment où nous entrons en conflit avec un autre, nous nous déplaçons dans l'espace comme des particules déterminées[172]. » Cette détermination a un impact décisif sur la mise en scène. Elle se concrétise à travers une tension entre les corps qui, plus ou moins distants, traduisent dans l'écart qui les sépare ou la promiscuité qui les réunit une multitude vertigineuse de situations, de sens et d'émotions possibles. La répétition sert ainsi à traduire la justesse d'une relation entre deux personnages sur le plan spatial. Acteur fétiche de Georges Lavaudant, Philippe Morier-Genoud abonde en ce sens :

> C'est pour cela qu'on a besoin de la répétition, elle permet de tester l'espace juste qui relie deux personnages. Est-ce que je dois être proche ? Lointain ? Quel est le meilleur

[170] *Krystian Lupa*, *op.cit.,* p. 70-71.
[171] *Ibid.*

> rapport où nous trouver pour saisir le sens que nous devons produire de concert, et non le mien ou le sien, car c'est ensemble que nous devons viser le sens[173].

La spatialisation des corps étant surdéterminée par une densification à multiples strates, la mise en scène est donc irréductible à une opération de mise en place. Et « si quelqu'un parvient à lire cette description de l'espace, il découvrira la vérité de cette scène[174]. » Le but de la répétition ne consiste pas à ce que l'acteur adopte une position édictée par le metteur en scène mais à trouver une position qui, tout en faisant sens pour le metteur en scène, s'intègre à la partition intérieure de l'interprète. Lupa rappelle :

> Ce sont les acteurs eux-mêmes qui découvrent l'espace. Je ne dis jamais à l'acteur : « tu dois venir ici », il le trouve à travers l'improvisation. Si je sens que quelque chose cloche, je n'essaie pas d'imposer une place, mais je lui parle, longtemps, de ses agressions, de ses peurs, jusqu'à ce qu'il trouve lui-même où je le sens bien[175].

Tout le défi consiste à conjuguer cette justesse de la place au mouvement induit dans le temps par la mise en scène. Les relations entre les corps dans l'espace doivent vivre et évoluer dans la durée, créant un tissu de rapports organiques en perpétuelle mutation. C'est ce but que semblait se fixer Patrice Chéreau, lui qui était particulièrement attentif à la tension et à la modification incessante des relations physiques entre les corps.

> D'où vient que les gens voient tant d'images dans ce que je fais alors que j'y vois plutôt de l'espace organisé, du tissu de relations physiques, et que j'ai l'impression de traquer surtout la *modification* ? Celle des visages, celle des corps, dans l'érotisme ou la tension, le va-et-vient entre les deux, tout cela justement qui ne se laisse pas enfermer dans une *image*, mais qui s'installe dans une *durée*. Saisir cette durée au travail : comment se modifie une idée, une pensée, un sentiment qui naît, un autre qui meurt et s'étiole, quelque chose à l'intérieur qui dévore et qui brûle et se lit sur le visage, que la caméra voit aussitôt – ou le spectateur –, une rédemption, tout ce qui passe par la tête des hommes et qui serait le sujet de mes récits et du travail que je fais avec les acteurs : la *modification*[176].

Les corps des acteurs sont des particules volantes qui changent de signification en modifiant leurs

---

[173] Philippe Morier-Genoud, « Faire son miel. Répéter avec Georges Lavaudant », dans Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui,* Arles, Actes Sud [Alternatives théâtrales], 2005 [1997], p. 338.
[174] *Krystian Lupa*, *op. cit.*, p. 71.
[175] *Ibid.*, p. 72.
[176] Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps, op. cit.*, p. 32.

trajectoires. Tantôt au centre, tantôt à la périphérie, tantôt en rapport avec les autres, tantôt à l'écart du groupe, ils répercutent sur le plateau les jeux de significations à l'œuvre dans l'espace de la vie quotidienne. C'est aussi ce jeu des distances comme reflet mobile des rapports humains dans le réel que cherche à retrouver Luc Bondy dans le cadre de son propre travail de répétition :

> Pour moi tout s'organise à partir des relations. Je trouve que les êtres humains changent énormément et qu'une personne est toujours déterminée par les relations qu'elle entretient avec une autre. L'être humain n'existe pas comme une identité fermée, autonome. Il existe par l'autre ; c'est pourquoi ce qui m'intéresse par-dessus tout, ce sont les relations [...]. Je cherche la fluctuation et le mouvement[177].

Chez Lupa, Chéreau et Bondy, l'espace ne se donne donc pas seulement comme un contenant de la mise en scène ; saisi dans la rencontre qui s'opère entre sa matérialité et son investissement par des corps interagissant, il devient l'*objet* du travail ; il est ce lieu où s'allume une tension relationnelle des corps, scandant l'espace et lui conférant la vie frémissante d'un espace habité. C'est précisément la sensation qu'éprouve Eloi Recoing des répétitions de *Lucrèce Borgia* :

> Durant la répétition, certaines lois s'énoncent intuitivement. Par exemple : que l'espace habitable est l'espace relationnel ; qu'une ligne est dramatique dans la mesure où elle est biaise ; que les dialogues peuvent être diagonaux mais jamais latéraux ; qu'il y a entre les acteurs des lignes de force qui scandent l'espace, qui déterminent le champ du sens ; qu'il peut être dit en mineur ou en majeur selon que l'on est au-delà ou en deçà du centre... Mais quel savoir est-ce là ? Et pourtant l'agrammaticalité de certains mouvements scéniques ne fait aucun doute[178].

Non sans faire écho aux lignes de force des théories spatiales de Moles, Recoing voit dans la relation humaine l'événement qui rend l'espace tout d'un coup habité.

II. 3. La communauté métaphorisante des répétitions

II. 3. 1. Fertilité et usure de l'espace habité

La dynamique des mouvements provoque soudain une floraison symbolique, sociale et psychologique de l'espace. Mais la dynamique en question ne nourrit la mise en scène que dans la mesure où l'espace fécondé par la perception des répétants rejaillit sur leurs corps

[177] Luc Bondy, *La Fête de l'instant. Dialogues avec Georges Banu, op. cit.,* p. 117.

d'interprètes. C'est ce que porte à croire le témoignage fascinant que Jutta Lampe livre à propos des répétitions d'*Hamlet,* mis en scène par Klaus Michael Grüber, dans lequel elle interprétait le rôle d'Ophélie :

> J'avais déjà interprété le rôle d'Ophélie à mes débuts. Ophélie est presque une enfant, oui, elle est encore une enfant et je me demandais comment montrer cela. Grüber cherchait sans cesse une attitude pour le personnage. Un jour, il m'a mis un luth dans les mains et m'a dit de me mettre à genoux. « Voilà ton attitude. Ton attitude d'humilité dans la vie, avec cet instrument, ton attitude d'humilité devant ton amour, devant tout. C'est ta posture intérieure. » C'était phénoménal, je n'ai plus jamais ressenti, dans aucun autre personnage que j'ai joué, ce que voulait être, à travers une attitude, le centre d'un rôle. Le luth d'Ophélie était sa langue. Il ne s'agissait pas d'un traitement naturaliste de l'accessoire. L'instrument était simplement une part d'elle-même. Ophélie ne pouvait donc plus que chanter et jouer du luth. Elle s'exprimait à travers ce luth et c'était la seule possibilité qu'il lui restait de parler. Et cela, c'était Grüber qui l'avait inventé[179].

On voit ici comment un objet matériel comme le luth, combiné à une position physique aussi élémentaire que la station à genoux, a engendré d'un coup une « posture intérieure » révélant à l'actrice le centre de son propre personnage. Le monde des choses physiques – espace de jeu ou accessoires – ne se borne pas à accueillir les corps ou à se laisser manipuler par eux ; il entre en interaction avec eux, se modifiant à leur contact tout en les modifiant eux-mêmes, comme par réfraction.

Dans le rythme pendulaire de ce double mouvement, c'est le jeu de dialogue de la conscience et du monde qui se révèle. L'espace ne saurait être abordé par les répétants comme un objet détaché de leur conscience. Il n'existe pas indépendamment de la façon dont ils se projettent sur le plateau par le corps, l'émotion et l'imagination. L'espace d'un plateau n'existe que dans la mesure où il est investi par leurs pensées et leurs désirs. Voilà qui n'est pas sans rappeler la *Phénoménologie de la perception* de Maurice Merleau-Ponty :

> Le monde n'est pas un objet dont je possède par-devers moi la loi de constitution, il est le milieu naturel et le champ de toutes mes pensées et de toutes mes perceptions

---

[178] Eloi Recoing dans *Le Livre de Lucrèce Borgia, op. cit.*, p. 46.
[179] Jutta Lampe, « Il a un Lien quelque part », dans Georges Banu et Mark Blezinger (dir.) *Klaus Michael Grüber…. Il faut que le théâtre passe à travers les larmes…, op. cit.*, p. 85.

> explicites. La vérité n'« habite » pas seulement l'« homme intérieur », ou plutôt il n'y a pas d'homme intérieur, l'homme est au monde, c'est dans le monde qu'il se connaît[180].

À l'aune de cette définition, l'espace n'est pas seulement un contenant dans lequel on entre, ni une simple surface de projection. C'est aussi un combustible que les répétants doivent enflammer par leur capacité à lui donner du sens, à l'investir et à y jouer. Dès que la qualité de cette relation de l'interprète à l'espace s'amenuise, le décor ne prodigue plus de sens, comme une matière première qu'on aurait usée. C'est ce que suggère Eloi Recoing en rapportant un moment de passage à vide dans les répétitions de *Lucrèce Borgia* :

> Antoine est fatigué et les acteurs le sentent. Dans ces moments-là, on a tendance à faire de la mise en place, à illustrer les sentiments, à consommer l'espace inutilement. Il le sait et gère la fatigue en cherchant dans la scène des points d'ancrage d'où l'on pourra conquérir le sens[181].

Il importe d'être dans une disposition de corps et d'esprit qui, à un moment donné du processus, soit à même de ménager une rencontre signifiante entre l'interprète et le plateau, faute de quoi, c'est l'usure de l'espace qui guette. Non sans faire écho à la répétition laborieuse que l'on vient d'évoquer dans le cas d'Antoine Vitez, l'un des étudiants de l'UQAM raconte avoir repéré un cas de fatigue de l'espace lors de l'une de ses dernières visites en salle de répétition du *Grenier* :

> Trois semaines plus tard, ma dernière visite correspond avec la dernière répétition dans le local avant l'entrée en salle.
>
> L'arrivée se fait de façon toujours aussi informelle. Nous sommes deux observateurs et le lieu nous est plus familier. Nous nous asseyons tout naturellement au fond de la salle. Les comédiennes nous saluent plus facilement aussi.
>
> […] Tout au cours de cette répétition, on perçoit que le local de répétition ne génère plus vraiment d'enthousiasme chez les membres de l'équipe. Le lieu semble « usé » en quelque sorte. Par contre, chacune des évocations de la salle, du décor, des costumes et du déménagement prévu pour le soir même, provoquent une vague d'excitation et d'enthousiasme[182].

Tel un champ trop souvent labouré, l'espace de jeu révèle parfois dans les derniers instants du

[180] Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception,* Paris, Gallimard, 1945, p. V.
[181] Eloi Recoing dans *Le Livre de Lucrèce Borgia, op. cit.*, p. 36.
[182] Ariel Ifergan, « Travail final » rendu dans le séminaire de maîtrise « Anthropologie des répétitions », Université du Québec à Montréal, hiver 2013, p. 5.

travail en salle de répétition une sorte d'aridité qui entrave ponctuellement les capacités de création des répétants. Ce n'est que la perspective de l'entrée dans le véritable décor qui relance ce qu'on pourrait appeler la *libido spatiale* des interprètes. Dans cet ordre d'idée, Jacques Lassalle fait d'ailleurs valoir que « le changement n'a pas que des inconvénients » parce que « de la plus élémentaire "simulation" aux conditions exactes (décors, costumes, régie) de la représentation, la progression est nécessaire et productive[183]. » De la même façon que le passage des esquisses aux maquettes renouvelle le rapport d'invention du scénographe à son propre décor dans sa phase de conception, l'entrée en salle modifie et revigore le rapport du répétant à la dynamique de la mise en scène. La difficulté est de maintenir tout au long du processus cette créativité fébrile qui fait que, « surtout lors des premières répétitions sans costumes, sans décors », corps et espace ont, selon Vitez, tendance à « se charger de signes[184] ». À force de fréquentation, le mécanisme de la projection s'affaiblit inévitablement. Si les « liens qui se nouent entre l'homme et l'espace ne sont donc pas réductibles aux seuls rapports matériels ou fonctionnels » parce qu'ils incluent en fait « une valorisation qui transcende leur caractère physique[185] », la gageure consiste à entretenir le foyer de cette valorisation pour maintenir un lien producteur de sens à l'espace.

II. 3. 2. Métaphores vives et découverte de la mise en scène

L'entreprise de fécondation de l'espace par le sens dont on vient de parler semble avoir une double nature. D'abord, elle est de l'ordre de la découverte imprévue : les répétants travaillent ce sens qui apparaît, comme malgré eux, dans l'espace à l'instant *t* où ils s'y trouvent ou le regardent. Parallèlement, elle est de l'ordre du résultat recherché : les répétants travaillent dans une salle de répétition ou un décor, *avec le but* de provoquer de la signification à partir de l'espace. C'est ainsi que l'appropriation de l'espace s'offre, se dérobe et se suscite dans un mouvement subtil se manifestant notamment dans la propension des répétants à métaphoriser l'espace scénographique dans lequel ils travaillent quotidiennement. Nos expériences

[183] Jacques Lassalle, « Répétitions en acte », dans Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui, op. cit.*, p. 312.
[184] Cité dans Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre, IV. La Scène. 1983-1990*, Paris, P.O.L, 1997, p. 266.
[185] Gustave-Nicolas Fischer, *La Psychosociologie de l'espace, op. cit.*, p. 98.

d'observation nous ont en effet conduit à formuler l'hypothèse que travailler sur une mise en scène, c'est travailler l'espace en le *relisant* à force de fréquentation. Dans l'hypothèse qu'on propose ici, la métaphore ne se contente pas de susciter des accidents sémantiques en instiguant un rapport imprévu entre un comparant et un comparé éloignés ; elle renoue avec sa sève étymologique en produisant du *déplacement* de signification qui fait travailler l'espace. On a tendance à croire que la gestation de la mise en scène ne consiste pas seulement, pour les artistes, à organiser des déplacements sur un plateau, mais plus fondamentalement à s'y laisser transporter sur le plan du sens par l'entremise de la métaphore. Cette figure désigne, rappelons-le à l'aune de *La Poétique* d'Aristote, « le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce ou d'après le rapport d'analogie[186] » La métaphore produit de la ressemblance tout en reposant sur un procès de déplacement. Au-delà des dimensions sémantiques et syntaxiques sur lesquelles une longue tradition s'est déjà arrêtée, la métaphore nous importe ici par sa dimension pragmatique et cognitive. Pour étrange qu'il puisse paraître, le déplacement de sens qu'elle opère produit de la connaissance.

La métaphore est un outil privilégié du travail de création à plusieurs échelles. D'abord, elle caractérise la communication des répétants entre eux : pour se communiquer des images créatives et inédites, ces derniers recourent fréquemment à ce trope. Son usage ne révèle pas un goût pour la rhétorique ou l'ornement du discours, mais constitue une béquille qui aide les répétants à imaginer ensemble le monde à venir de la mise en scène. Vecteur imparfait, ruse des répétants, la métaphore participe d'un réservoir vivant où les images coexistent, correspondent, s'attirent ou se rejettent avant de finir au rebut ou, au contraire, de rebondir vers de nouvelles pistes. En ce sens, la métaphore participe globalement d'une vie imaginaire, sorte de terreau fertile où seront enterrées ou d'où sortiront des idées inédites. Comme l'écrit Vitez :

> Le temps des répétitions est très précieux pour les acteurs, le metteur en scène, toute l'équipe de travail : à ce moment-là se crée toute une vie de métaphores, de comparaisons, d'idées lancées qui parfois avortent et parfois rebondissent. À la différence d'une mauvaise, une bonne mise en scène est une mise en scène qui travaille, qui bêche ce champ imaginaire, qui ne laisse pas avorter ou dépérir les idées

[186] Aristote, *Poétique*, 1457 b 6-9, Paris, Seuil, 1980, p. 107.

> qui naissent au temps des répétitions, l'imprévu, la fraîcheur même de l'invention des acteurs[187].

Mais au-delà de cette fertilité créatrice de rapprochements singuliers et d'images inédites, la métaphore est surtout le corollaire du mécanisme d'appropriation de l'espace de jeu. Métaphoriser l'espace dans lequel on évolue, c'est le rendre un peu moins étranger à soi. Pour l'interprète, c'est également s'y habituer en lui trouvant intimement un sens mais aussi une nécessité intérieure. Loin de n'avoir d'efficacité que dans la sphère individuelle du répétant – qu'il soit acteur, metteur en scène ou technicien –, la métaphore possède aussi cette faculté de souder un imaginaire commun : en s'appropriant des métaphores communes sur l'espace de jeu, les répétants s'approprient du même coup une certaine idée des lignes de tensions, des axes de la spatialité structurant la mise en scène en genèse. Dans son journal de répétition sur *Lucrèce Borgia,* le stagiaire Philippe Poulain évoque ainsi une partie du décor par une énigmatique métaphore aquatique, en date du 28 mai (scène 1 de la seconde partie de l'œuvre) :

> JPJ[188] regarde alentour de la fenêtre, alors que Christophe[189] ne fixe pas de point précis. À la fin, ils se cachent au ruisseau-cour (c'est en lisant une note en anglais d'Hélène, qui appelle le passage à l'avt-sc[190] the water, que je commence à lui donner moi aussi des images aquatiques. Noté-je aujourd'hui).

Ici, la figure n'a rien d'ornemental. Elle sert à désigner un passage du décor ; elle sert aussi à le désigner collectivement par un comparant aquatique, qui renvoie peut-être à un espace étiré en longueur, fluide, étique. Pendant les répétitions de *L'Opéra de quat'sous*, le décor du spectacle est souvent désigné comme un « paysage[191] », de façon à caractériser le volume, les reliefs et les dynamiques qu'il contient. Les parties qui le constituent font elles aussi l'objet de métaphores séparées. Le directeur technique Jean-François Landry parle ainsi de « boulevards » pour désigner certaines zones de passages du décor, tandis que d'autres parlent de « collines[192] » pour en référer aux trois pentes qui, à des degrés différents, constituent les transitions entre les

[187] Propos cités dans *Cahiers Théâtre Louvain,* n° 46, octobre 1981, p. 96.
[188] Jean-Pierre Jorris.
[189] Christophe Ratandra.
[190] Abréviation pour « Avant-scène ».
[191] Anick La Bissonnière, « Cet espace est une chimère », *loc. cit.*, p. 20.
[192] *Ibid.*

plateaux constitutifs de la scénographie. Toutes ces expressions désignent des composants importants dans les décors concernés ; ils reconfigurent des éléments concrets en surfaces de projection, faisant de l'espace un carrefour de la réalité matérielle du décor et un réinvestissement imaginaire hanté par les rêves de villes et de paysages évoqués pendant tous les préparatifs du spectacle. Le recours à la métaphore révèle un processus d'appropriation parce qu'il rend ce décor habitable par le corps mais aussi par l'esprit. Il permet à l'interprète de transformer un espace proposé, voire imposé, en un espace désiré et habité. Comme l'écrit Ricœur dans *La Métaphore vive,* « le monde que déploie la métaphore vive est un monde habitable[193] ». La métaphore est dès lors la manifestation du processus d'investissement qui s'empare du répétant dans l'espace du jeu. Redéfini par Freud à partir de ses fameuses *Études sur l'hystérie*, ce concept désigne « le fait que l'énergie psychique, la libido essentiellement, se relie à un objet, qu'il s'agisse de la représentation d'une personne ou de tout élément corporel ou psychique[194]. » Le psychisme d'une personne impulse, en direction de l'objet en question, un investissement indissociable de la représentation qu'il s'en fait. C'est bien un tel processus que la métaphore révèle en répétition. Elle est le symptôme d'un mécanisme que le metteur en scène appelle de ses vœux : que l'acteur intègre jusqu'en son for intérieur l'espace imaginé avec le scénographe. Olivier Py avoue ainsi marteler à ses acteurs :

> « Ne jouez pas pour moi, ne jouez pas pour me faire plaisir. Profitez de l'espace que je vous donne pour découvrir quelque chose de vous, qui est du domaine de l'expérience intérieure auquel je n'ai pas grand-chose à voir[195]. »

En contribuant à désigner l'espace par des images littéralement inconvenantes, la métaphore participe de cette dynamique mise en valeur par Olivier Py. Elle permet au répétant de faire d'un lieu extérieur un espace vécu, dépositaire de sa créativité et de son désir. Ce n'est qu'à ce prix que son inventivité se manifeste pleinement.

---

[193] Résumé de *Temps et récit,* t. I, dans Jean-François Mattéi (dir.), *Les Œuvres philosophiques. Dictionnaire,* t. 2, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 3673.
[194] Paul Denis, article « Investissement », dans Alain de Mijolla (dir.), *Dictionnaire international de la psychanalyse. Concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions,* Paris, Calmann-Lévy, 2002, p. 947.
[195] Olivier Py, « Marcher sous une étoile », dans Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui, op. cit.*, p. 394.

Mais la métaphorisation de l'espace ne sert pas seulement à « marquer » du sceau de la conscience un fragment extérieur d'espace. Elle sert aussi à lui faire révéler ses lignes de force, sa dynamique. Eloi Recoing se souvient de la scène 5 de la première partie de l'acte I de *Lucrèce Borgia*, que l'équipe va peu à peu appeler « la scène du viol ».

> Sans qu'on sache comment, cette scène désormais s'appelle entre nous la scène du viol. De l'envahissement initial du plateau par le groupe au démasquage forcé de Lucrèce, tout est allé très vite. Lucrèce s'est réfugiée à l'avant de la scène. Gennaro s'interpose, revendique la sainteté du masque comme on revendiquerait le secret de la confession. Les jeunes gens battent le rappel de tous les crimes qu'elle a commis. Cette mémoire fonde leur identité. Elle, sous l'injure, dans son habit de flamme, parcourt de long en large l'orchestre, tente d'échapper aux mots. Tout à l'heure elle était jeune, touchant au port de ses souffrances ; maintenant elle a les allures d'une vieille qui se traîne et se débat dans sa tunique de Nessus. Antoine lui demande de rire à l'énoncé de certains de ses crimes. Il rappelle le procès Slánsky, l'histoire de l'homme qui perdit son pantalon au moment du verdict. Le grotesque allié à l'instant le plus tragique. Ils se saisissent d'elle, la soulèvent du sol ; le démasquage est très technique : un viol calculé, méticuleux, froid[196].

La convocation de l'image du viol pour désigner l'enjeu principal d'une scène et de sa mise en scène est métaphorique parce qu'elle ne fonctionne pas sur le plan littéral. Elle déclenche une dynamique de sens – en démasquant le visage de Lucrèce, on démasque son identité, son corps, son intimité, son secret – qui finit par se convertir en une dynamique spatiale. Dans son témoignage, Eloi Recoing raconte en effet clairement comment les compagnons du jeune Gennaro « envahisse[nt] » l'espace, acculant Lucrèce Borgia à l'avant-scène, comme des violeurs repousseraient leur victime dans une impasse pour mieux l'abuser. L'image a donc force d'analyse et, conjointement, force de mouvement. L'impertinence sémantique qui caractérise la métaphore sert ici de révélateur dramaturgique et physique dans le dessin de la mise en scène.

La métaphore permet de créer un accident sémantique mais son mécanisme ne se contente pas d'opérer au niveau de la rhétorique, de la sémiotique ou de la sémantique. Dans les usages que l'on vient de décrire et dans ceux que l'on observe couramment en répétition, la métaphore révèle une ampleur d'ordre cognitive et même heuristique. C'est ce qui en fait l'un des pivots incontournables de la démarche herméneutique de Paul Ricœur. Chez lui, la métaphore fait

[196] Eloi Recoing dans *Le Livre de Lucrèce Borgia, op. cit.*, p. 64.

l'objet d'une approche considérablement renouvelée qui lui confère une portée référentielle. Dans *La Métaphore vive,* le philosophe montre en effet combien ce que les classiques percevaient essentiellement comme un trope repose sur la dynamique apparemment contradictoire d'un double rapport à la référence. D'une part, elle suppose un mouvement de suspension dans notre perception spontanée des choses : mettant en branle l'imagination, elle annule la référence, détruit le sens littéral qu'on est spontanément porté à attribuer aux choses, et engendre « un ébranlement des catégories acquises[197] ». Mais à ce mouvement négatif, elle joint d'autre part un mouvement positif, qui consiste à redécrire la réalité. Éclairant d'un jour nouveau par son impertinence sémantique le sens du comparé auquel elle s'applique, elle enrichit par l'invention notre compréhension de la réalité. En faisant « entrer l'ambiguïté au cœur même de l'ontologie[198] », elle suscite une nouvelle visée référentielle. Son fonctionnement devient dès lors une « manière de répondre de façon créative à une question posée par les choses[199]. » Ricœur poursuit :

> Repartons de ceci que le sens d'un énoncé métaphorique est suscité par l'échec de l'interprétation littérale de l'énoncé ; pour une interprétation littérale, le sens se détruit lui-même. Or cette auto-destruction du sens conditionne à son tour l'effondrement de la référence primaire. Toute la stratégie du discours poétique se joue en ce point : elle vise à obtenir l'abolition de la référence par l'auto-destruction du sens des énoncés métaphoriques, auto-destruction rendue manifeste par une interprétation littérale impossible. Mais ce n'est là que la première phase ou, plutôt, la contrepartie négative d'une stratégie positive ; l'auto-destruction du sens, sous le coup de l'impertinence sémantique, est seulement l'envers d'une innovation de sens au niveau de l'énoncé entier, innovation obtenue par la « torsion » du sens littéral des mots. C'est cette innovation de sens qui constitue la métaphore vive. Ne tenons-nous pas du même coup la clé de la référence métaphorique ? Ne peut-on pas dire que l'interprétation métaphorique, en faisant surgir une nouvelle pertinence sémantique sur les ruines du sens littéral, suscite *aussi* une nouvelle visée référentielle, à la faveur même de l'abolition de la référence correspondant à l'interprétation littérale de l'énoncé[200] ?

[197] Michaël Fœssel, « La *lisibilité du monde.* La véhémence phénoménologique de Paul Ricœur », dans Myriam Revault d'Allonnes et François Azouvi (dir.), *Paul Ricœur,* Paris, Cahiers de l'Herne, 2004, p. 173.
[198] *Ibid.*, p. 172.
[199] Jean Greisch, « La métaphore vive », dans Jean-François Mattéi (dir.), *Les Œuvres philosophiques. Dictionnaire,* III, t. 2, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 3673.
[200] Paul Ricoeur, *La Métaphore vive,* Paris, Seuil, 1997 [1975], p. 289.

Ruinant le sens littéral pour susciter une nouvelle visée référentielle, la métaphore augmente notre vision des choses et épaissit notre rapport du monde en stimulant la compréhension que nous pouvons en avoir. Cette fonction ontologique de la métaphore nous semble se situer au cœur du travail de l'espace en répétitions. Désigner l'espace de jeu à renfort de métaphores, c'est en effet se donner la possibilité de dépasser la matérialité immédiate du plateau nu de la salle de répétition ou de la littéralité du décor pour accumuler des strates de sens susceptibles de densifier l'espace de jeu. Épousant la double dynamique générale d'annulation-recréation de la métaphore, le procès métaphorique en répétition a donc une éminente fonction référentielle. Il sert en fait à découvrir et faire surgir la mise en scène elle-même. À coup de torsion figurale du réel, il donne corps à un spectacle qui, parce qu'il n'est pas encore né, reste difficile à voir, à comprendre et à décrire. En se dépliant dans cet écart qui sépare le littéral de l'imaginaire, la métaphore permet de décrire la mise en scène en cours de gestation qui, par la force des choses, échappe toujours à la formulation. Elle incarne en somme le détour linguistique et ontologique par lequel la virtualité de l'œuvre d'art met un pied dans le réel.

Ce processus d'enrichissement par impertinence sémantique semble un moteur dans le travail de Christian Schiaretti. Dans l'espace de jeu des répétitions comme dans celui des décors définitifs, ce metteur en scène cultive en effet un tropisme prononcé pour les plateaux dont la nudité de convention appelle la métaphorisation : c'est par les images que les répétants projettent sur le plateau que ce dernier se met à devenir autre que lui-même, créant une distorsion féconde entre sa matérialité prosaïque et les lieux qu'il se met à évoquer de scène en scène. Durant les préparatifs du *Roi Lear*, la figure du cercle est choisie notamment en référence à l'architecture du Globe, dont la rotondité métaphorise elle-même le monde. On se souvient que les spectateurs de cette institution étaient accueillis à l'entrée par une enseigne qui représentait Atlas portant la terre sur ses épaules et reproduisait ce vers latin de Pétrone : « *Totus mundus agit histrionem* » (« le monde entier joue la comédie[201] »). Au-delà de la référence shakespearienne, le cercle est apprécié pour sa faculté à accueillir sans quasiment changer tous les lieux et toutes les situations du texte. Christian Schiaretti ne se contente pas de cette surface circulaire et plane. Pendant les

[201] Voir Line Cottegnies, François Laroque et Jean-Marie Maguin (éd.), *Le Théâtre élisabéthain,* t. 2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. XXXII.

répétitions, il se l'approprie à coup de métaphores déclinant le motif du cercle tout en nourrissant l'imaginaire de sa troupe. Il propose par exemple à ses interprètes de se disposer en cercle dans la scène d'exposition pour, d'emblée, convoquer l'image saisissante d'une cérémonie tribale entre chefs de clan. Les premiers essais du mois de juillet 2013 confirment son intuition : dès que les personnages se mettent à entrer presque simultanément de toutes parts pour se rassembler en cercle, c'est bien une cérémonie politique qui s'esquisse, faisant sourdre une potentielle guerre des clans sous le vernis rituel du partage du royaume. La troupe comprend rapidement que dans ces dispositions qui rappellent les cercles celtiques, c'est toute une anthropologie du pouvoir qui se raconte. Loin de se contenter d'investir ce réservoir d'images structuré autour de l'archaïsme politique, Christian Schiaretti enrichit l'espace du plateau nu d'autres dynamiques, elles-mêmes chargées de sens différents. Dès le mois de juillet 2013, il propose ainsi à ses acteurs ou aux élèves de l'École supérieure des arts et techniques du théâtre qui sont mobilisés pour les besoins de la figuration, de jouer d'autres dynamiques. Parmi elles, on relève par exemple les dynamiques latérales : en disposant les scènes 3 et 4 de l'acte I dans un vaste couloir allant de l'avant-scène jardin à l'avant-scène cour, il transforme l'espace nu en sorte de vestibule exigu que Lear et ses chevaliers envahissent avec fracas en se décrottant les bottes, conduisant à l'exaspération de Goneril et donc à la crispation rédhibitoire de la relation du père à sa fille. Investi par une suite de chevaliers en trop grand nombre, ce couloir dessiné par une simple disposition linéaire des corps mène à la crise qui va conduire le roi à quitter de façon fracassante le château de son aînée. Schiaretti ne s'en tient pas à cette dynamique. Il fait parallèlement fructifier l'espace vide en mettant en place des dynamiques arrondies pour appuyer la course épique des messagers porteurs de missives, notamment à la fin de l'acte I. Les images qui les alimentent sont alors celles de la course en stade, suffisant à elles seules à imprimer dans l'imaginaire de tous que les tours du décor équivalent à des centaines de kilomètres de course à pied. Loin d'imposer sa circularité de manière univoque, le cercle accueille donc les diagonales, les lignes droites comme les carrés. C'est précisément ce qui le relie à « l'image vitruvienne de l'Homme inscrit dans un cercle ou un carré[202] » qui, selon Frances Yates, a probablement inspiré l'architecture du Globe. Cette

[202] Frances Yates, *Les Arts de la mémoire* (trad. Daniel Arasse), Paris, Gallimard, 1975, p. 385.

surimpression de formes contradictoires avait selon elle une fonction cosmologique : celle de faire entrer en dialogue « le monde élémentaire » de « la scène carrée[203] » et le « monde céleste circulaire suspendu au-dessus de lui[204] ». Mais elle possédait aussi une fonction dynamique : celle de rompre un rythme architectural trop homogène pour produire une sensation de mouvement, à même de refléter l'instabilité de la vie humaine. Dans la mise en scène de Schiaretti, l'accumulation de ces dynamiques engendre une richesse sémantique de l'espace.

On pourrait penser que cette manière de féconder l'espace par la métaphore ne s'applique qu'aux plateaux nus : il paraît en effet plus facile de donner du sens à ce qui semble l'appeler à force de sobriété. À nos yeux, elle s'applique tout autant aux types de scénographies plus denses ou plus réalistes. Il suffit de se rappeler de la façon dont Antoine Vitez travaillait les pièces de Tchekhov, s'emparant d'intérieurs chargés, pour y organiser des trajectoires révélant des enjeux de désirs et de jalousie. Dans ses entretiens avec Émile Copfermann, il affirme ainsi :

> Mettre en scène, n'est-ce pas, *c'est organiser de la vie sur la scène.* La vie des autres : personnages imaginaires.
>
> Ceci vaut surtout quand il s'agit d'œuvres réalistes. Par exemple, je travaille sur une œuvre de Tchekhov, au Conservatoire. J'organise les déplacements des gens, j'organise, sur l'espace scénique, le trajet du désir d'un personnage vers un autre personnage ; j'organise l'espace de la jalousie ; le temps et le rythme selon lesquels vont se dévoiler les désirs cachés.
>
> Emile – Dieu ! Tu deviens Dieu !
>
> Antoine – À ce moment, oui. C'est un travail démiurgique. Mais rassurant, puisqu'alors…
>
> Emile – …tu donnes du sens à ce qui paraît en être dépourvu…
>
> Antoine – ... je donne du sens, oui, à l'inextricable vie[205].

Cette fécondité sémantique de l'espace réaliste n'est donc pas moindre que celle du plateau dénudé. C'est que dans une maison apparemment bien identifiable, ce sont mille réinvestissements sentimentaux, relationnels et mémoriels qui peuvent surgir dans la mise en place des corps. L'identification apparemment facile à laquelle donne lieu une scénographie

[203] *Ibid.,* p. 390-391.
[204] *Ibid.,* p. 391.
[205] Émile Copfermann, *Conversations avec Antoine Vitez (De Chaillot à Chaillot),* Paris, P.O.L, 1999, p. 113-114.

réaliste n'empêche pas les scénarios imaginaires de s'y lover. Qu'on se souvienne à cet égard de toutes les strates d'histoires et de songes que recèle une maison pourtant bien connue aux yeux du phénoménologue de l'espace Gaston Bachelard :

> La maison est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. Dans cette intégration, le principe liant, c'est la rêverie. Le passé, le présent et l'avenir donnent à la maison des dynamismes différents, des dynamismes qui souvent interfèrent, parfois s'opposant, parfois s'excitant l'un l'autre. La maison, dans la vie de l'homme, évince des contingences, elle multiplie ses conseils de continuité. Sans elle, l'homme serait un être dispersé. Elle maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie. Elle est corps et âme. Elle est le premier monde de l'être humain[206].

Que l'espace de jeu soit décanté ou richement peuplé, la problématique spatiale se décline donc en des termes semblables : il s'agit de produire de la signification, de rendre sensibles des relations et des sentiments à partir d'un investissement imagé de l'espace.

II. 3. 3. Construire un espace ouvert

La singularité dernière de l'espace d'un spectacle consiste à introduire un tiers incontournable dans ce double mouvement d'appropriation que l'on vient de décrire entre les interprètes et le décor : le public et l'activité qui accompagnent sa réception de la représentation. L'espace de la mise en scène ne marche pas sans cette réappropriation ultime, qui est celle des spectateurs en vue desquels le spectacle s'élabore. Fine observatrice de cette relation triangulaire, Anick La Bissonnière soutient que, fondamentalement, « le théâtre consiste à créer une relation entre un acteur et un spectateur », que « la dynamique doit fonctionner dans les deux sens[207] ». Cela implique du décor que, tout riche qu'il soit de ses interactions avec les acteurs, il ne se ferme pas au public par une complétude qui, dans sa perfection, serait aussi rétive à l'investissement imaginaire du public. Anick La Bissonnière invite à ne jamais « oublier qu'on est lié aux êtres humains qui sont en train de faire une performance devant nous, pour nous ; une performance qui nous inclut[208]. » On comprend alors la complexité de l'espace d'une mise en scène ; il ne désigne pas seulement le décor, pas plus qu'il ne se limite aux déplacements. Il doit

[206] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace, op. cit.*, p. 26.
[207] Anick La Bissonnière, « Cet espace est une chimère », *loc. cit.,* p. 22.

préserver un manque qui ouvre une brèche à l'activité projective du spectateur. Ce constat définit la place même du scénographe, fondamentalement intermédiaire : « L'acteur a un corps, le spectateur a également un corps, et dans le vide entre les deux se trouve le scénographe[209] ». C'est cette nécessité de l'ouverture de l'espace scénographique au spectateur, comme à l'acteur, qui fait de la scénographie un art voué à l'inachèvement. La conscience de cette loi n'a d'ailleurs jamais cessé de hanter le travail de Yannis Kokkos. Comme le remarque en effet Georges Banu :

> Kokkos fait de l'incomplétude le fondement de l'art du théâtre, art toujours en attente de l'autre. Ne parle-t-il pas des décors comme de « lieux vacants » ? Lieux sans autonomie. Lieux inachevés. Lieux pour des corps et des lumières. Kokkos ne rêve pas du tableau, horizon qui hante le scénographe insatisfait du théâtre. Ses décors ne sont jamais des substituts de toiles avec leur logique et leur beauté propres. Ses décors sont des propositions. Ils appellent à être habités, développés, animés. Ce sont des décors qui acceptent le théâtre comme art de l'échange. Et nullement de la solitude[210].

Devant cet impératif d'inachèvement, qui appelle le dialogue avec le corps des acteurs et la perception du public, un achèvement trop voyant devient presque un handicap. L'objet trop riche et trop léché impressionne dans son achèvement mais ne s'offre plus à la réappropriation du metteur en scène, ni à la réception du spectateur. C'est en tous cas ce que laisse à penser cette confidence de Ludovic Lagarde à propos de la scénographie réalisée par Antoine Vasseur pour sa mise en scène du *Richard III* de Verhelst :

> Sa scénographie était très réussie, très belle, très intéressante, très juste. Et en même temps, elle était trop complète. Elle induisait trop les modes de déplacement, les entrées, les sorties, les directions. Et finalement elle me contraignait. Je devais l'utiliser, la faire jouer, la rendre performante. Pour moi il doit y avoir dans un espace un point de déséquilibre, une incertitude, un manque propre à créer une mise en tension, de sorte que cet espace n'existe véritablement qu'une fois que mon travail avec les acteurs se réalise. J'aurais donc tendance à croire que les scénographies n'existent pas. Quand on éteint la lumière d'un théâtre le soir, la scénographie est comme une machine célibataire, elle pleurniche. Elle ne marche pas sans la lumière, sans les acteurs, sans la tension des corps, sans le travail qui habite l'espace[211].

---

[208] *Ibid.,* p. 20.
[209] Anick La Bissonnière, « Le vertige du vide », revue *Jeu,* n° 132, 2009 (3), p. 118.
[210] Georges Banu, « Kokkos ou le consentement au théâtre », dans *Yannis Kokkos, le scénographe et le héron*, *art. cit.* p. 9.
[211] Propos recueillis par Florence March, *Ludovic Lagarde. Un théâtre pour quoi faire, op. cit.*, p. 61.

L'espace du spectacle s'avère d'autant plus viscéralement dialogique que, sans le jeu des acteurs ni l'interaction avec le public, il ne fonctionne pas ; il a besoin du regard et de la présence humaine pour prendre tout son relief. Son sens et sa force énergétique ne peuvent émerger qu'à la faveur de sa capacité à engager le dialogue.

Conclusion

Les espaces de la création scénique peuvent-ils être décrits objectivement et extérieurement à nous, par l'intermédiaire de concepts comme la position, la quantité, la frontière, la délimitation, l'extériorité, les coordonnées ? Ou leur caractérisation dépend-elle au contraire de notre capacité à les penser en solidarité avec la façon dont l'homme les habite et les perçoit ? En tentant de caractériser les formes des espaces successivement traversés par les répétants au cours d'un processus de mise en scène, il nous est apparu que toute tentative de description demeurait insuffisante si elle s'en tenait à des observations d'ordre physique, parce qu'un lieu de travail ne saurait être appréhendé indépendamment des activités humaines qui y voient le jour : comme le rappelle Moles, l'espace « n'existe que par ce qui le remplit[212] ». Théâtre d'une intense vie de création à plusieurs, dans laquelle les subjectivités se lient pour participer à la gestation d'une mise en scène, l'espace de répétition n'est pas un contenant neutre qui se contenterait d'accueillir des équipes au fil du temps. Tributaire de la façon dont les répétants l'habitent, il ne prend son sens qu'à travers les interactions qui s'y jouent, les désirs qui s'y dévoilent et les relectures que sa matérialité génère. À la fois matière à posséder et surface projective à investir, il prend part au dialogisme de la mise en scène : il est l'un des interlocuteurs à part entière des répétants, tout en se faisant le catalyseur de leur interlocution.

.

[212] Victor Schwach, « Présentation » à Abraham Moles et Élisabeth Rohmer (textes rassemblés par Victor Schwach), *Psychosociologie de l'espace, op. cit.*, p. 17.

Chapitre 2. Le temps dans les processus de la création scénique

On ne peut se fier à la durée
pas même l'homme pieux
qui va tous les jours à la messe,
même le plus patient, l'artiste de l'attente,
même le plus fidèle
qui sans faillir sera là pour toi,
ne peut être sûr d'elle toute une vie.
Je crois le savoir,
elle devient possible seulement
quand on arrive
à s'en tenir à une chose,
à être patient,
attentif, lent,
plein de présence d'esprit jusqu'au bout des doigts[1].

Peter Handke

De la même façon que l'espace des répétitions se construit dans une relation conflictuelle au monde extérieur, la temporalité de la création prend place à la fois *dans* et *à l'écart de* l'écoulement du temps du monde. D'une part, le temps d'un processus créatif converge avec le temps objectif : conférant une rationalité chronologique aux opérations de création, les plannings de production montrent par exemple que le temps créateur sait s'aligner sur le modèle calendaire, repérable et successif, qui structure le temps social. Mais, d'autre part, le temps créateur génère parallèlement un régime temporel qui s'en distingue, comme si la présence des autres répétants passait par une forme d'autisme au monde. Une œuvre de fiction, inspirée de l'histoire d'un acteur réel, nous propose une illustration particulièrement symptomatique de ce phénomène étrange : *Mefisto* de Klaus Mann. De plus en plus absorbé dans la création théâtrale au quotidien,

[1] Peter Handke, *Poème à la durée* (trad. Georges-Arthur Goldschmidt), Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1987, p. 20.

son personnage phare, le comédien Hendrik Höfgen, perd peu à peu le sens du réel et semble en oublier le rythme des saisons, s'enfonçant dans une dimension inédite du temps :

> Hendrik Höfgen – spécialiste des crapules élégantes, des assassins en frac, des intrigants historiques – ne voit rien, n'entend rien, ne remarque rien. Il ne vit absolument pas dans la ville de Berlin, pas plus qu'il n'a jamais vécu dans la ville de Hambourg. Il ne connaît que des scènes, des studios de cinéma, des loges, quelques boîtes de nuit, quelques salles des fêtes et des salons affolés de snobisme. Se rend-il compte du changement des saisons[2] ?

Inscrivant son écoulement dans le vaste cours du temps chronologique, tout en donnant naissance aux lois de sa propre temporalité, le temps de la création théâtrale est paradoxal : il se mesure à l'aune de modèles bien connus, tout en s'en émancipant. Pris dans l'étau de cette contradiction dynamique, il est d'autant plus difficile à penser que la philosophie a consacré au temps certains de ses débats les plus complexes, sans véritablement trancher. Il suffit de se rappeler la question – si souvent citée depuis – que posait saint Augustin dans le chapitre XIV du livre XI de ses *Confessions :* « Qu'est-ce en effet que le temps[3] ? », à laquelle il apportait cette réponse désarmante : « Si personne ne me le demande, je le sais ; mais si on me le demande et que je veuille l'expliquer, je ne le sais plus[4]. » La formulation d'une conception admise par tous a échoué au fil des siècles et d'importantes lignes de fractures parcourent la tradition philosophique. Tandis que le temps relève dans quelques systèmes philosophiques d'une réalité naturelle, préexistante à l'homme, il n'existe pour d'autres qu'à travers l'expérience intérieure que l'homme en fait à travers son intuition, sa conscience ou son âme ; aux yeux de certains, il constitue un flux mesurable et relève d'une physique quand, dans un parti pris opposé, l'irréductible épaisseur et l'intangibilité de la « durée » défient les modes d'appréhension empruntés à l'espace.

Loin d'être étrangers aux processus créatifs, ces enjeux ressurgissent au cœur même des études de genèse : la question du temps y est appréhendée comme étant centrale, à la fois mesurable à travers la succession chronologique des avant-textes, et mystérieuse, dans la

[2] Klaus Mann, *Mefisto* (trad. Louise Servicen), Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 2006, p. 230-231.
[3] Saint Augustin, *Les Confessions* (trad. Joseph Trabucco), livre XI, chapitre XIV, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 264.
[4] *Ibid*.

sédimentation opaque qu'opère le cumul de couches créatives. Comme l'écrit Michel Espagne, « parler des variantes de genèse, des manuscrits de travail, c'est […] prendre le temps comme objet[5]. » Cette attention se manifeste notamment dans le soin apporté à l'identification des étapes de création dans les dossiers de genèse. Des différents types de papier aux traces explicites de datation, en passant par les diverses couleurs de la graphie d'un auteur, les avant-textes laissent entrevoir des strates successives qu'il est possible d'inscrire sur un axe temporel, dont la logique calendaire l'assimile à un temps objectivable.

À plusieurs égards, le temps de la création scénique n'échappe pas à la règle : comme nous le verrons, lui aussi suppose une linéarité chronologique qui file jusqu'à la première présentation du spectacle ; le processus d'une mise en scène se manifeste à travers des jalons qui se succèdent. Mais l'on verra aussi que, si la mise en scène prend bel et bien corps à travers un processus progressif, elle suppose une multiplicité de temporalités coexistantes, défiant les modèles linéaires et homogènes. La multiplicité des contraintes de production de même que l'abondance des répétants engagés dans la collaboration engendrent, dans le meilleur des cas, une polyphonie maîtrisée ou, dans le cas contraire, un conflit de nappes temporelles, source de tensions. Si le modèle linéaire est à interroger, c'est aussi qu'au-delà du temps physique, la mise en scène s'élabore – à l'image de toute œuvre de l'esprit – dans une nappe souterraine, qui a à voir avec la « durée toute pure[6] » chère à Bergson et qui, à ce titre, déjoue les repères chronologiques du calendrier pour épouser le flux magmatique d'un devenir intangible. Il s'agira donc ici de se demander dans quelle mesure le temps de la création scénique n'est pas homogène mais pluriel et complexe.

I. Le processus comme succession

La création révèle sa dimension chronologique dès lors qu'on l'appréhende à travers les étapes qui ont jalonné son processus. Pierre-Marc de Biasi dénombre ainsi « quatre grandes phases de travail qui se succèdent avec des durées et une importance relative variables : les phases *pré-rédactionnelle, rédactionnelle, pré-éditoriale, éditoriale*[7]. » Caractéristique d'une

[5] Michel Espagne, *De L'Archive au texte. Recherches d'histoire génétique,* Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 58.
[6] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007 [1889], p. 75.
[7] Pierre-Marc de Biasi, *La Génétique des textes,* Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005 [2000], p. 33-34.

approche de la création qui tend à clarifier les strates temporelles accumulées jusqu'à l'édition de l'œuvre, cette proposition révèle une disposition à repérer dans les dossiers de genèse les marques d'un « temps physique[8] » à partir d'indications d'années, de jours, voire d'heures : à travers des signes graphiques ou des datations, celles-ci révèlent les jalons essentiels d'une écriture se métamorphosant au fil du temps.

Cette logique de successivité n'est pas l'apanage des œuvres littéraires ; elle se repère également dans les processus de la création scénique, dont l'extension varie selon l'étendue de l'étape précédant l'entrée en répétition et selon la durée de la période des répétitions proprement dites. Tandis que la durée moyenne d'une création peut, comme le rappelle Sophie Proust, descendre jusqu'à « cinq semaines[9] » en Angleterre voire parfois trois semaines aux États-Unis[10], des répétitions sont susceptibles de recouvrir plusieurs années chez des créateurs comme Anatoni Vassiliev, Claude Régy, Peter Brook ou Ariane Mnouchkine[11], qui reprennent volontiers une tradition d'approfondissement remontant à Stanislavski – comme le rappelait Giorgio Strehler, ce dernier était allé jusqu'à répéter *Hamlet* pendant deux ans[12]. Entre ces deux cas extrêmes, le modèle dominant que l'on a pu repérer à travers les témoignages de metteurs en scène dont on a lu les entretiens en France et pour certaines grandes compagnies du Québec, comprend « huit semaines[13] » de répétitions. Ce chiffre reste toutefois modulable en fonction de l'ampleur des textes proposés : Denis Marleau a ainsi répété *Ce qui meurt en dernier* de Normand Chaurette[14] pendant huit semaines, contre onze pour le plus imposant *Othello* de Shakespeare[15]. Un autre cas de figure consiste à diviser un temps de création donné en plusieurs sessions délimitées, étalées sur des mois voire des années ; c'est un mécanisme récurrent dans la méthodologie de Robert

[8] Michel Espagne, *De L'Archive au texte, op. cit.*, p. 58.
[9] Sophie Proust, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine,* Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2006, p. 184.
[10] Sophie Proust, « Les processus de création de quelques metteurs en scène new-yorkais », dans *Les Cahiers de théâtre Jeu*, n° 136, 2010, p. 84.
[11] Sophie Proust, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine, op. cit.*, p. 184.
[12] Propos de Giorgio Strehler, cités dans *Giorgio Strehler* (Introduction, entretiens, choix de textes et traduction par Myriam Tanant), Arles, Actes Sud / Paris, CNSAD, coll. « Mettre en scène », 2007, p. 34-35.
[13] C'est le constat qu'effectue Anne-Françoise Benhamou, dans *Dramaturgies de plateau, op. cit.*, p. 48. De son côté, Jacques Lassalle parle d'une durée moyenne « entre huit et dix semaines », ajoutant ce commentaire : « en deçà, c'est la marche forcée. Au-delà, à de rares exceptions près, c'est le risque d'endormissement, de mobilisation abusive, de perte d'urgence. » (Jacques Lassalle, « Répétitions en acte », dans Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui*, *op. cit*., p. 311).
[14] Le spectacle *Ce qui meurt en dernier* a été répété à Montréal du 7 novembre 2007 au 15 janvier 2008.
[15] Le spectacle *Othello* a été répété à Montréal du 6 août au 23 octobre 2007.

Lepage. Nous l'avons également repéré dans le travail de Brigitte Haentjens, qui a façonné son spectacle de danse-théâtre *Ta Douleur* par laboratoires isolés avec les danseurs Anne Le Beau et Francis Ducharme entre avril 2011 et septembre 2012, date de la création au Théâtre La Chapelle de Montréal, ou dans celui de Christian Schiaretti, qui a dirigé les répétitions du *Roi Lear* au TNP de Villeurbanne par sessions isolées entre le début du mois de juillet 2013 jusqu'au jour de la première le 10 janvier 2014.

Si l'extension du processus créatif se caractérise par une certaine plasticité, tributaire des contextes, des personnalités et des méthodes, reste à savoir si l'on peut repérer des étapes récurrentes. Sans nier qu'il existera toujours des exceptions à toute tentative de stabilisation, on essayera ici d'évoquer sept grandes phases que nous avons fréquemment vues se succéder dans des préparatifs. L'objectif n'est pas de les décrire dans une perspective spécifiquement génétique, en les subdivisant elles-mêmes en une série de sous-étapes minutieusement circonscrites : nos observations nous ont conduit à la conclusion qu'elles variaient considérablement d'un processus à un autre et qu'il n'était pas forcément pertinent de vouloir les fixer à travers des taxinomies ramifiées. L'intention consiste plutôt à saisir les problématiques – d'ordre à la fois éthique, anthropologique et psychanalytique – qui caractérisent chacune de ces étapes, quelle que soit la durée de chacune d'entre elles. On vise ainsi à en cerner autant de régimes.

I. 1. L'origine d'un projet

I. 1. 1. Un point isolable ?

La première étape qui apparaît dans cette restitution en sept temps est logiquement celle de l'origine du projet, phase à part entière. D'une mise en scène à une autre, le processus débute forcément à partir d'un point zéro d'un historique de création conduisant, au gré de jalons successifs, au spectacle : le moment où l'idée d'un spectacle s'impose à la conscience du metteur en scène, ou celui auquel une invitation lui est soumise. Le commencement d'une aventure scénique varie d'un cas de figure à l'autre. Il découle naturellement du désir individuel d'un metteur en scène qui, pour pouvoir s'attaquer à un texte et se l'approprier dans le travail, doit y percevoir une nécessité intime de dialoguer avec lui. Mais il est étonnant de constater que, dans

bien des cas, cette nécessité vécue comme profondément personnelle est aussi le fruit d'un dialogue avec les circonstances et les rencontres faites dans un parcours : on fait ici l'hypothèse qu'on ne connaît son désir artistique qu'à travers cette médiation-ci. Plus précisément, ce désir peut être suscité par la lecture d'un texte ou par celui de travailler avec un acteur particulier. Christian Schiaretti explique par exemple que le souhait de monter *Le Roi Lear* n'émanait pas forcément de lui, puisque « ce n'est pas [lui] qui cherchait un roi Lear[16] » mais plutôt le vétéran Serge Merlin, qui souhaitait reprendre ce rôle dont il avait donné une incarnation marquante en 1987 sous la direction de Matthias Langhoff. Au-delà de cet échange de circonstance, l'idée de monter ensemble un *Lear* s'est cristallisée autour d'un second motif : la volonté commune aux deux hommes de jouer le texte de Shakespeare dans la traduction du poète Yves Bonnefoy. L'origine qui se formule à travers les paroles de répétition et les entretiens donnés par Schiaretti en marge du spectacle est désignée comme la « commande[17] » d'une mise en scène du *Roi Lear* d'un grand acteur à un grand metteur en scène préoccupé par la langue et la prosodie.

Le projet *Ce qui meurt en dernier,* pièce du dramaturge québécois Normand Chaurette créée par le Théâtre Ubu à l'Espace GO de Montréal, possède lui aussi, dans une certaine mesure, une origine identifiable. Comme l'a raconté Denis Marleau pendant les répétitions et dans quelques entretiens parus dans la presse au moment des représentations, le commencement de l'aventure remonte au mois de septembre 2006. Le metteur en scène se trouve alors avec l'auteur dans le décor de *La Fin de Casanova*, un texte de Marina Tsvetaïeva que Marleau vient de monter à l'Espace GO de Montréal. Il demande à Chaurette si celui-ci n'aurait pas un autre texte à lui proposer. Cet échange ne tarde pas à générer l'idée d'un spectacle aussi intimiste que *La Mort de Casanova*, mais centré sur Christiane Pasquier, l'une des actrices fétiches du directeur de la compagnie Ubu. En 1996, celle-ci avait incarné Martha von Geschwitz dans *Lulu* de Wedekind, mise en scène par Denis Marleau au Théâtre du Nouveau Monde de Montréal. Marqué par le personnage, Chaurette décide alors de l'extraire de la pièce allemande pour lui donner une ampleur inédite à travers un quasi-monologue écrit sur mesure pour elle et Denis

[16] Nadja Pobel, « Un rêve commun », entretien avec Christian Schiaretti, *Le Petit Bulletin* [en ligne], URL : http://www.petit-bulletin.fr/lyon/theatre-danse-article-47493-%C2%ABUn+reve+commun%C2%BB.html
[17] *Ibid.*

Marleau. Créé le 15 janvier 2008, *Ce qui meurt en dernier* laisse entrevoir un point de départ finalement intelligible, dont le récit est étoffé : dans l'espace concret d'une scénographie donnée, à une période bien précise de l'année 2006, un échange entre deux artistes détermine un sujet – le personnage de Wedekind –, une forme – l'intimité d'une pièce à la distribution réduite – et un choix d'actrice, autour de laquelle les désirs de l'auteur et du metteur en scène convergent.

1. 1. 2. Logique proliférante de l'origine

Mais cet échange en fin d'été saurait-il résumer à lui seul le commencement d'une aventure théâtrale qui allait se concrétiser un peu plus d'une année plus tard ? Ce point de départ assigné, si convaincant qu'il soit, ne s'origine-t-il pas aussi, ailleurs, en un passé indiscernable, aux ramifications plus diffuses ? En l'occurrence, il n'est pas difficile de remarquer que dans l'origine de cette pièce inspirée de Wedekind, il y a toute l'histoire portée par le spectacle *Lulu* de Marleau. De la même façon, le désir de bâtir un spectacle autour de Christiane Pasquier est inséparable d'une complicité entre l'actrice, l'auteur et le metteur en scène, étrennée à travers *Le Petit Köchel* en 2000 et *Les Reines* en 2005. Il y a ainsi une logique proliférante de l'origine d'un spectacle qui fait que, même dans la simplicité d'un récit inaugural, se lovent toujours d'autres départs en série.

Ce millefeuille de l'origine se repère dans bien des spectacles. L'*Othello* monté par Marleau quelques mois plus tôt a massivement été décrit par la critique comme le « premier » Shakespeare du metteur en scène, comme si se confronter directement à Shakespeare pour la première fois avait été le facteur déclencheur de l'aventure. Sans être erronée, cette présentation d'une rencontre inédite entre un grand metteur en scène et le dramaturge emblématique du théâtre élisabéthain reste partielle : si Marleau s'est décidé à monter un tel classique, c'est au départ dans l'idée de se familiariser avec la pièce ayant servi d'hypotexte à l'*Othello* de Carmelo Bene, qu'il projette de monter et dont il veut repérer les jeux de déconstruction par rapport à l'original. Marleau ne montera finalement jamais la pièce du dramaturge italien ; celle-ci n'en demeurera pas moins l'un des commencements du cycle shakespearien entamé par Marleau et poursuivi, au printemps 2012 dans la salle du Théâtre du Nouveau Monde de Montréal, par sa mise en scène du *Roi Lear*.

Le cas de *L'Opéra de quat'sous* monté par Brigitte Haentjens révèle à son tour la complexité définitoire du commencement. Durant le processus et dans les publications qui accompagnent le spectacle, la metteure en scène donne plusieurs départs à ce projet de mise en scène à l'Usine C de Montréal et au Centre national des arts d'Ottawa. L'un de ces départs est dramaturgique : familière depuis longtemps de la dramaturgie germanique de Georg Büchner (*Woyzeck* en 2009) et surtout de Heiner Müller (*Quartett* en 1996, *Hamlet-machine* en 2001, *Médée-matériau* en 2004), elle avoue « rôde[r] autour de Brecht depuis longtemps[18] » ; au vu de son parcours, monter Brecht lui a paru naturel à ce moment de sa carrière. À ce premier départ s'en ajoute un second, arrimé à un choc personnel de spectatrice :

> Il y a une quinzaine d'années, j'ai été éblouie par le travail de Thomas Ostermeier sur *Mann ist Mann*. Sa mise en scène percutante et physique éclairait le texte de façon crue. En fait, Ostermeier m'a permis de saisir autre chose chez Brecht : sa noirceur virulente[19].

Reconsidérée *a posteriori*, la puissance de la proposition scénique d'Ostermeier semble avoir semé, chez Brigitte Haentjens, un désir de monter Brecht. Mais à ces possibles origines s'en ajoute encore une autre, beaucoup plus étonnante : un *Opéra de quat'sous* monté par Brigitte Haentjens elle-même en 1982, durant ses premières années de pratique en Ontario, sous le nom de *L'Opéra du gros-5-cennes*. Cette origine est d'autant plus inattendue que la metteure en scène l'avait oubliée et ne la mentionnera à son équipe de création que le 21 septembre 2010 en réunion avec le traducteur Jean-Marc Dalpé, parce qu'elle vient alors tout juste de retrouver son exemplaire de L'Arche, émaillé de ses notes de l'époque. Le *Lear* de Christian Schiaretti est également marqué par cette multiplicité du début. On croyait le spectacle pure « commande », et l'on apprend dans la presse que celui-ci résulte indirectement du rebond d'une proposition que Schiaretti avait soumise à Serge Merlin et que l'acteur avait écartée au motif « qu'il ne devait ou ne pouvait jouer que les rôles éponymes[20] » : jouer Don Saluste dans le *Ruy Blas* de Victor Hugo pour la réouverture du TNP en 2011. L'origine claire avait ainsi une origine plus lointaine, dont on ne connaît d'ailleurs pas toutes les déterminations : celle d'un autre spectacle, refusé, à

[18] Brigitte Haentjens, « Mot de mise en scène », dans *L'Opéra de quat'sous. Chantier dramaturgique,* Montréal, Sibyllines, p. 8.
[19] *Ibid.*

l'histoire elle-même aussi longue qu'arborescente.

Cette idée d'un impossible commencement *ex nihilo* trouve un écho étonnant dans la réflexion théologico-philosophique que Paul Ricœur consacre à la Genèse. Dans une étude intitulée « Penser la création[21] », le philosophe rappelle que la création n'y est pas dépeinte comme une opération unique et ayant procédé à partir de rien :

> Outre qu'on ne pose pas la question de ce qui a pu précéder le faire divin, on ne se demande pas d'où vient la glaise dont l'homme est tiré, ni de quels matériaux sont tirés les arbres du jardin, les fleuves qui l'arrosent et le sol dont sont modelés les animaux. Créer, c'est former, donner figure et consistance. Il en sera de même de la relation que Genèse 1 fait de la création du monde : l'abîme est là, les ténèbres aussi, ainsi que les eaux primordiales ; la parole ne crée pas de rien, et les séparations successives qui rythment les six jours de l'œuvre constituent l'acte créateur lui-même. La notion de Création *ex nihilo* répondra à une spéculation ultérieure et concernera ce que Leibniz appellera, beaucoup plus tard, *l'origine radicale des choses*[22].

S'agissant de *La Genèse,* Paul Ricœur souligne ainsi la singularité d'une œuvre démiurgique procédant *à partir de.* En évoquant ce départ à partir d'un *déjà là,* Ricœur ne se borne pas à relever un paradoxe. Il repère en fait dans l'origine une pluralité aussi définitoire qu'insaisissable. C'est ce qui le conduit d'ailleurs à remettre en cause « l'idée de *commencement*, prise au sens précis de commencement temporel, c'est-à-dire de terme premier dans une série successive d'événements, d'états ou de systèmes ». C'est qu'en matière de genèse, l'origine n'a pas la rectitude unifiante d'une borne chronologique ; elle se compose de « récits d'origines diverses », d'« une sorte d'essaimage de commencements », « d'une multiplicité d'événements fondateurs » dont la cohérence relève de ce que Ricœur appelle librement une « énergie du commencement » :

> D'abord, il n'est jamais question de création *ex nihilo* ; ensuite, le commencement n'est pas par définition unique ; enfin, un événement premier ne se laisse pas présenter par un point sur une ligne. Les événements ont une épaisseur temporelle qui appelle le déploiement d'un récit. Au total, l'idée même de création sort enrichie de cette sorte de prolifération d'événements originaires. Une première signification lui permet ainsi d'être attachée à la notion d'événements fondateurs, à savoir qu'en eux s'exprime ce qu'on peut appeler l'*énergie du commencement.* Ce qui circule ainsi entre les commencements, à la faveur de la relation d'intersignification évoquée plus haut et de

---

[20] Nadja Pobel, « Un rêve commun », *loc. cit.*

[21] Le généticien Paul Gifford y fait allusion dans « L'herméneutique et la création en acte », dans Paul Gifford et Marion Schmid, *La Création en acte. Devenir de la critique génétique*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2007.

[22] Paul Ricœur, « Penser la création », dans André LaCocque et Paul Ricœur, *Penser la Bible,* Paris, Seuil, 1998, p. 60.

> la relation circulaire instaurée entre les événements premiers, c'est la puissance instauratrice inaugurale, fondatrice *du* commencement[23].

Paul Ricœur propose en somme un regard renouvelé sur l'idée de commencement, que la Genèse ne nous donne pas à voir comme un point originaire qu'il serait aisé de situer sur une ligne chronologique correspondant à l'histoire du monde :

> Une autre attente que nos textes déjouent est l'idée beaucoup plus moderne du commencement comme un événement *ponctuel.* L'idée est évidemment dépendante de la représentation du temps comme une ligne et des événements eux-mêmes comme une série linéaire, le commencement constituant le premier terme de la série, à la façon d'un point initial[24].

Loin d'obscurcir la réflexion sur les processus de la mise en scène, cette allusion à l'énergie paradoxale de l'origine chez Ricœur permet d'accepter ce qui relève souvent du « point aveugle » dans les récits de créations scéniques. Ce moment obscur du début du processus, dont on essaie de démêler l'écheveau en pensant qu'une clarification est possible, est peut-être à appréhender dans son irréductible et énigmatique épaisseur : l'origine n'a pas de singularité ; elle existe dans la somme des récits qui tentent de la restituer. Il suffit de voir la manière dont Wajdi Mouwad essaie de décrire l'origine de son projet *Le Sang des promesses*, quatuor de pièces qui ont connu la consécration dans le cadre du Festival d'Avignon 2009, où il faisait figure d'artiste associé :

> Au départ, il faut y voir beaucoup d'ignorance. Beaucoup d'incertitudes. Beaucoup de désirs enfouis. Des envies indiscernables, sans possibilité d'être nommées parce qu'il n'y avait pas la conscience que c'était cela qu'il fallait nommer. Au départ, il y avait de la crainte et des difficultés. C'est difficile pour une abeille engluée dans le pot de miel de prendre conscience qu'il lui faut s'éloigner du miel qui l'attire si elle veut espérer retrouver sa liberté[25].

On voit ici ce que l'origine a tout à la fois d'indicible, d'imprécis et d'énergique. Dans le moteur des désirs, elle n'est formulable qu'après coup, dans le corps d'un récit tâtonnant qui tente de revenir en arrière pour faire part d'un souvenir qu'il faut extirper d'un en-deçà de la conscience. Pour en prendre encore un peu plus conscience, on peut aussi réfléchir à ce qui a pu déclencher la

[23] *Ibid.*, p. 78-80.
[24] *Ibid.*, p. 61.

mise en scène du dernier spectacle de Patrice Chéreau : *Elektra*, de Richard Strauss, donné au Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence en juillet 2013. Les hypothèses et les versions se multiplient d'autant plus subtilement que, Chéreau étant depuis disparu, le spectacle a soudain revêtu une allure testamentaire remodelant notre rapport à lui. On peut tout d'abord formuler l'hypothèse que l'origine du spectacle proprement dit remonte à une invitation, faite conjointement par Stéphane Lissner, alors directeur de la Scala de Milan, et Bernard Foccroulle, directeur du Festival d'Aix-en-Provence, tous deux coproducteurs du spectacle. L'invitation est pourtant loin de livrer à elle seule la clé de l'origine du projet. Comme le rappelle le dramaturge du festival Alain Perroux, Chéreau n'a accepté qu'après un retour à la charge des deux directeurs[26]. Ce projet s'inscrit par ailleurs dans un vaste dialogue visant à faire revenir Chéreau au théâtre lyrique, après plusieurs refus successifs de divers titres du répertoire, alors même qu'il annonçait depuis plusieurs décennies vouloir prendre ses distances avec le monde de l'opéra. En ce sens, la mise en branle d'*Elektra* découle d'une série de commencements avortés. Parallèlement, elle découle d'une autre histoire, beaucoup moins contingente et donc plus difficile à restituer : celle du rapport de Patrice Chéreau à la tragédie grecque[27], qu'il n'avait jamais abordée au théâtre et avec laquelle il semble être entré en dialogue pour son dernier spectacle. À tirer ce fil, on comprend bien qu'il y a là toute une histoire vertigineuse de l'origine à déployer, en marge des historiques institutionnels de coproductions. Parallèlement toujours, et peut-être est-ce la conséquence de la dimension testamentaire qui s'est emparée du spectacle après la disparition de Chéreau le 7 octobre 2013, le fait que la distribution comporte plusieurs des vétérans du *Ring* magistral de Bayreuth (tels Franz Mazura en *Pfleger des Orest* ou Donald McIntyre en *alter Diene*) ancre ce spectacle dans une double histoire de l'opéra et du théâtre chéraldien : ancrage donnant à voir dans le *Ring* l'origine possible et lointaine d'*Elektra*, au gré d'une réinterprétation – contrairement à une idée que la presse va abondamment reprendre, l'idée d'engager deux des chanteurs phares de Bayreuth est moins venue de lui que de la direction du

[25] Wajdi Mouwad, « Introduction » au *Sang des promesses. Puzzle, racines, et rhizomes,* Arles, Actes Sud / Montréal, Leméac, 2009, p. 5.
[26] Entretien avec Alain Perroux, par Florent Siaud, réalisé le 11 novembre 2013 à Paris, inédit.
[27] Le 7 juillet 2013, Marie-Aude Roux fait paraître une critique sur le spectacle, intitulée « *Elektra,* le rêve de tragédie de Patrice Chéreau » [En ligne], URL : http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/11/elektra-le-reve-de-tragedie-de-patrice-chereau_3445836_3246.html.

festival[28]. C'est dire si cette *Elektra,* à l'image de tout spectacle, n'a pas connu un seul début : elle semble avoir émergé d'une nappe inchoative de commencements parallèles.

I. 1. 3. L'histoire primordiale de l'origine

Cet exemple nous porte à croire que l'origine d'un spectacle correspond moins, comme l'a déjà souligné Ricœur, à un repère sur une ligne temporelle nette, qu'à une histoire primordiale séparée de la chronologie plus aisément restituable du processus de création à proprement parler. Dans son approche du récit biblique, Ricœur distingue précisément « temps primordial » et « temps historique[29] ». Le premier repose sur l'idée que le récit de la Genèse ne se situe pas littéralement dans une antériorité chronologique à l'égard de l'histoire temporelle des hommes : cette posture « disjonctive » implique qu'« il n'y a pas lieu de dater la création d'Adam par rapport au pithécanthrope ou à l'homme de Neandertal[30] » et qu'il y a un « caractère incoordonnable, en termes chronologiques, du temps de l'histoire primordiale par rapport à celui du temps historique *et* la fonction fondatrice assignée aux événements primordiaux[31]. » Le second postule un lieu de causalité et de successivité entre le commencement que raconte la Genèse et le temps historique des hommes. Si l'origine d'un spectacle nous semble s'éclairer de cette distinction conceptuelle, c'est que l'origine n'est pas aussi facilement liée au processus de création qu'il n'y paraît au premier abord. Le récit de l'origine a beau se formuler bien souvent dans des entretiens, des témoignages ou des propos de répétition, il ne s'inscrit pas dans une historicité chronologique. Il résorbe plutôt des récits parallèles, qu'ils convergent ou non, mais dont le tissage produit ce que Ricœur appelle une « histoire primordiale » : un récit de l'origine, dont le degré d' « antécédence » découle moins d'un facteur historique *stricto sensu* que d'une force fondatrice. Dès lors, l'origine d'un spectacle est moins un repère identifiable sur l'échelle du temps, qu'un mythe qui, *a posteriori,* éclaire par une narration efficace et condense dans un rythme marquant la raison d'être d'un spectacle. Il suffit ainsi de se tourner vers Antoine Vitez, racontant l'un des débuts de sa *Lucrèce Borgia :*

[28] Entretien avec Alain Perroux, *loc. cit.*
[29] Paul Ricœur, « Penser la création », *loc. cit.*, p. 57.
[30] *Ibid.*, p. 58.
[31] *Ibid.*, p. 59.

> Tout a commencé au mois de septembre 1984, à Suresne, près des écluses, dans une salle de répétition louée par l'Opéra de Paris, à 10 heures ou 11 heures du matin. Shirley Verrett était devant moi. « Alors on commence ? » J'ai dit : « Oui, commençons. » Elle a chanté. Nous étions quatre ou cinq à l'entendre, pas plus. Debout, sur l'escalier qui constituait toute la scène de Macbeth, la grande femme couleur de bronze, face à nous, parlait ; je dis qu'elle parlait : parole en effet mesurée, proférée ; mots éternels de la haine, de la faiblesse, de la soif de puissance et du désir de meurtre. Tout cela, immobile, pour quelques spectateurs (nous), public anachronique, dérisoirement moderne et pusillanime, de la Tragédie immémoriale. Médée, Clytemnestre, Jocaste et Créuse étaient réunies dans cette Lady Macbeth-là, et toutes les femmes qui depuis toujours ont chanté le spiritual à l'église, l'appel de l'être solitaire, le témoignage de la souffrance à la Divinité muette. J'ai compris ce jour-là qu'il n'y a pas à chercher ailleurs ce que pouvait bien être la tragédie archaïque. Cela, simplement : un corps debout, une voix debout, face à moi. Naguère, visitant au Japon le théâtre de nô, j'avais cru me trouver devant un vivant fossile, comme si l'on pouvait voir encore à Epidaure les œuvres d'Eschyle, intactes, jouées dans leur langue originelle, par des acteurs copiant sans faillir, d'une génération à l'autre, les mots, les notes et les gestes, et je pensais que cela n'appartenait qu'au Japon et que nous autres, de ce côté-ci du monde, n'avions pas accès à cela. Et si, pourtant ! De façon moins certaine, moins stricte, nous avons, nous aussi, gardé ou retrouvé le souvenir de la tragédie. L'opéra romantique n'en est pas indigne.
>
> La copie est même dans les formes : voyez le protagoniste, au centre de la scène, qui chante, tourné vers le public ; l'orchestre est à ses pieds, le chœur est derrière lui – là est la seule différence : l'éclatement du chœur primitif en deux, musique et chant, de part et d'autre de l'acteur. Depuis longtemps j'attendais, j'espérais ce moment de retrouver le principe du théâtre, « art de la parole proférée », disait Jean-Marie Serreau. Cette matinée de Suresne m'en donna comme une preuve ; je savais que cette forme allait accompagner tout mon travail désormais, et d'abord toute cette année qui allait de *Macbeth* à *Lucrèce Borgia,* de Verdi à Hugo, qui est son cousin[32].

Dans ces paroles d'Antoine Vitez, le barde n'est pas loin : les images frappent par leur force primitive, la syntaxe a l'économie des textes fondateurs. Surtout, le dire de l'origine qui s'y fait entendre se formule dans la restitution poétisée d'une expérience humaine tentant de décrire le commencement après avoir vécu ce qui l'a suivi. Ce phénomène étrange rejoint l'un des mécanismes des récits d'origine, dans lesquels, constate Paul Ricœur, « seule la suite atteste le commencement, mais seulement "après coup", en l'absence de tout témoin du commencement[33] » :

[32] Antoine Vitez dans *Le Livre de Lucrèce Borgia,* Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1985, p. 12-14.
[33] Paul Ricœur, « Penser la création », *loc. cit.*, p. 81.

> Le commencement est visé à l'horizon d'une marche régressive qui remonte le temps et se perd dans un lacis de commencements relatifs qui, à leur tour, renvoient à un premier commencement dont on vient de dire qu'il est insaisissable[34].

L'origine se livre à travers l'expérience d'une remontée :

> Alors que la conscience présente remonte à l'origine *à partir* de *son* expérience, les récits d'origine n'exercent leur fonction inaugurale et fondatrice qu'en posant les événements *à partir* desquels il y a une histoire ultérieure. Ils ne le font, bien entendu, qu'en exploitant les ressources, elles-mêmes immémoriales, de représentations transmises qui schématisent en quelque sorte l'idée d'origine. À la faveur de cet habillage, qu'on peut dire « mythique » en un sens large et à bien des égards impropre au terme, les récits d'origine disent le commencement comme ce *à partir de quoi* il y a ultérieurement histoire[35].

Le commencement se restitue non pas avant mais à l'issue d'une « expérience vécue[36] » car « c'est dans l'*après-coup* qu'est reconnue la fonction inaugurale du commencement[37] ». Ce processus complexe explique que l'origine ne soit souvent formulée par les artistes que postérieurement dans des monographies, des entretiens ou des témoignages. La conscience de l'origine se met en mots une fois que l'on a fait l'expérience de ce qui l'a suivi : paradoxalement, les débuts d'une aventure scénique ne surgissent dans la conscience qu'à retardement. L'origine n'existe pas nécessairement comme repère stable dans un temps à la linéarité homogène. Elle est l'objet d'une prise de conscience rétroactive. À nouveau, on songe ici aux mots de Wajdi Mouawad, qui ouvre sa réflexion sur son quatuor *Le Sang des promesses* en ajoutant à ce qu'on a déjà cité plus haut :

> À l'arrivée, il n'y a pas moins d'ignorance, pas moins d'incertitudes, mais les désirs ont trouvé une forme sur laquelle ils pouvaient se jeter, pour s'y coaguler et apparaître au présent.
>
> […] Entre les deux, il y a eu des mots et du théâtre. C'est-à-dire un espace, avec sa lumière, ses tissus et ses vibrations sonores et des acteurs habités par des mots pour tromper l'incohérence.

[34] *Ibid.*
[35] *Ibid.*, p. 83.
[36] *Ibid.*, p. 82.
[37] *Ibid*.

> J'avais 25 ans lorsque cette aventure a commencé. J'en ai 41 aujourd'hui. Je peux donc dire que je n'aurai fait que cela durant toute ma vie d'adulte et je viens tout juste de m'en rendre compte[38].

Ici, Mouawad ne restitue pas seulement le besoin de raconter l'origine après coup, ce qui serait déjà une intention forte ; il la raconte à l'aune de ce qui, à ses yeux, l'a suivi seize années durant. Le départ complexe de cette aventure apparaît à la conscience du quadragénaire qu'il est devenu. Voilà qui nous incite à penser que l'origine d'une mise en scène possède un statut particulier, relevant tant de la chronologie que du mythe ; son rapport au temps se situe moins dans un rapport de naissance que dans une relation d' « antécédence », au sens où l'entend Paul Ricœur :

> L'idée d'antécédence […] me paraît constituer l'enjeu ultime des rapports entre histoire primordiale et histoire datée ou datable. D'un côté, le commencement n'appartient pas à la suite des choses racontées ; de l'autre, il l'inaugure et la fonde[39].

À l'histoire datable qui préoccupe les études de genèse, correspondrait en somme une origine dont l'historicité a un statut aussi riche que complexe : terme préalable à la mise en branle d'un processus dans l'ordre du temps, l'origine est aussi un point aveugle dans l'ordre des mythes.

I. 2. Entre l'origine et le début des répétitions : la période des préparatifs

I. 2. 1. Une période de structuration

On fait l'hypothèse qu'à cette phase originaire s'en ajoute une seconde qui se situe entre l'origine du projet et le début des répétitions à proprement parler avec les interprètes. Ces deux repères constituent les bornes d'une étape de travail dont la durée et les modalités sont, d'un metteur en scène à un autre, d'une plasticité considérable. C'est souvent dans cette phase que le metteur en scène initie et approfondit son rapport personnel au texte, qu'il constitue la distribution des interprètes – en discussion, le cas échéant, avec la direction du lieu où le spectacle est programmé –, qu'il tient des séances de travail en comité restreint avec chacun de ses concepteurs – le costumier, le scénographe, l'éclairagiste, le concepteur sonore et, s'il en a

[38] Wajdi Mouwad, « Introduction » au *Sang des promesses. Puzzle, racines, et rhizomes, op. cit.*, p. 5.
[39] Paul Ricœur, « Penser la création », *loc. cit.*, p. 65.

un, le dramaturge –, tout en participant également à des réunions de production collégiales, dans lesquelles le spectacle est préparé dans sa dimension créative mais aussi pratique, administrative et financière, à travers l'élaboration d'un échéancier des rendus de maquettes, une clarification des enjeux budgétaires, la planification des représentations et d'une éventuelle tournée de diffusion. Cette période propédeutique, relativement peu décrite dans les études de genèse en regard des analyses consacrées aux processus de répétition proprement dits, se distingue donc par sa nature arborescente et complexe. Son unité vient du principe de structuration qui la sous-tend sur tous les plans : transformant l'idée d'un projet en possibilité réelle, elle s'attache à lui donner une forme à la fois logistique, matérielle et budgétaire. Elle n'en néglige pas pour autant le travail artistique puisque c'est dans cette période, plus ou moins étendue selon les cas de figure, que l'équipe opère une première plongée dans le texte en en faisant une lecture attentive et intuitive. Même si elle ne confronte pas encore le metteur en scène à ses interprètes, cette phase révèle une véritable dimension dialogique par les multiples discussions sur lesquelles elle repose. Comme le concède Ludovic Lagarde, « la solitude est rarement bonne conseillère » ; dans cette étape, « il faut des interlocuteurs » pour créer un « compagnonnage » riche en dialectique, à l'image de celui qui le lie à Olivier Cadiot :

> Dans le cadre de notre compagnonnage, Olivier Cadiot me met sans cesse sur la brèche, m'oblige toujours à me remettre en question, à discuter. Ce sont de vraies conversations dramaturgiques, pour étranges qu'elles soient[40].

I. 2. 2. Les approches systématiques dans le processus préparatoire

Le principe de structuration qui agit dans cette étape prend des tours différents selon les artistes concernés. Chez certains, il se manifeste de façon singulièrement rationnelle et méthodique. Un assistant de la Schaubühne de Berlin témoigne ainsi de la manière dont Peter Stein, par exemple, se livre à une « préparation systématique » avec un versant « théorique, historique » attentif à « l'histoire, la société, les mentalités collectives[41] » : il faut sans doute y

[40] Propos recueillis par Florence March, *Ludovic Lagarde. Un théâtre pour quoi faire,* Paris, Les Solitaires Intempestifs, 2010, p. 58.
[41] Mark Blezinger, « Écouter la différence. À la Schaubühne avec Stein, Grüber, Bondy », dans Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui, op. cit*., p. 236.

voir la marque de la rigueur de sa formation philologique. Cette tendance semble également se faire remarquer chez l'actuel directeur de la Schaubühne, Thomas Ostermeier ; tentant de décrire son processus de création, celui-ci évoque comme étape initiale un « travail dramaturgique » étoffé, souvent mené en compagnie de Marius von Mayenburg, où il détermine le lien que l'œuvre sélectionnée entretient avec le monde contemporain et, le cas échéant, réalise une « adaptation scénarisée[42] » comme il a pu le faire scrupuleusement pour son *Woyzeck* de Büchner. À ce moment succède celui de la « réflexion scénographique », où il passe pour ainsi dire « commande » au scénographe d'un « décor possible », d'une « idée de base » que celui-ci se doit de « métamorphos[er] [43] » par son « art[44] », afin d'aboutir à une forme imagée et schématisée de *story-board*.

Loin d'être l'apanage de certains artistes allemands, on retrouve une rigueur semblable en France chez un metteur en scène comme Christian Schiaretti. Avant que les premières lectures à la table du *Roi Lear* avec la troupe ne commencent le 15 juillet 2013, celui-ci procède avec ses collaborateurs du TNP et ses stagiaires à une lecture minutieuse du texte, obéissant à plusieurs objectifs : repérage des séquences de la trame narrative, clarification des informations données par le texte sur tous les personnages (identité, couleur politique, caractéristiques, entrées, sorties) et mise au net des groupes et des thèmes en jeu dans le texte, le tout passant par des discussions serrées et l'élaboration de tableaux précis.

Au Canada, c'est peut-être le travail d'Ex Machina dans le domaine lyrique qui semble incarner avec le plus d'évidence cette approche méthodique des œuvres : pour un opéra, dont le livret et la partition préexistent au travail de plateau, l'équipe de Robert Lepage mène en plusieurs sessions un travail analytique approfondi. Comme l'explique le directeur de production Bernard Gilbert à propos du *Ring* de Wagner proposé au Metropolitan Opera de New York, les réunions de l'équipe se sont organisées en explorant les productions précédentes de cette tétralogie, en en écoutant différentes versions, notamment en compagnie de conseillers artistes spécialisés – dont Rebecca Blankenship pour le conseil sur l'interaction entre mise en scène et

[42] Propos cités dans *Thomas Ostermeier* (Introduction et entretien par Sylvie Chalaye), Arles, Actes Sud, Conservatoire national d'art dramatique, coll. « Mettre en scène », 2006, p. 37-39.
[43] *Ibid.*, p. 39.
[44] *Ibid.*, p. 40.

musique, ou encore Georges Nicholson.

Christian Schiaretti, Thomas Ostermeier et Robert Lepage ont par ailleurs en commun de plonger dans l'œuvre à travers des sortes de « workshops » préparatoires ; tandis que Schiaretti aime préparer un texte en amont en organisant des séances de travail avec des élèves de l'ENSATT pour se faire une première idée des grandes lignes de traverse d'une pièce, Ostermeier organise des séminaires avec « les étudiants de mise en scène à l'École Ernst-Busch[45]. » L'enjeu est alors moins d'aller au cœur de la psychologie des personnages – travail à charge de la véritable distribution – que de se mettre à l'écoute de la dynamique spatiale et structurale du texte. Dans un esprit voisin, Lepage a mobilisé des acrobates très en amont, à Varennes, dans la banlieue de Montréal, afin d'explorer les ressources offertes par son dispositif scénographique du *Ring* de Wagner, tant en termes de rapports entre les corps que de praticabilité physique.

Dans cette même catégorie, il convient enfin d'inclure des processus de préparation aussi singuliers que celui de la Britannique Katie Mitchell, formée en Russie à la technique Stanislavski. Une master class donnée le 2 juillet 2014, au Festival d'Aix-en-Provence, lui donne l'occasion d'en présenter les étapes marquantes. À l'invitation du dramaturge du festival Alain Perroux, elle choisit à cette occasion d'improviser devant le public le cheminement qu'elle aurait spontanément tendance à suivre si elle avait par exemple à mettre en scène le *Don Giovanni* de Mozart. Entrant dans le détail de cette préparation type, elle explique par exemple qu'elle commencerait par écrire une « longue liste » de faits aussi concrets que simples, relevés dans le livret : Don Giovanni a un serviteur, Leporello, qui recense le nom de ses maîtresses dans un livre. La question que se donnerait à résoudre Katie Mitchell serait alors : « Quand et pourquoi Leporello a-t-il commencé à écrire ce livre ? Depuis quand Leporello sert-il Giovanni ? Depuis quand Don Giovanni est-il un *sex addict* ? Quelles sont les composantes psychiatriques d'un *sex addict*[46] ? » Dans un deuxième temps, indique-t-elle, Katie Mitchell essayerait de répondre à ces questions en constituant une constellation d'informations non seulement sur Don Giovanni mais sur tous les personnages, aboutissant à l'élaboration d'autant de biographies, fonctionnant les unes avec les autres. Ayant ainsi déterminé le « passé » de ses personnages, elle se concentrerait

[45] *Ibid.*, p. 44.
[46] Propos recueillis lors de la *master class* publique donnée par Katie Mitchell au Festival d'Aix-en-Provence, le 2 juillet 2014.

ensuite sur la question de caractériser les vingt-quatre heures qui ont précédé le début de l'action. Si la scène de la tentative de viol de Donna Anna par Giovanni, par exemple, a lieu en pleine nuit, fait-elle valoir, on peut imaginer qu'elle se déroule vers 2h30 du matin, probablement un vendredi, plutôt en fin de semaine. La scène aura alors une coloration particulière dans la mesure où, insiste-t-elle, une scène de dispute n'a pas la même intensité ni les mêmes ressorts selon qu'elle a lieu le matin, l'après-midi ou en soirée. Appliquées à *Don Giovanni* dans le cadre d'une *master class* improvisée, ces quelques pistes de réflexion donnent l'idée d'une autre voie de préparation, imprégnée des théories de l'école russe et soucieuse d'opérer une lecture personnelle de l'œuvre à partir d'un certain nombre d'indices repérés dans le corps du texte. Ce n'est qu'une fois cet historique des êtres et des situations reconstitué qu'elle invite deux ou trois autres concepteurs à la rejoindre dans sa réflexion pour esquisser le décor, les costumes puis les lumières du spectacle en genèse.

I. 2. 3. Les approches intuitives dans le processus préparatoire

Chez d'autres artistes, cette phase préparatoire semble obéir à un systématisme moindre. L'intuition et la communication implicite deviennent alors les vecteurs d'un travail commun dont on trouve une belle illustration dans la collaboration qui unit Daniel Jeanneteau et Claude Régy. De l'aveu du scénographe, ces deux artistes n'ont pas la sensation de procéder à un « travail » au sens propre du terme :

> Je trouve que pour parler de la manière dont on travaille, *La Mort de Tintagiles* que l'on prépare en ce moment est exemplaire, parce qu'on n'a pas travaillé du tout. Et en même temps, on peut dire que c'est un travail de quatre ans ou même plus, puisque c'est un auteur que Claude connaît depuis longtemps, que je connais depuis longtemps. Ce travail-là est le fruit d'une poussée, d'une espèce de cheminement ancien et permanent qui se fait souvent à notre insu[47].

S'inscrivant dans une relation ineffable riche de plusieurs strates, cette modalité ne se retrouve pas seulement en France. À la Schaubühne, au modèle de Stein ou d'Ostermeier, semblent en effet s'opposer ceux, plus difficiles à décrire, de Grüber et Bondy. Mark Blezinger évoque en ce

[47] Claude Régy et Daniel Jeanneteau, « Travail souterrain », dans Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui, op. cit*., p. 209.

sens une préparation « très longue » chez Luc Bondy mais aussi « "bordélique", comme il le dit lui-même[48]. » Tentant de nommer sa collaboration avec Klaus Michael Grüber, le peintre Eduardo Arroyo évoque quant à lui des réunions dans lesquelles le metteur en scène « se mure dans un silence de tombe, d'outre-tombe, qui dure parfois trois ou quatre heures », où rien de « concret[49] » n'est élaboré, où c'est surtout le peintre qui parle, au-delà de tout appareil conceptuel explicite :

> Nous parlons vraiment comme des gens dénués d'armature théorique, nous n'avons pas besoin de faire de fumée ou de feux d'artifices dramaturgiques. C'est toujours concentré, rapide et succinct. Il n'aime pas, et moi non plus, que la phase préparatoire s'éternise car il est insupportable de nouer une réflexion qui évolue pas à pas, à coup de questions et de peurs. Pour *La Maison des morts* de Janáček, en 1992 à Salzbourg, deux heures ont suffi pour établir la scénographie et définir le ton du spectacle[50].

Au Canada, c'est plutôt le travail préparatoire de Brigitte Haentjens avec ses collaborateurs qui nous paraît s'inscrire dans une démarche organique de ce type. Durant les années 2009, 2010 et 2011, les réunions de conception de *L'Opéra de quat'sous* se sont ainsi succédé sans répondre à des rencontres programmées autour d'un objectif explicite, d'un thème précis ou d'une méthode consciente. Comme on l'a vu précédemment, la scénographie s'est élaborée au fil de rencontres régulières autour de petits-déjeuners matinaux, où étaient évoquées des sensations, des intuitions mais dont le brassage s'est mystérieusement révélé dans les ultimes maquettes puis le véritable décor.

I. 2. 4. Le déploiement d'une lecture

Sur la forme, ces deux approches de l'étape préparatoire semblent s'opposer. Elles n'en ont pas moins un dénominateur commun : élaborer plus ou moins consciemment une lecture du texte, que celle-ci s'opère par le biais d'une analyse structurale explicite ou par la communication de sensations autour de réseaux de sens et d'images apparemment impressionnistes. La meilleure

[48] Mark Blezinger, « Écouter la différence. À la Schaubühne avec Stein, Grüber, Bondy », dans Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui, op. cit*., p. 236.
[49] Eduardo Arroyo, « La Première Conversation », dans Georges Banu et Mark Blezinger (dir.) *Klaus Michael Grüber…. Il faut que le théâtre passe à travers les larmes…,* Paris, Éditions du Regard, Académie expérimentale des Théâtres. Festival d'Automne, 1993, p. 131.
[50] *Ibid.*

preuve réside dans le mécanisme de constitution de la distribution des interprètes. Qu'on se situe dans une logique de l'indicible ou dans une logique clairement analytique, la distribution invite inéluctablement l'équipe de mise en scène à un effort de lecture particulièrement poussé : en constituer une implique, notamment dans les grandes formes comme les pièces de Brecht et Shakespeare, que l'on ait une idée claire de la succession des scènes et des personnages, du volume des « lignes » à dire, des rôles qui peuvent être regroupés de façon cohérente pour être distribués à un même acteur mais aussi de l'idée qu'on se fait de telle ou telle figure du texte. Dans le même esprit, clarifier des choix de mots dans une traduction ou une adaptation, c'est se poser la question des niveaux de langue appropriés, des couleurs propres à chaque personnage et du rythme global de la représentation.

Au-delà de la multiplicité des modalités et des rythmes de travail, ce qui émerge dans cette phase du processus de création, c'est ainsi une lecture du texte, qui s'opère à la faveur d'une double dynamique : il y a une plongée dans la construction interne de l'œuvre, son rythme, son fonctionnement, son volume, ses personnages ; et la compréhension qui s'en dégage peu à peu se fait en écho avec les préoccupations et l'imaginaire du metteur en scène et de son équipe. Un metteur en scène comme Luc Bondy traduit cette odyssée comme une marche au plus profond de ce qu'il appelle « le paysage intérieur de la pièce[51] » :

> Il est important de saisir le paysage intérieur de la pièce. Pour *Terre étrangère,* j'avais noté par exemple : « respiration, chaleur, été ». Cela donne une unité, cela relie les fils et en même temps fait ressortir les couches secrètes. Oui, le paysage intérieur est essentiel et le metteur en scène a tout intérêt à le capter[52].

En somme, la lecture s'élance depuis le cœur du texte, portée par la résonance qu'elle suscite dans l'imaginaire de ses interprètes. Évoquant la phase de travail précédant les répétitions lors de l'Académie européenne de musique du Festival d'Aix-en-Provence le 1er juillet 2014, le scénographe Daniel Jeanneteau explique dans cet esprit qu'il ne s'agit pas seulement pour lui de

[51] Luc Bondy, *La Fête de l'instant. Dialogues avec Georges Banu,* édition revisitée, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2012 [1996], p. 97.
[52] *Ibid.*

s'approprier le texte ; il affirme que c'est aussi « le texte [qui] doit [l]'accepter[53] ! » Cette étape du processus de mise en scène rejoint le processus d'interprétation de tout texte, tel que l'envisage Paul Ricœur. Reprenant une opposition théorisée par l'herméneute allemand Wilhelm Dilthey à la fin du XIX^e^ siècle entre l'action d' « expliquer » – qui caractériserait l'entreprise des sciences dites naturelles – et celle d' « interpréter » – forme dérivée de la compréhension pratique par les « sciences de l'esprit[54] » –, il tente en effet de montrer que ces deux « attitudes fondamentales[55] » ne s'opposent pas mais font partie d'un même mouvement dialectique : celui qui, de l'opération d'explication de la structure interne du texte à sa mise en résonance au cœur de la compréhension qu'en a un sujet, bande l'arc herméneutique de l'interprétation. Ricœur explique ainsi :

> Par dialectique, j'entends la considération selon laquelle expliquer et comprendre ne constitueraient pas les pôles d'un rapport d'exclusion, mais les moments relatifs d'un processus complexe qu'on peut appeler interprétation[56].

Or n'est-ce pas de cela qu'il est question dans la phase préparatoire de la mise en scène ? L'artiste plonge bel et bien dans le monde interne d'une pièce, en se familiarisant avec ses réseaux de sens et d'images, en se sensibilisant à sa construction narrative, à son processus d'écriture et à son système de personnages. Ludovic Lagarde indique à cet égard qu'il « ne peu[t] pas travailler s['il] ne compren[d] pas le processus d'écriture[57] », car il « essaie toujours de retourner à la constitution même de l'écriture[58]. » En se mettant « en route vers l'orient du texte[59] », le metteur en scène fait de sa lecture un acte qui procède du texte même. Mais cette déambulation dans le paysage interne de l'œuvre s'effectue au prisme de la subjectivité du metteur en scène qui, du même coup, devient clé de lecture et instrument d'investigation, témoin singulier de cette capacité du texte à se projeter hors de lui-même. Paradoxalement, l'œuvre se

[53] Propos recueillis le 1^er^ juillet 2014 lors du *workshop* « Opéra en création » de l'Académie européenne de musique du Festival d'Aix-en-Provence, placé sous la direction de Martin Crimp. La séance se déroulait en présence de Martin Crimp, Daniel Jeanneteau et George Benjamin.
[54] Paul Ricœur, *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique II,* Paris, Seuil, coll. « Essais », 1986, p. 153.
[55] *Ibid*.
[56] *Ibid.*, p. 180.
[57] Propos recueillis par Florence March, *Ludovic Lagarde. Un théâtre pour quoi faire, op. cit.*, p. 54.
[58] *Ibid.*, p. 55.
[59] Paul Ricœur, *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique II, op. cit,* p. 156.

redéploie dans un cadre imaginaire nouveau : celui du metteur en scène. C'est ce que résument ces mots de Benjamin Lazar, expliquant comment fonctionne chez lui cette période préparatoire :

> Pour me préparer, je passe beaucoup de temps avec le texte, c'est-à-dire que je le lis souvent, explore toutes sortes de pistes à son sujet. Il en ressort une pièce imaginaire, précise à certains endroits, nébuleuse à d'autres, qui vient se cogner à la réalité des acteurs qui l'incarnent. C'est en général toujours plus surprenant que ce que l'on imaginait. D'ailleurs, les œuvres qui m'intéressent sont bien sûr celles que je ne comprends pas complètement, dont le mystère résiste à la lecture. Si le propos est trop clair, ce n'est presque pas la peine de monter la pièce[60].

Dès lors, si le metteur en scène élabore, au gré de ce que Ricœur appelle une interprétation objective intratextuelle partant du texte, une interprétation de la pièce de théâtre, c'est à un retour sur soi-même que le confronte son opération de lecture. Le texte s'offre en effet comme médiatisation à une compréhension du metteur en scène par lui-même : « il n'est pas de compréhension de soi, écrit Ricœur, qui ne soit *médiatisée* par des signes, des symboles et des textes » car « la compréhension de soi coïncide à titre ultime avec l'interprétation appliquée à ces termes médiateurs[61]. » Sensible et subtil, ce double mouvement entre œuvre et subjectivité dans la démarche de l'interprétation est formulé par certains artistes qui n'hésitent pas à nommer cette fonction du texte comme médiateur vers soi. À cet égard, on ne peut s'empêcher de repenser ici à ces propos de Warlikowski :

> Au début on ne se rend pas compte à quel point ce que l'on fait est autobiographique, explique le metteur en scène polonais. Avec le temps, cette réflexion vient obligatoirement. On ne peut pas y échapper. Je crois qu'il y a une première période de maturation d'un artiste où il est plutôt en lutte contre la société. C'est la première rencontre artistique et humaine. Il ne se rend pas encore compte qu'il s'agit de lui-même, qu'il va de plus en plus vers lui-même. Les premières obsessions d'un artiste sont proches de lui, sans qu'il sache encore où il veut en venir. Ensuite vient l'âge de révolte de chaque artiste envers la société, son engagement dans les problématiques du réel. Puis la révolte passe et il passe à un autre niveau, où la réflexion commence à être difficile. Quand la réflexion se met en place, le théâtre se fait plus difficilement[62].

Innervée par une dialectique subtile et réversible entre texte et metteur en scène, l'opération de

[60] Benjamin Lazar, « « L'Autre monde »», *Agôn* [En ligne], Entretiens, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1056.
[61] Paul Ricoeur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II, op. cit.* p. 33.
[62] Entretien avec Krzysztof Warlikowski, réalisé par Georges Banu et Bernard Debroux, dans Piotr Gruszczyński (dir.), *Krzysztof Warlikowski. Fuir le théâtre,* Bruxelles, *Alternatives théâtrales,* n° 110-111, 2011, p. 2.

compréhension qui se déploie dans cette seconde étape du processus créateur permet à des choix de se dégager, à un cadre esthético-pratique d'émerger, pour mieux préparer le travail en compagnie des interprètes : comme on l'a dit, un arc herméneutique a été tendu, qui s'apprête cette fois à se retendre de plus belle avec l'arrivée des répétants.

I. 3. La rencontre avec les interprètes ou le temps de l'ouverture

Dans un troisième temps, qui coïncide avec le début officiel des répétitions et l'arrivée des interprètes, on vient à une exploration directe du texte, passant par la profération des mots, la mise en espace des corps et l'incarnation du texte lors de la lecture à la table puis du travail de plateau. Ce passage de la mentalisation de la mise en scène – caractéristique de l'étape précédente – à l'action de la répétition laisse à l'exercice de la compréhension l'occasion de se redéployer dans une autre dimension : celle, plus concrète, des voix, des corps et de l'espace. Cette nouvelle phase repose sur une certaine effervescence, souvent perceptible à la multiplicité des échanges et des propositions qui jaillissent chez les répétants nouvellement réunis. Que la répétition soit plus ou moins préparée – Jacques Lassalle trouve qu'« une répétition trop "programmée" est presque toujours terne sinon stérile[63] » quand d'autres, comme Brigitte Haentjens, s'y préparent de façon délibérément minutieuse –, le processus s'engage dans une forme de partage des idées qui rejoue la collégialité des préparatifs entre concepteurs : le processus est relancé par de nouveaux échanges ; même si le discours du metteur en scène et la présentation de ses intuitions esquissent d'emblée un cadre dramaturgique, il tolère avec bienveillance les prises de paroles ou les propositions d'interprètes. Cette disposition varie naturellement d'un artiste à un autre ; si nous l'avons vue comme une tendance dominante, on ne saurait en faire un invariant.

I. 3. 1. Le premier jour

Moment fondateur de ce nouveau cap, le « premier jour » de répétition résume à lui seul l'ébullition polyphonique qui caractérise cette phase de travail. L'actrice Dominique Reymond se

[63] Jacques Lassalle, « PAUSES I. À propos de *L'Heureux Stratagème* de Marivaux », dans Jacques Lassalle, *Pauses* (textes réunis et présentés par Yannic Mancel), Arles, Actes Sud, 1991, p. 40.

souvient ainsi de son premier jour de répétition d'une pièce de Tchekhov en compagnie d'Antoine Vitez :

> Travail sur *La Mouette* et *Le Héron*
>
> Octobre-février 1983-1984
>
> Metteur en scène Antoine Vitez, Théâtre de Chaillot
>
> Samedi 1er octobre
>
> 13h00
>
> Tout le monde est là. Les comédiens, quelques stagiaires, portugais, libanais, polonais, administrateurs, régisseurs, décorateur, assistante, relation de presse, etc.
>
> Des bonjours, les mains moites, cigarettes entre les doigts, le rouge qui monte aux joues. Je connais à peu près tout le monde de vue. J'ai un trac grandissant qui ne me lâche pas.
>
> Vitez commence son exposé. La Russie de l'époque, Russie contemporaine, la révolution, la boucle qui se ferme avec Andropov. Dirigeants. Je n'arrive pas à me concentrer sur tout, ne pense qu'à Nina[64].

Dans une atmosphère où le trac le dispute à l'excitation, les interprètes font connaissance avec leurs collègues de la distribution et, s'ils sont présents comme c'est souvent le cas, avec l'équipe des concepteurs. Entre rires forcés et réserve pudique, ce temps fort a une fonction anthropologique : il permet à l'équipe de se rencontrer et de nouer, dans un climat de sociabilité, les premiers contacts interpersonnels nécessaires à l'engagement dans un projet commun ; la socialisation entre les répétants devient ainsi la condition préalable de la collaboration artistique. Elle repose tant sur un respect des rituels de présentations et d'échanges de politesses, que sur une écoute des interventions de chacun sur le contenu artistique de l'œuvre : quand bien même telle prise de parole peut sembler légèrement décalée par rapport au projet de mise en scène, un code implicite semble souvent inviter tous les répétants à l'écouter pour qu'une entente commune commence à prendre corps. Ce temps fort permet également au metteur en scène – le cas échéant, maquettes de décor ou de costumes à l'appui – de présenter à tous ses premières intuitions, voire son cadre de pensée, tout en restant ouvert aux possibilités que laissent apparaître la mise en bouche du texte lors des premières lectures à la table et les suggestions spontanées de son cercle

[64] Dominique Reymond, *Journaux de répétitions avec Antoine Vitez et Klaus Michael Grüber,* Paris, Klincksieck, 2014, p. 43.

élargi d'interlocuteurs. À ce stade, un socle de mise en scène, découlant souvent des échanges préparatoires qui ont eu lieu dans la phase précédente, coexiste encore avec une pluralité de possibilités : les choses s'étayent, tout en demeurant relativement ouvertes.

I. 3. 2. La lecture à la table

Cet esprit d'ouverture se retrouve dans les lectures à la table, étape pendant laquelle les artistes procèdent à un premier parcours du texte, assis et textes sous les yeux. Fréquemment, elles marquent le début du processus de répétition proprement dit. En dehors de leur évidente fonction dramaturgique et exégétique, ces lectures amplifient ce processus anthropologique de socialisation entre les interprètes. De façon notable, Strehler envisage d'ailleurs cet exercice comme l'occasion d'une rencontre entre tous les répétants constitutifs du processus de mise en scène :

> Pour moi, le travail à la table est surtout une rencontre entre metteur en scène, comédiens, scénographe, musicien et techniciens. J'explique un peu pourquoi j'ai choisi de monter telle ou telle pièce. Je montre les dessins ou les maquettes de décors. Je fais part de mes recherches préalables sur la pièce, son auteur et son temps, mais je ne dis rien du spectacle car je ne sais pas à l'avance ce qu'il sera. Je raconte des histoires qui ont à voir directement ou pas avec la pièce. Je cite des musiques, des films, des tableaux auxquels j'ai pensé pendant la préparation. Libre aux comédiens de s'en nourrir ou pas[65].

Pour fréquente qu'elle soit d'un processus à un autre, la lecture à la table ne fait l'objet d'aucune loi universelle, qui serait valable chez tous les metteurs en scène : chacun développe à cet égard une approche irréductible. C'est ce que font conjointement remarquer Alain Roy ou Marie-Hélène Dufort, deux assistants à la mise en scène québécois, qui ont assisté des personnalités très éloignées dans la vie théâtrale de Montréal :

[65]Propos cités dans *Giorgio Strehler*, *op. cit.*, p. 37.

> A. R. – Chacun a ses attentes, ses envies, sa façon de travailler, c'est donc à nous de nous adapter. Ma façon de faire de l'assistance avec Wajdi Mouawad n'a rien à voir avec ce que j'ai fait avec Lorraine Pintal. La différence entre seconder Paul Buissonneau ou Claude Poissant est énorme, tandis qu'avec Denise Filiatrault, c'est encore autre chose. C'est le metteur en scène qui crée le rapport, la dynamique.
>
> M.-H. D. – Il n'y a pas de mode d'emploi. Concrètement, la façon de répéter une pièce varie d'un metteur en scène à l'autre. Par exemple, certains souhaitent faire un travail de table pendant des semaines, d'autres pendant trois heures seulement ; dès la répétition suivante, c'est la mise en place et on enchaîne au bout de quatre répétitions. On doit être à l'écoute afin d'orienter le travail dans le bon sens[66].

Ces constats nuancés n'empêchent pas d'observer des tendances en ce qui concerne la lecture à la table. On repère d'un côté ceux qui s'en dispensent volontairement, à commencer par Antoine Vitez. Réfutant cette tendance issue, à ses yeux, de la théorie stanislavskienne et d'une conception allemande de la dramaturgie, celui-ci affirme : « Je ne pratique pas le travail à la table. Je ne crois pas à la notion de *dramaturgie* au sens allemand du mot[67]. » Y voyant un moment dominé par « le metteur en scène et par le *Dramaturg* », elle aurait le tort de fournir à chaque acteur « le parcours qu'il aura à faire dans le spectacle », « les enjeux de l'œuvre, en général et dans chacun de ses moments décisifs[68]. » Selon ce raisonnement, l'exercice pécherait par une intellectualisation excessive :

> Si je voyais des gens assis autour d'une table, à lire, je n'aurais rien à leur dire, que quelques remarques philologiques. En revanche, dès que je les vois en chair et en os, debout, à quelque distance, le phénomène théâtral s'opère.
>
> Je vois leurs relations entre eux, dans l'espace, hasardeuses, aléatoires. C'est déjà un drame involontaire. Les acteurs sont toujours influencés par la nature de ce qu'ils lisent, même lors d'un premier déchiffrage. Et ils se trompent, c'est intéressant. Et moi, j'improvise des relations, j'ai des idées, *parce que je les vois*. Si je ne les voyais pas, je ne pourrais pas improviser[69].

Ainsi déployée dans l'espace, la lecture effectuée sur le plateau devient une façon de saisir les premiers jeux de rapports qui lient les personnages en les rendant visibles.

---

[66] Propos recueillis par Marie-Andrée Brault, « Les accompagnateurs. Table ronde avec des assistants à la mise en scène » (Stéphanie Capistran-Lalonde, Marie-Hélène Dufort, Alain Roy), dans *Revue de théâtre Jeu,* n° 136, 2010 (3), p. 90.
[67] Émile Copfermann, *Conversations avec Antoine Vitez (De Chaillot à Chaillot),* Paris, P.O.L, 1999, p. 145.
[68] *Ibid*.
[69] *Ibid.*, p. 214.

À l'opposé d'Antoine Vitez se situent les metteurs en scène qui voient dans la lecture à la table un exercice nécessaire. Denis Marleau fait partie de ceux-là. Dans le processus de création d'*Othello,* ce ne sont pas moins de trois semaines du 6 au 26 août 2007 qu'il accorde au travail de lecture sur le texte de Shakespeare. Patrice Chéreau s'inscrivait quant à lui dans une logique identique. Les témoignages d'acteurs réunis par Anne-Marie Goulay permettent d'en prendre la mesure : Rolland Amstutz raconte par exemple qu'échelonnées sur « trois semaines à un mois », les lectures à la table d'*Hamlet* ont été pour Chéreau et son assistant de l'époque, Claude Stratz, l'occasion de communiquer l'« énorme bagage » qu'ils avaient pu accumuler au fil des lectures préparatoires pour enrichir l'interprétation, « presque réplique après réplique, mot après mot dans une certaine bienveillance », tout en laissant « certains comédiens [poser] des questions et [prendre] la parole[70] ». Comme le rappelle ailleurs François Regnault, qui a été le dramaturge de Chéreau, « dans le travail de mise en scène de Patrice, un long temps était consacré à ce qu'on appelle le "travail à la table" » qui, irréductible à « un travail d'érudition (nécessaire), ou encore d'explication (indispensable)[71] », constitue un moment privilégié pour libérer les acteurs des conventions à la lueur desquelles ils approchent spontanément le texte. L'intérêt de Chéreau pour le travail de table est tel qu'il tente même de le transposer à l'opéra pour les préparatifs de sa production du *Tristan und Isolde*, alors même que ce travail assis est des plus rares dans le monde lyrique. Assistant à la mise en scène sur cet opéra de Wagner, Clément Hervieu-Léger offre un témoignage en ce sens :

> Patrice Chéreau est à ma connaissance le seul metteur en scène d'opéra qui fasse travailler les chanteurs à la table. Je me souviens des premières répétitions de *Tristan und Isolde* en juillet 2007. C'était pendant les représentations de *De la maison des morts* à Aix-en-Provence. Patrice avait fait venir Waltraud Meier [Isolde] et Ian Storey [Tristan] pour quelques jours à Aix et il commença par leur demander de lire le texte sans le chanter, pour essayer simplement de le comprendre. Waltraud et Patrice se connaissent très bien, et elle était visiblement ravie de ce travail. Ian, qui abordait le rôle de Tristan pour la première fois, fut d'abord un peu surpris. Il n'avait jamais travaillé de cette manière. Ce fut pour lui une vraie découverte et une vraie rencontre avec un rôle. En s'appuyant sur le texte, Patrice parvient à en saisir les intentions

[70] Entretien avec Rolland Amstutz. Propos recueillis le 25 juin 1990 par Anne-Marie Goulay, dans *Patrice Chéreau et l'acteur,* II, Mémoire de DEA rédigé sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Université Paris III – Sorbonne nouvelle, 1990, p. 3.
[71] François Regnault, « Douze années ferventes », dans *Patrice Chéreau. J'y arriverai un jour* (ouvrage réalisé par Georges Banu et Clément Hervieu-Léger), Arles, Actes Sud, 2009, p. 158.

> susceptibles de justifier le rythme et le phrasé imposés par la partition musicale. Le chant cesse de tourner à vide[72].

Au fil de nos années de recherche et d'observation, nous n'avons jamais eu l'occasion d'assister, à l'opéra, à des lectures à la table comme on les pratique au théâtre, à une exception près : celle du *Pelléas et Mélisande* de Debussy, mis en scène par Laurent Pelly au Theater an der Wien durant la saison 2008-2009. Le metteur en scène décide ainsi de consacrer le service de l'après-midi du 1er décembre, premier jour de répétition, à une lecture sans chant du livre : tous les chanteurs s'attablent pour proférer les mots du texte de Maeterlinck, indépendamment de la musique de Debussy. Cette expérience insolite, si elle fait regretter la musique du compositeur, permet aux répétants de peser le sens des mots et de mieux saisir les réseaux de sens qui organisent les images de ce livret symboliste.

Face à ces deux pôles – ceux qui refusent la lecture à la table ou ceux qui la pratiquent en abondance –, il y a ceux qui en font un usage sporadique. Luc Bondy, par exemple, ne la convoque que de manière modérée, parce qu'il précise surtout ses choix à partir du travail de plateau. Michel Piccoli en témoigne :

> On fait quelques lectures, mais assez peu. Bien moins par exemple qu'avec Chéreau qui profite de l'occasion pour dire déjà tout ce qu'il redira ensuite aux répétitions. Bondy donne quelques éléments sur la manière dont il voit les choses, mais cela n'apparaît vraiment que sur la scène. Et là, il ne cesse de faire des allées et venues entre la table de régie et la scène. Il est toujours très proche des acteurs. Il a besoin de cette promiscuité, de cette intimité : pour le travail, pour l'esprit de groupe, pour la confiance[73].

De façon assez semblable, Strehler ne prend pas de position systématique sur ce sujet, même s'il avoue qu'« en règle générale [il] ne tien[t] pas à des répétitions trop longues à la table » par « hâte de travailler sur le plateau, de lancer tout de suite les acteurs, en costumes provisoires susceptibles de s'élaborer en fonction de leur jeu dans l'espace, dans le décor qui doit évoluer, parfois se transformer, au fil des répétitions[74]. »

La distinction que nous venons de faire entre les tenants de la lecture à la table et ceux qui

[72] Clément Hervieu-Léger, « Un enfant de *La Dispute* », dans *Patrice Chéreau. J'y arriverai un jour, op. cit.*, p. 176.
[73] Georges Banu, « Fièvre et légèreté », entretien avec Michel Piccoli, *Alternatives théâtrales,* n° 44, 1993, p. 59.

préfèrent d'emblée travailler sur le plateau ne doit pas cacher le fait que dans les deux cas, c'est bien un mécanisme de lecture qui agit : lecture commentée dans un cas, lecture spatialisée dans l'autre. Il n'est d'ailleurs pas anodin que, tout en condamnant cette étape dans sa propre pratique, Vitez avoue se faire l'avocat d'« une lecture, *mais debout* », forme de « *réalisation* immédiate » avec « mise en place arbitraire » où l'on peut dépasser les considérations « philologiques » et s'attarder sur « la *justesse* du mouvement[75] ». C'est bien le symptôme que, échanges verbaux en position assise ou travail d'exploration debout dans l'espace, le début des répétitions se situe dans un brassage ouvert et non discriminant des possibilités de sens, de relations et d'échos dont est tissé le texte. Nous avons particulièrement pu observer cette disposition d'esprit dans le travail mené sur *Le Roi Lear* par Christian Schiaretti, en compagnie de sa troupe d'acteurs du 15 au 27 juillet 2013. Loin de privilégier l'une ou l'autre des modalités de lecture que l'on vient de décrire, le directeur du TNP les choisit toutes deux. Il passe ainsi la première semaine à faire lire le texte à ses acteurs, autour d'une table installée sur le grand plateau du théâtre pour préparer « les choix scéniques » et se mettre à l'écoute de ce « quelque chose [qui] *suinte* de la lecture du texte » pour, ensuite, « établir la matière scénographique[76] ». Il passe la seconde à diriger des comédiens de sa troupe pour explorer les « dynamiques d'espace[77] » que contient le texte et les éprouver physiquement, afin d'étayer les partis pris scénographiques à venir. Schiaretti lance ainsi les premières répétitions de son *Roi Lear* à travers un mode de lecture ouvert, se nourrissant aussi bien de la lecture assise que de l'exploration spontanée de l'espace, pour faire émerger ce qu'il nomme alors « la poétique du plateau », ou « dramaturgie poétique[78] ». Son exemple tend donc, comme ceux des metteurs en scène précédemment cités, à caractériser les premiers jours de répétition comme le moment d'une lecture non fermée des possibilités qui, pour reprendre la belle formule de Schiaretti, « suintent » du texte.

I. 3. 3. Le début des répétitions ou la liberté des signes

Cette ouverture des premières lectures de répétition se prolonge et s'amplifie à l'occasion

---

[74] Propos cités dans *Giorgio Strehler*, *op. cit*., p. 37.
[75] Émile Copfermann, *Conversations avec Antoine Vitez, op. cit.,* p. 214.
[76] Propos recueillis pendant les répétitions du *Roi Lear* le 15 juillet 2013, au TNP de Villeurbanne.
[77] *Ibid.*

des premiers investissements de l'espace pour construire la mise en scène proprement dite. Ce principe d'ouverture, Eloi Recoing le caractérise pour sa part d'ingénuité. Comme il l'écrit dans *Le Livre de Lucrèce Borgia :*

> Notre lecture se veut ingénue, ingénieuse aussi. L'espace nous préoccupe. Le temps de la répétition, c'est de l'énergie qui travaille l'espace pour qu'il délivre son sens[79].

S'ils peuvent à l'occasion disposer de quelques éléments de costumes – ainsi le panier d'une robe lorsqu'une interprète doit s'habituer à des costumes d'époque Ancien Régime – et de volumes rudimentaires à même de suggérer les contraintes du décor à venir, les acteurs doivent composer avec une économie des signes qui, paradoxalement, démultiplie le sens de tout ce qui est fait. C'est d'ailleurs pour cette raison que Vitez aimait particulièrement les premières répétitions sans costumes ni décor :

> Je suis toujours très sensible, comme metteur en scène, à ces rencontres d'acteurs, surtout lors des premières répétitions sans costumes, sans décors. Je les vois se charger de signes, ne serait-ce que leur voix (portant un certain texte), et à ce moment-là j'oublie la réalité qu'on joue, cette espèce de roman théâtral, pour percevoir le roman des acteurs entre eux, tous leurs courants d'échanges actuels et passés[80]…

L'absence littérale de *decorum* permet aux signes d'advenir en fonction de ce qui surgit sur le plateau au moment de l'expérimentation. Ainsi se révèle curieusement une fécondité de la pauvreté, qui permet à l'imaginaire de projeter sur l'espace vide une multiplicité d'hypothèses. C'est précisément ce qui conduit Chéreau à qualifier cette étape de « magique » : « le vrai moment magique sera toujours le moment des répétitions sur un plateau vide ; c'est alors que surgissent des voies et que naissent des univers[81]. »

Cette phase du début se caractérise par une certaine liberté : ni les costumes, ni les lumières, ni les décors ou la musique ne font peser leurs contraintes sur la liberté du jeu, qui se laisse aller à l'exploration de maintes pistes sans se restreindre à une ligne définitive. C'est ce qui explique que cette séquence s'avère régulièrement plus jubilatoire que celles qui suivent : dans la

---

[78] *Ibid.*
[79] Eloi Recoing dans *Le Livre de Lucrèce Borgia, op.cit.,* p. 22.
[80] Cité dans Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre, IV. La Scène. 1983-1990*, Paris, P.O.L, 1997, p. 266.

liberté de l'invention spontanée et du surgissement des propositions, un principe de plaisir est à l'œuvre, qui ne connaît pas encore les bornes que viendront bientôt lui imposer l'écorce matérielle de l'espace-temps du spectacle réel. Acteur fétiche de Stéphane Braunschweig, Claude Duparfait caractérise ainsi le début des périodes de répétition chez ce metteur en scène :

> Les répétitions commencent rarement par une période de lecture, c'est plutôt un début purement jubilatoire où l'on joue texte en main, où tout est possible. Stéphane est sensible à cette énergie originelle : le premier trait du spectacle, même un peu fou, est très dynamisant et permet de se libérer de beaucoup de choses[82].

Devant un espace nu et des vêtements de répétition qui, en ne renvoyant qu'à eux-mêmes, sont susceptibles de renvoyer à tous les costumes du monde, l'activité fantasmatique peut bien être florissante. En l'absence de contraintes, les créateurs démultiplient les possibilités de sens dans une intense fébrilité.

I. 3. 4. Le crayonnage

La mise en scène connaît alors sa première esquisse. Décrivant les deux premières semaines de répétition de la *Lucrèce Borgia* mise en scène par Antoine Vitez, Eloi Recoing recourt à la métaphore picturale en évoquant « quinze jours » passés à « écrire un premier jet dans l'espace, en espérant qu'il sera[it] inspiré[83]. » Le journal tenu par Philippe Poulain recoupe ce type d'images pour caractériser cette étape particulière du processus de répétition. À la date du 15 mai 1985, premier jour de répétition, le tapuscrit nous apprend par exemple que Vitez conçoit les dix premiers jours des répétitions comme l'occasion de produire un « premier crayonnage inspiré » du spectacle, au cours duquel il s'agira d' « essayer d'aller vite, très vite » pour n'approfondir qu'ensuite, une fois tout le tracé du spectacle effectué. Ce même jour, Vitez ajoute cette précision riche de conséquences :

---

[81] Patrice Chéreau, « J'y arriverai un jour », dialogue avec Georges Banu, dans *Patrice Chéreau. J'y arriverai un jour, op. cit.*, p. 27.
[82] Claude Duparfait et Jean-Marc Eder, « La jubilation tourmentée de la répétition. Répéter avec Stéphane Braunschweig » dans Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui, op. cit.*, p. 371.
[83] Eloi Recoing dans *Le Livre de Lucrèce Borgia, op. cit.*, p. 22.

> Il faudrait, le vendredi 31 mai, avoir terminé de se raconter l'histoire. Après quoi, on aura un mois pour se la jouer[84].

Au-delà du caractère programmatique qui la sous-tend, cette phrase attire l'attention parce qu'elle décompose en deux temps implicites la période de répétition : il y aurait d'abord un crayonnage de toute la mise en scène, pendant lequel l'équipe se mettrait approximativement d'accord sur l'histoire à raconter et sur un tracé dans l'espace ; il y aurait un second temps consacré à une véritable interprétation à partir de ce premier jet global. C'est une hypothèse à laquelle font écho certains propos de Brigitte Haentjens pendant le travail sur *L'Opéra de quat'sous*. Le 1er novembre 2011, elle fait le point sur une mise en place devant ses acteurs en déclarant : « C'est un dessin grossier mais ça nous aide à avancer », avant de préciser : « Je peux pas faire dans la finesse avant d'avoir le dessin global de la scène. Après on stylisera[85]. » Lors d'une réunion de production le 17 novembre 2011, Brigitte Haentjens recourt à une image assez semblable, puisqu'elle informe son équipe de concepteurs d'une entrée dans une nouvelle étape de création : « on a dessiné la forme [et que] maintenant on peut discuter des détails[86] ». Dessin, croquis ou esquisse : la mise en scène se livre alors comme un tracé virtuel, avec un destin susceptible de connaître des bifurcations. Reste maintenant à caractériser ce glissement du crayonnage à l'étape suivante, à laquelle on « repasse » sur ce qui a été fait.

I. 4 La répétition à l'étape de la « reprise »

On passe d'une étape de multiplication des possibles à une étape de cristallisation du cadre du spectacle en gésine. Ce qui les sépare est loin d'être négligeable : si toute idée forte apportée dans la phase d'ouverture des répétitions peut stimuler la dynamique d'un processus alors balbutiant, l'injection d'une proposition complètement nouvelle est plus rarement féconde lorsqu'on passe à cet autre stade, puisqu'à partir de ce moment, l'équipe se met à approfondir ses choix, à l'intérieur d'un cadre esthétique, dramaturgique et dramatique qui se précise et qui, à ce titre, n'admet plus d'idées qui lui seraient devenues étrangères. C'est précisément ce mécanisme

[84] Philippe Poulain, *Lucrèce Borgia de Victor Hugo. Journal de répétitions,* consultable à Paris, BnF, département des « Arts du spectacle », cote 4-COL-45-78,11, p. 4.
[85] Propos recueillis pendant les répétitions de *L'Opéra de quat'sous* le 1er novembre 2011, à Montréal.

qu'évoque Anne-Françoise Benhamou en parlant de l'intervention du dramaturge selon les stades du processus de répétition :

> Si le travail initial de l'équipe sur le texte a négligé un pan important, il devient difficile, et même impossible passé un certain stade, de le réintroduire dans les répétitions : les acteurs ne peuvent plus s'en servir, ils n'en sont plus là. Mon expérience m'a en effet instruite sur le délai de péremption d'un matériau dramaturgique. À la phase d'ouverture que constitue par méthode, pour la plupart des acteurs, le début des répétitions, où ils se laissent traverser par tout ce qui se dit sans s'appliquer à filtrer *a priori* mais en laissant leur imaginaire travailler tous azimuts, succède généralement une phase de cristallisation et de construction, certes sujette à bien des allers-retours et des repentirs, mais où il est délicat d'apporter des idées intellectuelles qui auraient été absentes du premier temps : tout simplement parce que dans cette seconde phase la nourriture intellectuelle s'est déjà transformée en un stock d'imaginaire. Ce n'est pas pour rien en effet que Chéreau compare les répétitions à un voyage. Elles ont un rythme et une direction, et on revient difficilement en arrière d'une étape[87].

À ce stade de cristallisation, les répétants ont souvent déjà abordé toutes les parties du texte au moins une fois ; ils entrent dans une étape de précision et d'approfondissement. Sans bien sûr que les cadres excluent des changements ou de nouvelles pistes en cours de route, gestes et déplacements commencent alors à faire l'objet d'une reprise systématique dans le détail, à la fois sur leur modalité, leur sens et leur *timing*. Plusieurs métaphores pourraient décrire le travail ici en jeu. On avance souvent celle du sculpteur qui précise peu à peu sa figure en éliminant toujours plus de matière pour donner relief et caractère à son œuvre. Dans nos expériences d'assistant à la mise en scène ou d'observateur, nous avons remarqué que ces moments étaient les plus difficiles à raconter et à décrire : un même geste est inlassablement remis sur le métier, contribuant à la rigueur d'une mise en scène, sans que les mots parviennent à fidèlement rendre compte de ce qui change d'une version à une autre. Un bras qui se déplie peut faire l'objet de plusieurs ajustements successifs dans la réalisation : l'ampleur et la vitesse se modifient, aboutissant au sentiment qu'on s'approche d'une justesse physique, qui semble n'être intelligible qu'en situation, au moment précis où elle a lieu. Comme le concède l'acteur Philippe Morier-Genoud, « les progrès

[86] Propos recueillis en réunion de production de *L'Opéra de quat'sous* le 17 novembre 2011, à Montréal.
[87] Anne-Françoise Benhamou, *Dramaturgies de plateau, op. cit.*, p. 46-47.

qu'on réalise au cours des répétitions sont minimes, invisibles[88] ». La sensation physique qui nous reste de ces moments, au-delà de l'incontestable pertinence de cette spirale d'approfondissement à laquelle s'abandonnent alors acteurs et metteur en scène, reste celle, apparemment prosaïque, du gommage qui efface ce qui a été fait avant pour rajouter une précision, reformuler une indication de jeu ou redessiner sur le cahier de régie un déplacement qui n'empruntait pas forcément le même chemin auparavant : l'écriture de la mise en scène sur le papier s'enrichit et s'affine quand, dans la période précédente, elle se livrait à une course folle pour noter sur le papier la multiplicité des idées, gestes et déplacements apparus dans la liberté créatrice des premières expérimentations. Telle est la sensation que nous gardons de la notation des mises en place de *L'Opéra de quat'sous*, creusant invariablement le même sillon à Montréal durant l'automne 2011, ou de celle de l'*Orfeo ed Euridice* de Gluck à la Mozartwoche de Salzbourg en janvier 2014.

Plus encore, on pourrait presque soutenir que, dans cette séquence, le travail de répétition change de nature. S'il reste évidemment créatif et arrimé à une activité imaginaire effervescente, il passe à une phase de reprise qui relève presque de l'artisanat : on pétrit un geste surgi dans l'étape précédente du processus, de la même manière d'un artisan travaille une matière qui existe indépendamment de lui. Ce glissement de la nature du travail a été formulé collectivement lors du séminaire sur « l'anthropologie des répétitions[89] ». Au cours d'une séance, une étudiante remet en cause le mot même de « répétition » pour désigner un travail qui relève selon elle de la création et non de la reproduction. C'est alors qu'un autre étudiant acquiesce, en formulant toutefois une nuance : il fait remarquer qu'après une certaine phase d'expérimentation, il y a bel et bien une dimension de répétition qui s'impose. En effet, l'acteur reproduit des gestes qui ont été trouvés précédemment et redit un texte à des fins de mémorisation pour accéder, au bout d'un certain temps, à une forme de créativité libérée. Cela nous a alors conduit à avancer l'hypothèse qu'il pouvait y avoir, à ce moment du processus créateur, passage d'une étape exploratoire – à laquelle le mot « *Probe* » (essayer), utilisé en allemand pour signifier « répétition » comme on l'a

[88] Philippe Morier-Genoud, « Faire son miel. Répéter avec Georges Lavaudant », dans Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui, op. cit.*, p. 336.
[89] Nous avons donné ce séminaire de maîtrise durant l'hiver 2013 à l'Université du Québec à Montréal.

mentionné plus haut, rend parfaitement justice –, à une étape de « répétition » proprement dite, au cours de laquelle on reprendrait un certain nombre de gestes pour les préciser et y trouver moteur à relancer la créativité de détail.

Dans cette perspective, il est clair que le mot « répétition » ne fait pas spécifiquement référence à une action de pure reproduction : à cette étape, il s'agit de refaire tout en créant. Pour paradoxale qu'elle puisse paraître, cette fécondité de la répétition nous amène à un concept clé chez Søren Kierkegaard : celui de « *Gjenoptagelse* », auquel le philosophe danois consacre un ouvrage en 1843, et qu'on traduit en français précisément par « répétition » ou – comme c'est le cas de Nelly Viallaneix pour Garnier-Flammarion[90] – par « reprise ». N'est-ce pas un processus du même ordre que l'on retrouve dans cette phase du travail de répétition ? Dans *La Reprise. Un essai de psychologie : expériences,* Kierkegaard propose un regard à la fois poétique, psychologique et métaphysique sur la notion. Inaugurant sa réflexion par une allusion à la « réminiscence » chez les Grecs, pour qui « toute connaissance est un ressouvenir[91] », Kiekegaard esquisse une première définition paradoxale de la reprise :

> Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais en direction opposée ; car, ce dont on a ressouvenir, a été : c'est une reprise en arrière ; alors que la reprise proprement dite est un ressouvenir en avant. C'est pourquoi la reprise, si elle est possible, rend l'homme heureux, tandis que le ressouvenir le rend malheureux, en admettant, bien entendu, qu'il se donne le temps de vivre et ne cherche pas, dès l'heure de sa naissance, un prétexte (par exemple : qu'il a oublié quelque chose) pour s'esquiver derechef hors de la vie[92].

On comprend d'emblée que Kierkegaard attribue à la reprise une dynamique contradictoire, composée d'un mouvement de reproduction du passé et d'un mouvement de recréation. Unissant « en elle le *même* et l'*autre*[93] », la reprise ne se borne donc pas à reproduire puisqu'elle reprend une expérience, tout en la changeant dans le présent de sa répétition. Créative, la reprise ne se situe pas dans un strict rapport de reproduction à l'égard du passé, comme le montre l'un des deux récits illustrant la démonstration. Le narrateur y rapporte en substance comment, voulant

[90] Søren Kierkegaard, *La Reprise* (trad. Nelly Viallaneix), Paris, Flammarion, 1990.
[91] *Ibid.*, p. 65.
[92] *Ibid.,* p. 65-66.
[93] Nelly Viallaneix, « Introduction » à Søren Kierkegaard, *La reprise* (trad. Nelly Viallaneix), *op. cit.*, p. 17.

revivre le bonheur passé d'un séjour à Berlin, il n'a rien retrouvé des sensations qu'il avait éprouvées la première fois dans son logis, dans les rues de la ville ou au théâtre ; il y fait l'expérience d'une impossibilité fondamentale de la répétition du même qui, par la force, s'accompagne toujours de nouveauté.

Chez Kierkegaard, la notion a certes une résonance ontologique : dans son système philosophique, la reprise concerne le rapport de l'individu face à sa propre existence et à la transcendance. Elle n'en aide pas moins à qualifier la façon dont cette étape du processus de répétition convoque à nouveau ce qui a été trouvé dans le processus, tout en l'augmentant de la nouveauté du présent. Si les gestes, les intonations et les motivations sont mentionnés pour mémoire et rigoureusement notés par l'assistant, ce n'est pas nécessairement pour les reproduire tels qu'ils sont apparus mais pour les enrichir. En répétition – et plus particulièrement dans la phase que nous décrivons –, il y a ainsi un rapport paradoxal à la mémoire et à la reproduction de ce qui a précédemment été trouvé : à charge pour l'assistant et l'interprète de retrouver ce qui a surgi. Mais à charge, également, pour eux, de s'en souvenir de façon inventive et déplacée. C'est ce que tend d'ailleurs à accréditer cette réflexion formulée par Eloi Recoing, l'assistant d'Antoine Vitez, à l'issue des répétitions de *Lucrèce Borgia :*

> D'une répétition à l'autre, beaucoup de choses s'oublient qui ont été dites ou faites. Mais de même que le souvenir faux de la lecture d'une pièce est pour Antoine une espèce de travail dramaturgique, de même le souvenir faux de la répétition est une composante essentielle du processus de création.
>
> Travailler sur le souvenir et non sur ce qui fut. (D'où l'aspect délicat de la prise de notes par l'assistant et le régisseur. Quelle qu'en soit la qualité, ce ne peut être qu'un aide-mémoire qu'on sollicite, jamais le garant de ce qui a été.)
>
> Si on oublie, c'est qu'il est possible de faire mieux ; ou bien qu'on est allé trop à contresens, à contre-corps, et l'acteur dans son corps n'a pas mémorisé les places. Antoine se fait aussi parfois volontairement oublieux par crainte que la préoccupation de retrouver les anciennes places ne bloque l'imagination de chacun. Il faudrait regarder chaque étape du travail comme si c'était la première fois ; garder la faculté d'étonnement, et pour ce faire, oublier que nous l'avons déjà fait[94].

Le « souvenir faux » n'est-il pas l'autre nom de la reprise, au sens kierkegaardien du terme ? La nécessité de se ressouvenir sans rechercher l'exactitude procède d'une démarche de répétition,

réintroduisant dans l'exercice de reproduction l'énergie du muscle de l'imagination au présent. Cité dans le journal de répétition par Philippe Poulain, Antoine Vitez est d'ailleurs conscient de sa capacité à voir des choses inédites dans ce qu'il revoit pourtant vingt fois, qui font tout le suc du travail théâtral au présent. En date du 25 mai 1985, Philippe Poulain écrit ainsi :

> Antoine prévient JPJ[95] que lui, Antoine, n'a absolument pas de mémoire, d'une fois sur l'autre, je ne me rappelle plus, je vois toujours les choses « neuves », même si je les ai vues vingt fois[96].

La reprise pourrait être résumée comme cela : l'art de ne plus se souvenir littéralement et de voir du neuf dans le déjà fait.

I. 5. Le principe de réalité à travers l'enchaînement et l'entrée en salle

Cette étape fait place à une cinquième, qui est parfois vécue comme relativement abrupte par les créateurs : celle de la confrontation à la réalité temporelle et spatiale du spectacle à venir, qui se manifeste sous deux formes. La première est celle de l'enchaînement – ou du filage –, moment où l'équipe joue à la suite des fragments voire la totalité des scènes répétées et qui a la particularité de mettre l'équipe en face de la durée objective et de l'identité du spectacle sur le long cours. La seconde est liée à l'entrée en salle : ce stade décisif où l'équipe investit la salle et, bien souvent, le décor réel du spectacle, met les artistes en face d'une réalité spatiale physique à laquelle ils doivent réajuster tout le travail effectué jusque-là et parfois prendre conscience du caractère problématique de certains partis pris. Sur le plan chronologique, il est vrai que ces deux étapes se succèdent, justifiant *a priori* qu'on les aborde l'une après l'autre. On fait le choix de les aborder dans un même raisonnement car, toutes consécutives qu'elles soient, elles nous paraissent procéder d'un événement identique : la confrontation à la réalité, dont l'expérience se fait ici sur un plan spatio-temporel ; le filage comme l'entrée en salle marquent ce point nodal à partir duquel une double contrainte de temps et d'espace s'exerce sur la rêverie scénique, menée jusqu'ici dans la relative liberté des signes.

---

[94] Eloi Recoing dans *Le Livre de Lucrèce Borgia, op. cit.*, p. 156-158
[95] Jean-Pierre Jorris.
[96] Philippe Poulain, *Lucrèce Borgia de Victor Hugo, op. cit.*, p. 66-67.

I. 5. 1. L'expérience de la durée réelle dans l'enchaînement

Première manifestation de l'irruption du principe de réalité, l'étape de l'enchaînement constitue ce seuil où, du travail morcelé de scènes abordées comme des tableaux, l'équipe peut enfin passer à une appréciation globale de la façon dont les parties s'articulent entre elles. Elle permet à l'équipe de vérifier que les choix opérés fonctionnent à la fois sur la durée et interagissent sur la totalité du spectacle : les scènes se succèdent-elles à un rythme satisfaisant et signifiant ? L'attention du spectateur est-elle suffisamment relancée ou des baisses de tension viennent-elles affaiblir l'édifice du spectacle dans son ensemble ? L'enchaînement pose aux artistes la question du rythme de l'ensemble. C'est ce que fait remarquer Thomas Ostermeier en faisant allusion à cette phase par le biais d'une métaphore musicale :

> Je vois alors qu'une scène doit aller très lentement parce qu'une grande explosion d'énergie se manifeste dans les moments qui précèdent. Il est essentiel de toujours appréhender avec la plus grande précision comment les différentes scènes communiquent les unes avec les autres. Les scènes se répondent selon des procédés musicaux, des effets de contrepoint, d'échos[97]…

Cette fonction rythmique du filage de répétition nous aide, *a posteriori*, à comprendre certains manuscrits de répétition, sur lesquels les assistants à la mise en scène notent souvent des minutages, qui varient parfois dans des proportions non négligeables d'une séance à une autre. À parcourir attentivement les archives du *Platonov* de Chéreau à l'IMEC, on sent par exemple que le rapport du metteur en scène au texte de Tchekhov, qu'il n'a pas fait interpréter *in extenso*[98] à ses apprentis comédiens, ne se stabilisera que très tardivement. La comparaison de ces notes de Claude Stratz[99] permet de comprendre combien le temps réel du spectacle fluctue d'un jour à un autre. Quand le filage du 4 juillet dure « 2 h 35 », celui du 18 juillet affiche « 2 h 25 » et celui du 19 juillet « 2 h 52 », cependant que le programme du spectacle avignonnais indique « 2 h 15 » et que les notes de répétition de la reprise à Nanterre mentionnent « 2 h 47 ». Il convient certes d'analyser ces durées avec précaution : la longueur du texte joué par les comédiens a

[97] Propos cités dans *Thomas Ostermeier*, *op. cit.*, p. 47.
[98] Une interprétation de l'intégralité du texte engendrerait une représentation dépassant largement les six heures.
[99] Nous citons toujours les manuscrits disponibles dans la pochette « P.C. PLATONOV. NOTES DE TRAVAIL.1 à 4 », Fonds Patrice Chéreau, IMEC.

probablement varié en fonction des coupures pressenties jour après jour ; il se peut par ailleurs que, dans les filages, Chéreau ait demandé à ce qu'on saute certaines scènes sans qu'il en soit toujours fait mention dans les notes. Ces fluctuations n'en sont pas moins emblématiques d'un spectacle en constante redéfinition, cherchant son rythme jusque dans les représentations de la reprise.

L'enchaînement a parallèlement une fonction synthétique : il cumule des états de travail qui se résorbent dans une totalité. Sa vertu récapitulative lui permet d'ancrer des pistes psychologiques et physiques explorées dans la mémoire des artistes. Il constitue également un indicateur de la cohérence dramaturgique du spectacle : les partis pris explorés d'une séquence à une autre fonctionnent-ils sur la longueur et communiquent-ils de façon satisfaisante ? Les choix opérés esquissent-ils un chemin intérieur plausible pour les interprètes ? Permettant à l'équipe de faire un état des lieux, l'enchaînement a donc par la même occasion une dimension prospective : il est déterminant pour évaluer ce qui reste à travailler à partir de ce qui a ou n'a pas été jugé concluant. Ce sont toutes ces fonctions que découvre simultanément l'un des étudiants de l'UQAM venu assister à un enchaînement du *Grenier* de Yôji Sakate, mis en scène par Catherine Vidal en avril 2013 au Conservatoire d'art dramatique de Montréal :

> L'enchaînement pour les prochaines semaines [a] lieu le vendredi. Inévitablement, je me suis questionné sur les horaires de répétition, mais aussi sur le rôle que jouait le fait de répéter un vendredi après-midi dans ce processus. À mon avis, les enchaînements du vendredi [agissent] comme synthèse de la semaine. Ils permettent de faire un survol de ce qui a été réalisé, voir ce qui ne marche pas et ce qui reste à placer. L'enchaînement permet aux acteurs justement de faire appel à leur mémoire, ils doivent se rappeler de leur entrée et de leur sortie, de leurs intentions et également recréer un parcours intérieur. Le premier enchaînement m'a permis de voir telle une esquisse la structure globale du spectacle. Ce qui était stimulant à observer était de voir l'évolution de semaine en semaine du spectacle à venir, de voir les couches de sens s'y greffer progressivement[100].

En formulant ainsi le résultat de ses observations des enchaînements pendant les répétitions de Catherine Vidal, cet étudiant remarque parallèlement une des fonctions principales de l'exercice : au-delà de ses fonctions récapitulatives, l'enchaînement permet de comprendre le sens qui,

[100] Gabriel Rémy-Handfield, « Travail final » remis dans le cadre du séminaire « Anthropologie des répétitions », Montréal, Université du Québec à Montréal, hiver 2013, p. 3.

potentiellement, peut se dégager du spectacle en gestation. À cet égard, le filage modifie la position du metteur en scène à l'égard de sa propre mise en scène : dans cette étape, celui-ci n'est alors plus prioritairement le pôle actif qui dirige ou impulse la dynamique de répétition ; il est celui qui reçoit ce qu'a produit son propre travail. Voici dès lors le metteur en scène placé dans une position renouvelée d'herméneute : à tâche pour lui de comprendre ce qu'il a généré dans son ensemble et de se laisser déposséder de la conscience de l'avoir suscité, pour recevoir le spectacle comme un spectateur avant l'heure. C'est ce qu'on peut déduire de cette réflexion de Thomas Ostermeier :

> Dès les répétitions, j'envisage les mouvements des acteurs comme une pensée musicale. Puis, il y a le moment des premiers filages où j'essaie de comprendre le spectacle dans son ensemble[101].

Cette capacité à se placer dans une position de récepteur pour donner la possibilité de mieux repérer le sens qui, dans cette totalité en devenir, se dessine, Brigitte Haentjens la place, elle aussi, au cœur de cette étape. C'est ce que traduit l'une de ses remarques lors de la réunion de production du 17 novembre 2011 sur *L'Opéra de quat'sous*. À cette date, les enchaînements n'ont pas encore commencé et elle constate :

> Je ne me rends pas compte de ce qui se développe. Je ne vois pas ce que ça projette. Je travaille dans la mine. Je ne vois pas ce que ça dit[102].

Elle poursuit en rappelant que les enchaînements commenceront à partir du 28 novembre et que c'est à partir de cette étape qu'elle pourra probablement mieux formuler ce qu'exprime le travail en cours.

Cette cristallisation de la fonction de compréhension pointe parallèlement un processus secondaire mais capital dans cette étape du processus : en se présentant dans sa totalité, le spectacle commence précisément à s'exposer comme spectacle. Césure au cours de laquelle les trouvailles nées de l'expérimentation se convertissent peu à peu en un spectacle possible, l'enchaînement impose au travail une objectivation qui fait en sorte qu'on le reçoive comme un

[101] *Thomas Ostermeier, op. cit.,* p. 47.
[102] Propos recueillis lors d'une réunion de production de *L'Opéra de quat'sous* le 17 novembre 2011, à Montréal.

objet extérieur. Dans ce moment, le metteur en scène est alors confronté à un curieux phénomène d'étrangeté à soi : l'œuvre se dévoile comme émanant de lui, tout en commençant à s'extérioriser. Il est significatif que, dans cette étape, le spectacle devienne pour Brigitte Haentjens un « cheval lancé au grand galop [que] rien ne peut plus […] contrer », au gré d'un processus d'autonomisation dans lequel « le spectacle fait ce qu'il veut, il se dévoile, se révèle à nous » et au cours duquel il transforme le metteur en scène en « pantin[103] ».

Dans le même temps, l'étape du filage transforme de façon quasi inéluctable les répétants qui ne sont pas requis sur le plateau. Il est d'ailleurs frappant que ce soit à cette étape-ci du travail que les collaborateurs pour le décor, les costumes, le son et la lumière soient peu à peu conviés : ce n'est implicitement qu'à partir du moment où le travail commence à s'instituer en spectacle que les regards étrangers commencent à être admis dans le vase clos de la répétition. Comme le rapporte Sophie Proust à propos de certains créateurs américains, le filage est ce moment nodal où le regard extérieur est accepté comme retour critique sur le travail en cours :

> [l'enchaînement] permet au metteur en scène d'effectuer des modifications. Celles-ci peuvent souvent être suscitées par des retours critiques provenant de l'équipe de création ou d'invités. Caden Manson, par exemple, a un assistant à la mise en scène qui ne vient qu'après un certain nombre de répétitions pour justement apporter un regard neuf sur la création en cours[104].

L'enchaînement d'une suite de scènes cumule, parallèlement, plusieurs fonctions : il permet de récapituler ce qui a été trouvé en le synthétisant, d'évaluer les points forts et les limites des choix effectués d'une scène isolée à l'autre à l'aune de la totalité du spectacle, tout en entamant un processus d'objectivation à travers lequel le spectacle s'émancipe et commence à tenir un discours qui lui est propre.

I. 5. 2. L'expérience de l'espace réel : l'entrée dans le vrai décor

L'enchaînement confronte les répétants à l'articulation des scènes, au fonctionnement des choix opérés, à la signification produite par l'ensemble des scènes travaillées séparément. Venant

[103] Brigitte Haentjens, « La "lenteur dynamique" des répétitions », entretien avec Florent Siaud dans *L'Opéra de quat'sous. Chantier dramaturgique,* Montréal, Sibyllines, p. 13.
[104] Sophie Proust, « Les processus de création de quelques metteurs en scène new-yorkais », *loc. cit*., p. 87.

après l'effervescence des premières idées et du travail de détail, l'enchaînement tend un miroir aux répétants, où surgit la question de la plausibilité de leurs choix à l'échelle de la durée globale du spectacle. Tout à la fois épreuve de vérité et exercice de lucidité, le premier enchaînement, en particulier, peut s'avérer délicat à recevoir : il met les répétants face à des problèmes à résoudre, à des incohérences ponctuelles et à un sens qui n'était pas forcément envisagé. Il en découle parfois une certaine violence, qui change inéluctablement la nature du processus créatif : comme le fait remarquer Brigitte Haentjens pendant les répétitions de *Ta Douleur,* « après le 1er enchaînement, rien n'est plus pareil. La bulle est fracassée[105] ». L'enchaînement relève donc à plusieurs égards du principe de réalité tel que le définit Freud en 1911 dans ses *Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques*[106]. Présenté avec le principe de plaisir comme étant l'un des principes du fonctionnement mental, il contribue à réguler le psychisme en l'écartant d'une réalisation hallucinatoire et immédiate du désir. Comme le rappelle Paul Ricœur, qui a consacré un essai important à la psychanalyse freudienne, il constitue un « corrélat de la fonction de conscience[107] » et a la réalité du « processus secondaire[108] » : le principe de réalité « implique renonciation au court-circuit du désir et de l'hallucination[109] ». « Ne s'accompli[ssant] ni d'un coup ni simultanément sur toute la ligne[110] », il ne supprime pas le principe de plaisir mais l'amène à prendre en compte les exigences du réel. Ce faisant, il diffère la réalisation du désir, qu'il contribue à rendre possible en le transformant de l'intérieur :

> En fait, la substitution du principe de réalité au principe de plaisir ne signifie pas une suppression du principe de plaisir mais seulement une façon d'assurer celui-ci. On abandonne un plaisir immédiat, aux conséquences peu sûres, mais ce n'est que pour gagner, sur cette nouvelle voie, un plaisir plus tardif, assuré[111].

[105] Propos recueillis pendant les répétitions du spectacle *Ta Douleur* le 22 août 2012, à Montréal.
[106] Sigmund Freud, « Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques », dans *Résultats, idées, Problèmes I*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 135-143.
[107] Paul Ricœur, *De l'interprétation. Essai sur Freud,* Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1965, p. 259.
[108] *Ibid.*, p. 261.
[109] *Ibid.*, p. 264.
[110] Sigmund Freud, « Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques », *loc. cit.*, p. 139.
[111] *Ibid.*, p. 140.

En agissant selon un certain processus de transformation, il s'inscrit dans ce que Freud appelle lui-même une « psychologie génétique[112] ». Caractéristique du fonctionnement psychique du sujet, ce mécanisme se retrouve en partie dans l'activité créative, qui doit justement faire se rencontrer le principe fantasmatique de plaisir avant d'assimiler celui de réalité, pour que l'œuvre advienne dans le monde réel des hommes. Il n'est d'ailleurs pas anodin que, dans son exposé sur ces deux tendances de la vie psychique, Freud fasse naturellement référence à l'art comme moyen de « réconciliation entre ces deux principes » :

> L'*art* accomplit par un moyen particulier une réconciliation des deux principes. À l'origine, l'artiste est un homme qui, ne pouvant s'accommoder du renoncement à la satisfaction pulsionnelle qu'exige d'abord la réalité, se détourne de celle-ci et laisse libre cours dans sa vie fantasmatique à ses désirs érotiques et ambitieux. Mais il trouve la voie qui ramène de ce monde du fantasme vers la réalité : grâce à ses dons particuliers il donne forme à ses fantasmes pour en faire des réalités d'une nouvelle sorte, qui ont cours auprès des hommes comme des images très précieuses de la réalité[113].

« Donner une forme » à ce qui relève du fantasme : là réside, dans ce stade du processus, le défi du metteur en scène. Alors que l'activité fantasmatique démultiplie les possibles, il lui revient de fixer cette forme dans une durée, dont découlera sa cohérence interne, sa signification et son rythme. Si la référence au principe de réalité nous intéresse ici, c'est qu'au-delà du psychisme individuel d'une seule personne, elle permet de nommer l'intrusion de la contrainte imposée par le réel dans une forme d'activité fantasmatique à laquelle, on l'a vu, s'assimile en partie la création scénique.

Loin de se limiter à un aspect temporel, cette apparition du principe de réalité se décline sur le mode spatial dès lors que vient l'étape de l'entrée en salle. Ce moment crucial correspond généralement à la découverte du décor construit, au recours aux costumes réels et à la prise de conscience de l'espace réel dans lequel va prendre place la mise en scène. L'étape peut être douloureuse en ce qu'elle confronte des gestes et des corps qui ont jusque là travaillé librement à des contraintes matérielles parfois imprévisibles. Patrice Chéreau avouait en ce sens :

---

[112] *Ibid.*, p. 139.
[113] *Ibid.*, p. 141.

> Le moment douloureux […] intervient lorsqu'on commence à mettre les costumes et, parfois, quand on entre dans le décor. Le décor, au moins, lui, on l'a prévu depuis longtemps, on sait *a priori* à quoi s'en tenir. Avec les costumes, en revanche, c'est très cruel parce qu'on entre aussitôt dans une convention, dans une obligation de jouer avec des *habits* et non pas avec les oripeaux que l'on pouvait sans cesse changer pendant les répétitions. Cette déception, je l'ai presque toujours vécue[114].

Ce moment plonge parallèlement les interprètes dans le rapport scène-salle qui sera celui des représentations : au gré d'un élargissement spatial, il pose souvent de nouveaux défis en termes de communication, de projection et d'ampleur du jeu.

Certes, la rencontre avec l'espace réel du spectacle peut paraître moins abrupte dans certains cas. Cela peut arriver quand le décor du spectacle est installé dès le début des répétitions ou alors quand une étape intermédiaire a été rendue possible : c'est le cas de ce que les Allemands de la Schaubühne appellent « Bauprobe[115] » (« séance d'essai du dispositif scénographique », « mise à l'épreuve », en somme) pendant laquelle toute l'équipe va dans la salle et monte, avant que le dispositif ne soit définitivement construit, une sorte de décor d'essai, pour expérimenter les lignes de l'espace, les questions de niveau, les questions d'axe de visibilité des spectateurs, pour vérifier si l'on peut tout voir, tout observer. Cette « façon de travailler qui n'existe pas en France » est productive aussi bien « pour la direction technique, pour les techniciens, pour le metteur en scène, [que] pour le dramaturge[116] » car elle évite un choc ou, du moins, des contraintes majeures d'adaptation qui sont partout ailleurs une sorte de norme. En effet, hormis les cas de répétitions avec décor ou les possibilités de « Bauprobe », les interprètes répètent la plupart du temps avec des espaces suggérés, soit par des volumes imités, soit par un simple marquage qui oblige l'équipe à jouer dans un espace dont il faut imaginer les contraintes. La gageure n'a pas été mince dans le cas d'un spectacle comme *Hippolyte et Aricie* de Rameau, mis en scène par Ivan Alexandre au Théâtre du Capitole de Toulouse en 2009 puis au Palais Garnier en 2012 : le décor ayant été élaboré sur un modèle de toiles peintes et de machineries inspirées du XVIII[e] siècle, les effets de vols sur char, d'engloutissement de personnage dans les

[114] Patrice Chéreau, « J'y arriverai un jour », dialogue avec Georges Banu, dans *Patrice Chéreau. J'y arriverai un jour, op. cit.*, p. 27.
[115] *Thomas Ostermeier, op. cit.*, p. 42.
[116] *Ibid.*

trappes, de déploiement de toiles dans certains effets, étaient impraticables en salle de répétition, contraignant tout le monde – machinistes compris – à faire l'expérience de toutes ces contraintes matérielles complexes à dix jours de la première à Paris. Dans le cas de la *Walkyrie* de Wagner imaginée par Robert Lepage, le défi n'a pas non plus été des moindres pour le passage de la salle de répétition au Metropolitan Opera de New York : reposant sur un système de vingt-quatre panneaux gigantesques, mobiles et actionnés par des vérins hydrauliques, le dispositif scénique de quarante-cinq tonnes posait des défis colossaux en termes de praticabilité et de sécurité, impossibles à reproduire de façon satisfaisante en salle de répétition.

De la même façon que l'enchaînement confronte l'équipe à la réalité du spectacle, à son fonctionnement et sa signification dans la durée, l'étape de l'entrée en salle décline le principe de réalité sous un aspect plus spécifiquement physique. Devant se réajuster à une spatialité devenue d'un coup source de défis, les corps doivent aussi composer avec des contraintes comme celle de la lumière des projecteurs et, lors des filages avec costumes, celle des vêtements qui imposent à leur niveau une transformation du jeu et de la présence scénique. Le mécanisme de « reterritorialisation », que l'on a repéré dans l'ordre de l'espace, équivaut, sur le plan du processus temporel, à une confrontation au principe de réalité.

I. 6. Deuil et objectivation : l'échappée belle du spectacle à partir de la première

Une fois passée cette confrontation au principe de réalité à travers les contraintes de temps, d'espaces, de costumes, d'éclairages, le processus de répétition entre dans sa dernière ligne droite : des enchaînements réguliers puis une éventuelle pré-générale précèdent une générale qui, si elle est publique, met les interprètes en face d'une première réception de la part de regards situés en dehors de l'équipe artistique du spectacle. Mais c'est bien évidemment la première représentation qui constitue une nouvelle étape décisive dans la chronologie des phases récurrentes d'un spectacle. Pour certains, le travail se poursuit sous une autre forme pendant les représentations. Sophie Proust rappelle à cet égard que certains artistes américains comme Elizabeth LeCompte ou Caden Manson continuent « à répéter après la première

représentation[117] ». Au demeurant, c'est également le cas de personnalités comme Peter Sellars, qui n'hésite pas à « chang[er] quelque chose chaque soir » au motif que « le travail n'est jamais fini parce que le théâtre est toujours un processus, jamais un point d'arrivée[118] », ou encore Robert Lepage, dont les spectacles se transforment des années après leur première présentation devant le public. En France, un artiste comme Vitez rédigeait régulièrement des bulletins de service. À lire l'un d'entre eux, écrit au Théâtre des Quartiers d'Ivry le 15 mai 1975, le jour de la septième représentation de sa mise en scène de *Phèdre* de Racine, on prend conscience de la façon dont le travail se poursuit après la première : Vitez formule des indications sur « l'intelligence des corps » à laquelle les acteurs doivent toujours mieux tendre et livre une analyse articulée de la réception du spectacle par le public et la presse. Surtout, il y présente de façon étonnante le spectacle comme un « commencement » à partir duquel il voit « comment on pourrait plonger plus profondément encore dans l'univers racinien[119] ».

À rebours, la première constitue pour d'autres une forme d'accouchement du metteur en scène : l'œuvre scénique s'expose au monde et se détache du metteur en scène pour vivre désormais une nouvelle existence dans le corps des acteurs. La première constitue de ce fait un arrêt des répétitions, radical et sans retour. Jean-François Peyret affirme en ce sens que « pour [lui] une fois que le spectacle est fait, le soir de la première, c'est toujours le même qui se reproduit ; il est produit […], c'est un produit fini » aussi bien « sur le plan artistique » que « sur le plan génétique » car il s'avère « incapable de modifier quoi que ce soit après que la première a eu lieu ». Il va jusqu'à qualifier la première d' « arrêt de mort[120] » parce que ce qui s'y joue relève de la fin soudaine d'un processus. À entendre parler les metteurs en scène ou à les lire, la métaphore de la mort côtoie d'ailleurs régulièrement celle du deuil pour désigner ce qui a lieu ce jour-là. Parlant de lui à la troisième personne pour revenir sur son expérience de façon distanciée, Jacques Lassalle reprend le mot à son propre compte :

---

[117] Sophie Proust, « Les processus de création de quelques metteurs en scène new-yorkais », *loc. cit.*, p. 87.
[118] Conférence donnée par Peter Sellars au CNSAD de Paris de Paris le 10 novembre 1993. Retranscrit dans Peter Sellars, *Conférence,* Arles, Actes Sud Papiers, coll. « Apprendre », 1994, p. 11.
[119] IMEC, Fonds Vitez, « Journal de *Phèdre* », rangé dans « Notes de travail », cote VTZ2. F15-03.01.
[120] Jean-François Peyret, « Il n'y a pas de secret », entretien avec Marie-Madeleine Mervant-Roux, dans *Genesis,* n° 26, Paris, 2005, p. 131.

> Il cherchait un théâtre de l'être, non du paraître. Et il s'étonnait d'étonner. De détonner. Soirée de première. Le travail du deuil commence[121].

Au Québec, Brigitte Haentjens emploie également ce terme, en allant jusqu'à le faire intervenir pour caractériser le processus d'autonomisation du spectacle qui débute un peu plus tôt, lors des enchaînements du spectacle. À la question « Y a-t-il un moment précis où l'œuvre cesse d'habiter le metteur en scène pour, en quelque sorte, devenir extérieure à lui ? », elle répond :

> À partir du premier enchaînement, un processus de deuil commence. Ce qui me frappe, c'est à quel point tout est irrémédiable dès le début des répétitions. On ne peut arrêter le mouvement[122].

Tel que le mobilisent Haentjens, Lassalle et – indirectement – Peyret, le concept de deuil peut, certes, intimider car il est grave. Dans le fameux article « Deuil et mélancolie », écrit en 1915 et publié pour la première fois en 1917, Freud en fournit une définition décisive. Il le présente comme un processus au long cours qui, à l'instar de ce qui a lieu chez le mélancolique, consiste à venir à bout d'un objet devenu manquant, ne cessant pas immédiatement de faire l'objet d'un investissement libidinal malgré sa disparition :

> En quoi consiste donc le travail que le deuil accomplit ? Je crois qu'il n'est pas excessif de le décrire comme suit : l'épreuve de la réalité a montré que l'objet aimé n'existe plus et elle somme alors l'endeuillé de soustraire toute sa libido de ses attachements à cet objet. […] Mais sa mission ne peut pas être remplie sur-le-champ. Elle sera seulement accomplie en détail, par une grande dépense de temps et d'énergie d'investissement, et entre-temps l'existence de l'objet perdu est conservée dans le psychisme. Chacun des souvenirs et des espoirs qui liaient la libido à l'objet est repris et surinvesti jusqu'à ce que la libido se détache de lui[123].

Bien sûr, il n'est pas littéralement question de mort – mais Freud se garde d'ailleurs bien d'offrir du deuil une description restrictive, cantonnée à la perte d'une personne chère : le mot a chez lui une acception bien plus large. Le fait est qu'avec la première représentation, le spectacle semble définitivement se détacher du metteur en scène qui l'a pourtant impulsé. Quand bien même il

[121] Jacques Lassalle, « PAUSES I. À propos de *L'Heureux Stratagème* de Marivaux », dans Jacques Lassalle, *Pauses* (textes réunis et présentés par Yannic Mancel), Arles, Actes Sud, 1991, p. 40.
[122] Brigitte Haentjens, « La "lenteur dynamique" des répétitions », *loc. cit.*, p. 8.
[123] Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie* (trad. Aline Weill), Paris, Payot, 2011, p. 46-48.

continuera à donner des notes ou faire des raccords pendant la série de représentations, le metteur en scène passe ici le relais aux comédiens, qui s'en font dès lors les seuls avocats devant le public, parce que, comme le constatait lucidement Strehler : « Il y a un moment où le metteur en scène doit laisser le spectacle aux comédiens. Leur véritable travail, au fond, ne commence qu'après la première[124]. »

Que l'on la conçoive comme une fin de type mortuaire ou le début d'une nouvelle phase de travail, la première modifie le rapport du metteur en scène à son propre spectacle car il est, dans tous les cas, confronté à un processus radical : le spectacle s'autonomise définitivement ; il en est presque dépossédé par l'intrusion du public, qui l'investit comme objet. Jean-François Peyret décrit explicitement ce mécanisme de dépossession :

> Au moment où les spectateurs entrent dans la salle, ils m'en chassent, et c'est alors une autre histoire qui se joue ; le spectacle travaillera ou ne travaillera pas les spectateurs ; les spectateurs joueront ou ne joueront pas avec lui. Pour moi, les jeux sont faits ; j'attends la mort et les journalistes, comme disait Jeanne Calment[125].

Ce double phénomène de l'autonomisation du spectacle et de la prise de possession du public par sa seule présence n'est pas sans heurt. On ne compte pas les metteurs en scène qui passent le temps de la représentation ailleurs que dans la salle, parfois même en dehors du théâtre, pour dompter une forme de douleur difficile à décrire. Jacques Lassalle se confie ainsi :

> Les soirs de première je suis un fou furieux dont personne ne veut. Je ne sais jamais dans quel bistrot me réfugier. En tant que metteur en scène, je suis heureux pendant le temps des répétitions, après commence le travail de deuil. C'est très difficile d'assister à une représentation, car elle s'éloigne toujours de ce dont on avait rêvé[126].

Par cette double dynamique, cette phase du processus correspond à la cinquième et ultime phase que Didier Anzieu entrevoit dans tout *travail créateur* : « le rapport du créateur à l'œuvre qui s'achève, et le rapport du créateur au public qu'il imagine prenant contact avec l'œuvre[127]. » Il y a alors une forme de *résistance inconsciente* qui surgit et explique l'étrangeté de ce moment-là

[124] Cité dans *Giorgio Strehler, op. cit.*, p. 35.
[125] Jean-François Peyret, « Il n'y a pas de secret », *loc. cit.*, p. 131.
[126] Jacques Lassalle, « J'ai plus appris de mes révoltes que de mes adhésions », rencontre avec Georges Banu, *Alternatives théâtrales,* n° 62, 1999, p. 39.
[127] Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre,* Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1981, p. 127.

qui conjugue à la fois l'aboutissement d'un travail au long cours et le choc de sa concrétisation par émancipation.

I. 7. Les survivances du spectacle.

Si détachement et deuil il y a, on remarque que le phénomène se produit du côté du metteur en scène, sans être pour autant une constante. Du côté des interprètes, le processus diffère : les représentations les font entrer dans une phase de liberté qui tend à les émanciper du metteur en scène, sous le regard duquel ils ont développé leur travail en répétition. Une fois la première représentation passée, le spectacle entre alors dans un mode de survivance, irréductible à une logique de re-duplication ou de redite, ne serait-ce que parce que le spectacle vivant est, par essence, soumis à la labilité du devenir. Cette problématique se rencontre de façon notoire lorsque les spectacles font l'objet d'une exploitation longue. Représentation après représentation, ce qui a été répété existe, prend son envol, se fixe tout en évoluant au gré de l'appropriation progressive du spectacle par les comédiens et de sa rencontre avec le public. Le spectacle, dans ce cas-là, prend son essor et vit. Dans certains cas de figure, cette survivance du répété correspond à une heureuse autonomisation. Dans d'autres cas, elle équivaut à une forme de déplacement, d'altération même, qu'il convient au metteur en scène, ou à son assistant, de surveiller. À cet égard, on est frappé de constater que des notes rédigées par Jean Vilar en 1953 pourraient se retrouver dans des reprises de spectacles de notre temps ; en date du 13 octobre, lors d'une étape de tournée à Béziers, il écrit ainsi :

> Je sais bien que le public jeune, cet après-midi, n'était pas très « dans le coup ». Cependant, je trouve que beaucoup des mouvements réglés, dans la mise en scène de *L'Avare*, sont étouffés ou transformés avec une telle désinvolture que, jouant Harpagon et ayant fait la mise en scène, je ne sais plus, parfois, où j'en suis.
>
> Certains d'entre vous, en jouant des scènes essentielles, regardent les loges et l'avant-scène. Je répète encore que nous devons, avant tout, avant d'alléger nos personnages, jouer réalistement, sincèrement, sans bavures, le texte. Nous sommes tous des passionnés dans cette œuvre. Et il vaudrait bien mieux alourdir la pièce que lui donner ce ton de légèreté, de désinvolture. Les malins et les adroits ne doivent pas montrer qu'ils le sont. Et les sots ne pas exagérer leur sottise.
>
> Nous avons joué *L'Avare,* jusqu'ici, dans un rythme qui me paraissait bon. Ne faisons pas désormais de cette pièce et de notre travail un spectacle de poupées, de marionnettes inconsistantes.

Plus de parodies, d'ajouts inutiles.

Jouons la pièce sans nous jouer d'elle[128].

Aussi rodé soit-il, le spectacle de *L'Avare* semble ici faire l'objet de plus en plus d'imprécisions qui déplacent la mise en scène originelle en un territoire qui n'était pas tout à fait le sien. Le TNP de Jean Vilar multipliant les longues tournées, il n'est pas étonnant que l'on retrouve ce type de vigilance dans de nombreuses notes de service du même metteur en scène. En février 1953, il rassure ainsi les acteurs de *Ruy Blas* en leur indiquant que « dans l'ensemble, tout va bien », à cette nuance près : « cela manque de violence, de tempérament, de chaleur » :

> Je demande aux Ministres d'être âpres, durs, rapaces. Aux amoureux, d'aimer comme des fous. Aux drôles, d'être tonitruants ou vifs. Aux rôles d'autorité, d'être autoritaires, vifs, nets. Forts.
>
> Nous manquons encore de flamme.
>
> Il faut jouer, si ce mot a un sens, romantique.
>
> Pas de pudeur. Oui, pas de pudeur[129].

Dans le cas de l'interprétation de *Ruy Blas*, l'attention de Vilar porte donc sur l'énergie et l'investissement de la troupe, au regard de l'appartenance de la pièce à la mouvance romantique. Cette invitation à rester prudent sur la tenue de l'interprétation ne s'adresse pas exclusivement à l'ensemble de la troupe ; elle s'applique aussi aux éléments les plus brillants des distributions. C'est ainsi que Vilar s'adresse avec la même exigence à un acteur aussi expérimenté que Gérard Philipe, qu'il invite à ne pas céder aux réflexes de l'habitude dans *Le Cid :*

> Varsovie, 5 octobre 1954
>
> Je te laisse dormir, car il est 8 heures. Et car il faut que tu sois en pleine forme, ce soir.
>
> Revois ce matin ton texte, calmement, dans ton lit. À la 150e, les grands textes risque de n'être plus que des textes, pour l'interprète.

[128] Jean Vilar, note « Béziers, 13 octobre 1953 », dans Frédérique Debril et Jacques Téphany, *Jean Vilar. Notes de service. Lettres aux acteurs et autres textes. 1944-1967, op. cit.*, p. 63-64.
[129] Jean Vilar, note « Sans date, février 1954 », dans Frédérique Debril et Jacques Téphany, *Jean Vilar. Notes de service. Lettres aux acteurs et autres textes. 1944-1967, op. cit.*, 2014, p. 83.

> Revois (de tête et du *cœur*) les longues tirades avec Chimène (troisième et cinquième actes), le combat des Maures. Et fais en sorte de te laisser aller au chant simple des stances.
>
> Retrouve la rigueur de jeu des premières représentations. Ne te mets pas à genoux dans les Maures, souviens-toi que tu étais plus dans le ton fier de Rodrigue, le jour où, par force, tu as dû dire "les Maures" assis.
>
> Tu peux jouer à la fois Rodrigue et Fanfan. Mais joue Rodrigue quand c'est *Le Cid* que tu joues, et garde Fanfan pour *Fanfan*[130].

Dans d'autres cas, les notes de Vilar ressortissent moins aux intentions et à la tonalité à adopter qu'à des détails pratiques nuisant à la qualité du déroulement du spectacle. Une mise en scène ne se reproduit pas mais se survit à elle-même dans la mesure où elle doit évoluer entre rigueur et vie organique, continuer à se renouveler dans la continuité, sans pour autant s'effilocher dans la redite d'un ressassement stérile. Des notes de metteur en scène que nous avons consultées, celles de Régy comptent parmi les plus affirmées, sur ce chapitre :

> J'assiste à toutes les représentations.
>
> J'envoie des forces pour soutenir les acteurs, et j'essaie aussi d'envoyer des forces pour calmer le public quand il est, pour une part, instable ou bruyant. Sa plus grande arme, la toux.
>
> Mais sans doute tout cela est illusoire. Ce qui est certain c'est que les acteurs savent que je suis là. Le travail est en cours.
>
> Pour eux, les répétitions ne sont pas terminées puisque le metteur en scène est toujours là, à écouter, à regarder.
>
> Tous les jours on veille ensemble sur un être vivant.
>
> Or le public agit sur cet être vivant, il fait partie de cet être vivant, et il n'était pas là aux répétitions. C'est tout à fait un nouveau travail. Nouveau chaque jour. Comment penser qu'on peut l'abandonner[131].

Même Jacques Lassalle, pour qui la première présentation du spectacle devant le public amorce un processus d'autonomisation d'une extrême violence, concède à l'occasion à donner quelques notes afin que le travail se poursuive malgré tout :

---

[130] Jean Vilar, note « Varsovie, 5 octobre 1954 », dans Frédérique Debril et Jacques Téphany, *Jean Vilar. Notes de service. Lettres aux acteurs et autres textes. 1944-1967, op. cit.*, p. 102.
[131] Claude Régy, *Dans le désordre,* Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2011, p. 181-182.

> Il n'est pas de plus grande souffrance que de revoir un spectacle après sa rencontre avec le public, même si les possibilités de poursuivre le « travail » sont ménagées. Ce qui est exceptionnel. Mais depuis quelques années j'ai appris à me faire violence. Je reviens chaque fois que cela m'est possible au théâtre, dans un coin retiré, à l'écart du public – c'est encore au-dessus de mes forces de m'asseoir au parterre –, et vaille que vaille je prends des notes et les communique aux acteurs, qui le plus souvent en font cas, mieux, les réclament[132].

La première passée, le spectacle entre inévitablement dans une nouvelle phase : objet de représentation, il s'est émancipé du metteur en scène ; mais organisme vivant, il continue de se modifier. C'est en cela qu'il relève toujours d'un processus de travail, quand bien même les représentations ont commencé.

II. La complexité du temps créateur

Nous avons jusque-là cherché à identifier des étapes phares qui, quelles que soient leurs durées ou leurs modalités d'un artiste à un autre, se caractérisent moins par des traits invariants que des logiques globales. Chaque étape faisant place à la suivante, cette caractérisation en sept logiques du processus créateur obéit – c'était l'intention de départ – à un modèle chronologique de successivité. On ne saurait cependant s'y cantonner : s'il se décompose dans une certaine mesure en phases, le temps de répétition est aussi plus complexe à deux égards. Il repose, d'une part, sur la coexistence de temporalités différentes, voire hétérogènes les unes aux autres et consiste, d'autre part, en une forme de durée indiscernable et magmatique, faisant son œuvre comme à l'écart de l'emprise de Chronos. Ce sont ces régimes temporels agissant hors de la succession qu'il convient désormais d'aborder.

II. 1. La polychronie de la création

II. 1. 1. Les fuseaux horaires

Cette mise à distance de la logique successive se situe au cœur d'un débat récurrent dans les études de genèse. Pierre-Marc de Biasi remarque par exemple que « la structuration causale du champ des études génétiques est nécessaire au classement chronologique et typologique des

[132] Jacques Lassalle, « Répétitions en acte », *loc. cit.,* p. 322.

manuscrits », afin « que l'ensemble puisse passer du statut de liasses indistinctes au statut d'avant-texte interprétable », non sans souligner que cette démarche postule « une certaine simulation finaliste de l'avant-texte[133] ». Le paradoxe vient de ce que les généticiens conviennent que cette « représentation heuristique est nécessaire » tout en ayant conscience qu'elle est inadéquate à « décrire la réalité des conflits, des désirs, des hésitations, des circonstances fortuites, de tous ces "possibles", souvent fort éloignés du texte, qui caractérisent la genèse[134] ». Sans que l'entreprise soit aisée, il leur importe alors de se méfier du « présupposé causal[135]». En la matière, Jean Levaillant a de belles formules pour marquer sa distance avec toute approche téléologique ou finaliste de la création :

> Le brouillon ne raconte pas, il donne à voir : la violence des conflits, le coût des choix, les achèvements impossibles, la butée, la censure, la perte, l'émergence des intensités, tout ce que l'*être entier* écrit – tout ce qu'il n'écrit pas. Le brouillon n'est plus la préparation, mais *l'autre du texte*[136].

Comme bien souvent, la répétition radicalise cette caractéristique de l'avant-texte. *Autre* du spectacle, elle est irréductible à une histoire harmonieuse des jalons qui l'auraient précédée. Elle s'origine dans une polyphonie de temporalités qui n'entretiennent pas des rapports pacifiques entre elles.

En rester à des phases globales successives interdit, en l'occurrence, de faire valoir la singularité que chaque acteur entretient au temps dans le cadre du processus de répétition. Le pluriel par lequel on évoque régulièrement le travail des « acteurs » ne cache-t-il pas une multiplicité de régimes qui n'ont rien d'homogène ? Il suffit de voir que, dans une répétition donnée, chaque interprète entretient avec son texte un rapport divergeant de celui du voisin. Quand certains arrivent avec le texte entièrement su (ainsi le comédien Jacques Girard lors des premières répétitions scéniques de *L'Opéra de quat'sous* mis en scène par Brigitte Haentjens), d'autres travaillent encore dans l'espace brochure en main, parfois jusque tard dans le processus de création. Ce phénomène révèle des degrés variables d'intégration du texte et, partant, du

[133] Pierre-Marc de Biasi, *La Génétique des textes,* Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005 [2000], p. 87.
[134] *Ibid*.
[135] *Ibid.,* p. 88.

personnage ou de la mise en scène, coexistant et engendrant à l'occasion des situations conflictuelles. Il suffit ainsi qu'un acteur ayant bien assimilé les répliques et les enjeux d'une scène ait à travailler avec un acteur rivé à son texte et n'ayant donc pas eu le temps de se rendre à cette étape, pour que l'interaction s'avère rapidement insatisfaisante entre des partenaires. À lire le récit que Philippe Poulain consacre au jour du 20 mai 1985, cinquième jour de répétition de *Lucrèce Borgia*, on devine par exemple un malaise entre les deux acteurs qui répètent la scène 6 de la première partie de l'acte III : Joël Denicourt (Gennaro) et Nada Strancar (Lucrezia). Le trouble vient du fait que « Joël cherche désespérément à jouer dans les yeux de sa partenaire », qui sent encore la nécessité de se reposer sur son texte : « Nada [...], les premiers temps des répétitions est restée longtemps le regard sur sa brochure[137] ». Le travail s'en trouve manifestement affecté puisqu'il est ici question de « désespérance » du côté de l'acteur masculin ; les avancées de la mise en scène sont ainsi incontestablement tributaires des degrés de mémorisation du texte auxquels se trouvent les artistes du spectacle. Cette anecdote suggère combien, à l'intérieur même d'une troupe s'activant en vue d'un même spectacle, le temps des répétitions n'est pas homogène. Entre la temporalité de l'acteur connaissant déjà son texte et sa scène, et celle de l'actrice les découvrant au fil du travail, le temps se subdivise imperceptiblement en une multitude de nappes parallèles qui convergent, sans toujours se rejoindre. Fin observateur de la troupe de la Schaubühne dont il est le directeur, Thomas Ostermeier manifeste une conscience aiguë de ces différences de processus qui, d'un acteur à un autre, cohabitent dans le cours global de l'histoire d'un spectacle. Ces écarts ne sont pas seulement des écarts de méthode ; ils découlent d'autant de rapports singuliers au temps :

> Chaque acteur est si différent qu'il faut trouver avec chacun une autre forme de communication. Pour moi, il s'agit plutôt de s'appliquer à comprendre l'acteur, à entrer dans sa façon de fonctionner. Il y a des acteurs qui n'ont pas besoin de discuter, de comprendre, de théoriser, mais qui doivent monter sur scène tout de suite, et il y a ceux qui ont besoin de beaucoup de temps. Il y a ceux qui comprennent par le corps, ceux qui fonctionnent dans la relation avec le partenaire. Certains sont très forts dès les premières répétitions et d'autres commencent à jouer seulement le jour de la première.

---

[136] Jean Levaillant (éd.), *Écriture et génétique textuelle. Valéry à l'œuvre,* Presses Universitaires de Lille, 1982, p. 13-15. Cité par Pierre-Marc de Biasi, *La Génétique des textes, op. cit.*, p. 88-89.
[137] Philippe Poulain, *op. cit*, p. 33.

> Pour moi, on ne peut pas parler de matériau, car ce qui prime c'est l'identité de chacun[138].

Cet enjeu, Patrice Chéreau en était également conscient, lui qui s'attachait à faire concorder des tempos différents en faisant cohabiter les « fusées et les tortues » :

> Il y a certains [acteurs] qui trouvent dès le premier jour, et cela, du coup, va paralyser ceux qui sont en face : « Ils trouvent, et nous pas... » Alors, ils se recroquevillent dans leur coquille. Comment équilibrer les rapports entre les comédiens qui se lancent brusquement et ceux qui restent longtemps sur place le texte à la main ? Il faut chercher à ralentir les uns et à accélérer les autres, et cela prend du temps, car souvent ils mettent un point d'honneur à ne pas être bien *ensemble, au même moment*. Comment faire cohabiter les fusées et les tortues[139] ?

Cette coexistence de temps est plus évidente encore entre les différents corps de métier d'un même processus de mise en scène. Les concepteurs et les régisseurs d'un spectacle sont en effet conduits à œuvrer de concert, tout en respectant les spécificités des tâches et des rythmes de travail que suppose chacune de leurs disciplines. Évoquant les répétitions d'une production de théâtre comme *Une fête pour Boris,* pièce mise en scène par Denis Marleau, le régisseur son Julien Éclancher convoque la métaphore des fuseaux horaires pour désigner la manière dont chacun s'active avec un dessein partagé – le spectacle –, au gré de méthodes et de temporalités divergentes. À la question de savoir comment travaille une équipe de mise en scène, il répond :

> On travaille sur des fuseaux horaires différents ! L'équipe son n'est pas dans une synchronie totale avec l'équipe de mise en scène. En cela, c'était différent de notre travail avec les techniciens vidéo, avec qui on travaillait en synchronie. Nous avons travaillé soit sur un mode proactif, en nous disant : « Ça, ils vont le demander. On va le mettre en place tout de suite. » Soit en mode rétroactif, c'est-à-dire dans une logique de réponse : « Ils veulent ça, nous faisons ça. » Mais à aucun moment on travaille dans le même temps. Il y a bien un dialogue, mais ce dialogue a lieu en décalage. Après la répétition, Denis ou Stéphanie venaient nous voir, et nous demandaient des choses, que nous essayions de mettre en place pour la répétition suivante[140].

Il y a donc polychronie à l'intérieur du temps de répétition. Entre réactivité et posture proactive,

---

[138] Cité dans *Thomas Ostermeier, op. cit.*, p. 22.
[139] Patrice Chéreau, « J'y arriverai un jour », dialogue avec Georges Banu, dans *Patrice Chéreau. J'y arriverai un jour, op. cit.*, p. 41.
[140] Julien Éclancher, « Le régisseur, passeur de son », entretien avec Florent Siaud, revue *Théâtre/Public*, n°199, p. 60.

c'est aussi l'intention à l'égard du temps qui se modifie dans le cadre même du processus.

Plus ou moins discrète, cette polychronie tend à devenir manifeste lorsque les enjeux et les tensions se cristallisent. Cela arrive souvent lors de l'entrée en salle où, devant le peu de temps, la démultiplication des répétants et la technicisation des répétitions, il n'est pas rare que la nervosité et l'incompréhension affleurent du côté de l'équipe de mise en scène et de ses interlocuteurs des différentes disciplines. Dans l'ouvrage qu'il consacre aux métiers de plateaux de la Comédie-Française, Antoine Lassalle remarque que, lors de cette étape décisive où « l'équipe artistique et les comédiens » se confrontent au « décor longtemps désiré[141] », il arrive que le temps ne soit pas perçu à l'identique, selon que l'on est machiniste ou metteur en scène. Les patiences des uns doivent en somme cohabiter avec les impatiences des autres :

> Concentré sur le jeu, sur le texte, mais concentré également sur l'enjeu de la lumière et de l'éclairage, du son et de l'acoustique, des costumes et des accessoiristes, du décor et de sa machinerie, le metteur en scène peut parfois être aussi l'homme ou la femme de toutes les impatiences. Une impatience qui doit se concilier, là aussi, avec les *patiences* de la machinerie. Il y a par exemple cet envol d'un comédien dans les airs, envol qui n'arrive pas à s'accompagner de l'effet visuel escompté. Chaque tentative prend du temps et nécessite un dispositif pour la sécurité du comédien (harnais, baudrier, élingues qui vont assurer son accroche…). Il y a ce changement simple et soudainement souhaité par le metteur en scène mais qui commande d'actionner une autre porteuse. Avertir le machiniste-cintrier de ce qui a été décidé en contrebas ne prend que quelques minutes, paramétrer ensuite la porteuse sur le boîtier de commande ne prend qu'un instant de plus. Mais quelques minutes peuvent paraître une éternité quand sur le plateau tout le monde s'interrompt, puis attend parce que au premier essai la manœuvre ne fait pas mouche. Il y a cet autre changement beaucoup plus lourd mais finalement décidé, et qui cette fois impose qu'une partie du décor soit modifiée. Certes à Richelieu les métiers du plateau comptent dans leurs rangs menuisiers, serruriers, mais c'est ici toujours le temps et l'espace qui limitent leurs possibilités d'intervention[142].

L'impatience ne menace pas seulement le metteur en scène confronté à l'ajustement technique. Elle guette l'interprète même qui, arrêté en pleine action, voit comme une éternité ces minutes passées à régler des écueils qui ne concernent pas directement le jeu d'acteur. À l'intérieur même de son écoulement, le processus créateur consiste en une coprésence de logiques, de contraintes et, par conséquent, de rapports au temps qui voisinent parfois de façon électrique.

[141] Antoine Lassalle, *Les Métiers de plateaux,* Paris, Les Nouveaux Cahiers de la Comédie Française, Hors-Série, 2012, p. 27.

II. 1. 2. L'urgence, ou quand les temporalités entrent en conflit

La tension entre ces différentes nappes de temps s'accroît lorsque la première représentation approche : l'urgence impose alors son *diktat* sur tous les corps de métier, qui n'ont d'autre choix que d'accélérer leur réactivité. Comme le rappelle Sophie Proust, la date de la première devient une sorte d'étalon temporel, à l'aune duquel on évalue l'avancement du travail en cours :

> Bien que relative, la notion de temps devient […] un repère ; par rapport à la date de la première et selon l'avancement des répétitions, le spectacle en devenir est en avance, prêt, ou en retard. Cette échéance joue un rôle déterminant dans la direction d'acteurs et la conditionne en permanence[143].

Nos observations nous ont amené à constater que le sentiment d'« avance » se fait assez rare : c'est souvent l'impression d'être en retard qui domine, comme si le temps était toujours trop court et que la première arrivait trop vite :

> Dans le domaine de la création, quel que soit son processus, le temps imparti est toujours trop court. L'échéance de la date de la première participe de la construction de la création, même si dans la réalité et pour des raisons diverses, elle peut être repoussée ou plus rarement anticipée[144].

Cette impression de retard peut s'emparer de chacun des corps de métier à l'approche des représentations du spectacle : on a le sentiment que le temps manque pour finir ce qu'on a entrepris, que les contraintes émanant des autres corps de métier ou des autres services de l'institution d'accueil empiètent sur le travail de sa discipline, qu'une logique (celle du jeu, des lumières, de la machinerie, de la production, de l'administration, de la communication etc.) prend le pas sur la sienne. En parcourant la littérature des pièces qui mettent en abyme les processus des répétitions, on s'aperçoit d'ailleurs que cette sensation est fréquemment thématisée à travers les points de vue singuliers de différents répétants. Dans *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou, le décorateur explique par exemple que son décor aurait pu être supérieur en « magnificence » et avoir en ses coloris « plus de diversité » mais que « le temps […] a manqué, plutôt que

---

[142] *Ibid.*, p. 27-28.
[143] Sophie Proust, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine, op. cit.*, p. 185.

l'industrie[145] ». L'urgence vient de ce que l'arrivée imminente des spectateurs de la cour, devant lesquels le spectacle a vocation à être présenté, précipite l'achèvement des préparatifs : la logique de la réception et de la représentation devant un parterre politique fait pression sur celle du travail scénographique, en en forçant l'achèvement. Dans *L'Impromptu de Versailles,* créé en 1663, c'est le même thème de l'arrivée de la cour qui ressurgit, exerçant comme l'explique Molière à travers son propre personnage sa pression cette fois sur la tâche des comédiens :

> Les Rois n'aiment rien tant qu'une prompte obéissance, et ne se plaisent point du tout à trouver des obstacles. Les choses ne sont bonnes que dans le temps qu'ils le souhaitent ; et leur en vouloir reculer le divertissement est en ôter pour eux toute la grâce. Ils veulent des plaisirs qui ne se fassent point attendre[146].

En écrivant *Italienne scène*, Sivadier s'intéresse quant à lui à la manière dont l'activité du metteur en scène d'opéra doit subir, dans la dernière ligne droite, les effets de l'arrivée de l'orchestre dans la fosse, le non-respect du planning prévu par son assistante Majeva, la livraison hypothétique du décor, la présence du chef, le délai de la Diva qui tarde à venir répéter le rôle de Violetta, la lourdeur qu'il y a à diriger un ensemble de choristes. Cette accumulation de facteurs l'incite à faire du metteur en scène le portrait ironique d'un « désintégrateur de délais » :

> LE METTEUR EN SCENE. – Merci on va s'y mettre tout de suite je ne vous cacherai pas que nous sommes
>
> Un tout petit peu pressés dix minutes pour régler la mort de Violetta
>
> L'orchestre est là demain le décor on ne sait pas
>
> Nous ne sommes plus en retard nous sommes au-delà du retard il faudrait
>
> Inventer un nouveau terme pour nommer ce stade du retard
>
> Un re-retard un retaaard n'est pas que nous n'avons pas respecté le planning
>
> C'est que nous avons désintégré le planning le planning de Majeva été pulvérisé
>
> Le planning a vécu de belles heures au début du travail
>
> Mais il n'a pas survécu à la troisième semaine
>
> Tellement pressé compressé qu'il nous a explosé à la figure
>
> Je suis un désintégrateur de délais

---

[144] *Ibid.*, p. 185-186.
[145] Rotrou, *Le Véritable Saint Genest,* Acte II, scène 1, vers 314, Paris, Garnier-Flammarion, 1999, p. 51-52.
[146] Molière, *L'Impromptu de Versailles,* Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2010, p. 823.

> Je suis le meilleur désintégrateur de délais du paysage culturel
>
> Nous entrons dans une zone interdite du postplanning une zone inconnue pas inintéressante
>
> Où tout peut arriver chacun dans son coin tout le monde est seul rien n'est rattaché à rien tout
>
> Flotte par petits bouts vaguement au hasard la lumière l'espace les costumes
>
> Miraculeusement parfois des petits bouts s'accordent un petit bout de mise en scène rencontre
>
> Un petit bout de lumière un petit bout de costume rencontre un petit bout de chanteur
>
> Tiens ça marche ils s'entendent bien ils font un petit bout de chemin
>
> Ils partent ensemble en flottant au hasard en essayant de rencontrer
>
> D'autres petits bouts de trucs
>
> Ce n'est pas que l'on patauge ce n'est pas que l'on rame
>
> C'est qu'on remonte à contre-courant le yang tsé yan en pagayant dans la nuit pagayo pagayé
>
> Je ne sais même plus ce qu'on est en train de faire une espèce de grande réunion entre amis[147].

Dans la lignée de Rotrou et de Molière, ce texte met en scène la temporalité créative du metteur en scène aux prises avec des contraintes de production extérieures à son travail de conception scénique. Faisant prédominer tantôt le point de vue du scénographe, tantôt celui de l'acteur ou du metteur en scène, ces trois textes ne traitent pas seulement de l'urgence en répétition de façon fictive et déconnectée des réalités observables sur le terrain : ils en fournissent un condensé poétisé qui a quasiment valeur de parabole sur les mécanismes de la création scénique. Plus précisément, ils permettent d'illustrer ce jeu de forces qui s'intensifie dans la dernière ligne droite et confère à ce stade du processus créatif une dimension agonique.

Cette conflictualité des temps peut conduire l'équipe à planifier des répétitions supplémentaires ou convoquer des réunions d'urgence, afin de régler des écueils artistiques ou techniques dans un délai bref. Dans des cas de force majeure, elle est susceptible d'aboutir à une impossibilité de présenter le spectacle dans les délais annoncés. Sophie Proust en a été le témoin sur deux spectacles, dont elle a suivi les répétitions :

[147] Jean-François Sivadier, *Italienne scène, op. cit*., p. 75-76.

> Sur les productions suivies, deux ont repoussé la date de la première : *Femmes de Troie* et *Urfaust, tragédie subjective* ; Matthias Langhoff d'une semaine, notamment en raison de son insatisfaction par rapport au travail, et Denis Marleau pour des raisons de retard technique faisant que la symbiose des deux équipes (technique et jeu) n'avait pas eu le temps de se faire[148].

Dans le cas d'*Urfaust,* c'est explicitement une convergence encore insuffisante entre le temps de l'équipe technique et le jeu des acteurs qui justifie que la présentation du spectacle devant le public soit repoussée. En mars 2012, c'est un autre metteur en scène québécois qui doit voir reporter de quelques jours la première de sa mise en scène du *Parsifal* de Wagner à l'Opéra national de Lyon : François Girard. La gigantesque rivière de sang, « cachée sous la scène au premier acte[149] » et révélée au second, mobilise une équipe technique gigantesque – comptant près de 240 personnes pour la représentation – et nécessite plus d'ajustements que prévu. Cas de figure extrême, c'est l'annulation pure et simple du spectacle qui peut aller jusqu'à être envisagée. Claude Régy se souvient ainsi d'avoir mis fin à un projet qui portait sur la pièce *Je suis le vent* de Jon Fosse :

> Après plusieurs semaines de répétitions, j'ai annulé ce projet.
> Erreur sur les acteurs sans doute.
> Sur le dispositif aussi peut-être[150].

De la même façon que cette option est rare, par les conséquences artistiques et pratiques qu'elle engendre dans la saison d'un théâtre, il est peu fréquent qu'une première soit avancée lorsque l'équipe est prête avant le terme des répétitions. En préambule au journal tenu par l'actrice Dominique Reymond, David Tuaillon rappelle par exemple que, « fait sans doute unique dans les annales du théâtre en France », Grüber décida « après moins d'un mois de travail, d'*avancer* la première d'une semaine » et ce, après avoir « consulté les deux acteurs principaux André Wilms et André Marcon en arguant qu'il estimait avoir accompli son travail et qu'il ne voulait pas

[148] Sophie Proust, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine, op. cit.*, p. 186
[149] Propos du directeur de l'Opéra de Lyon, Serge Dorny, cités dans « Un "Parsifal" sanglant à l'Opéra de Lyon en coproduction avec New York et Toronto », *Le Nouvel Observateur* [En ligne], URL : http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20120310.AFP9969/un-parsifal-sanglant-a-l-opera-de-lyon-en-coproduction-avec-new-york-et-toronto.html.
[150] Claude Régy, *Dans le désordre, op. cit.*, p. 20.

abîmer celui des acteurs[151]. »

II. 1. 3. La conduite et l'harmonisation des temporalités

La pluralité des nappes de temps et les risques de tension provoqués par l'urgence justifient l'existence de fonctions essentielles, mais dont on parle pourtant assez rarement dans les études théâtrales, dont celle, en premier lieu, du directeur de la production. Régulièrement incarnée à Montréal par Martin Émond dans les productions d'Ubu ou par Sébastien Béland dans celles de Sibyllines, la fonction de directeur de production consiste par exemple à rationaliser des temporalités qui pourraient facilement entrer en conflit. En articulant les besoins de chacun – temps de conception, de fabrication, de construction, d'exécution – aux impératifs de la production du spectacle – réunion de production pour discuter des choix de chacun, fixation des dates de remise de maquettes, de livraison des divers éléments du spectacle, organisation et gestion de l'entrée matérielle en salle, etc. –, le directeur de production structure le rapport de tous au temps pour créer des points de jonction, où chacun se retrouve sans sacrifier sa temporalité à celle des autres répétants. Ces critères requièrent donc une adaptabilité permanente de la part du directeur de la production. Sans cesse confronté à la vie organique des événements, à la nécessité de respecter les cadres budgétaires, aux contraintes artistiques et logistiques, à l'imprévisibilité des réactions et à l'histoire complexe des contextes, il est parfois amené à réajuster le calendrier de la production et son rapport aux répétants pour maintenir de façon adaptée le cap de la production. Maîtrisant le calendrier et les aspects pratiques de la production, il est un maître du temps qui gère sans tyrannie la rencontre des nécessités artistiques et des contraintes matérielles qui se heurtent pour s'incarner.

Harmonisant des temporalités disjointes en les intégrant dans une planification consensuelle régie par un objectif commun, la tâche du directeur de la production invite à porter un œil nouveau sur la mise en scène : elle ne consiste pas seulement en une création artistique, il s'agit aussi d'un projet, nécessitant des ressources humaines et une structuration aussi méthodique que réactive des activités. À cet égard, les processus de la mise en scène relèvent de

[151] David Tuaillon, « Notice » précédant Dominique Reymond, *Journaux de répétitions avec Antoine Vitez et Klaus Michael Grüber,* Paris, Klincksieck, 2014, p. 38.

ce que Jean-Pierre Boutinet appelle une « anthropologie du projet », qui a pour préoccupation de « s'interroger sur la façon dont les individus, les groupes, les cultures vivent le temps[152] ». Proche des concepts de « dessein, intention, finalité, objectif, but, visée, planification et programme[153] », l'idée de projet est certes délicate à définir puisqu'elle est, poursuit Boutinet,

> cette figure aux caractères flous exprimant à travers le non-encore-être […] ce que les individus recherchent confusément, ce à quoi ils aspirent, c'est-à-dire le sens qu'ils veulent donner à leur insertion momentanée, aux entreprises qu'ils mènent[154].

Engageant un certain nombre de répétants dans une marche visant la concrétisation d'un dessein commun, le « projet » de mise en scène s'élabore dans la perspective d'un spectacle futur, dont l'être n'est envisageable qu'en corrélation avec les catégories d'action – comment y parvenir – et de temps – quand et à quel rythme y parvenir. La complexité de ce tressage fait naturellement écho à la polyphonie de temporalités que nous venons de nommer dans les processus de la création scénique. Nécessitant tout à la fois conscience d'un « passé à comprendre et à interpréter », aptitude à réfléchir sur « le présent situationnel des opportunités aujourd'hui existantes par rapport à hier et à demain[155] », et « capacité d'évocation et d'anticipation », le projet doit aussi ménager temps « de la rêverie » et exigences du calendrier, sans pour autant « trop privilégier les échéances », au risque de « vider le projet de sa singularité en se focalisant sur les délais, mais sans se soucier de la portée ni de la signification des résultats que l'on va obtenir[156] ». « Tissage à tramer des temporalités variées », le projet implique par conséquent une maîtrise qui consiste en « l'harmonisation ou au moins la conciliation de temporalités paradoxales[157] ». Devant le risque de la tension, du décalage voire du conflit entre les différentes temporalités, le projet implique une constante « gestion des écarts[158] » qui trouvent le bon équilibre entre les impératifs de réalités propres à chacun et le projet appréhendé dans son idéalité. C'est dire si « le travail polyphonique sur les temporalités du projet est un art

[152] Jean-Pierre Boutinet, *Anthropologie du projet,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2005 [1990], p. 5.
[153] *Ibid.*, p. 6.
[154] *Ibid.*, p. 13.
[155] *Ibid.*, p. 334.
[156] *Ibid.*, p. 286-287.
[157] *Ibid.*, p. 333-334.
[158] *Ibid.*

difficile[159] ». C'est à une tâche semblable que certains répétants, dans l'obligation de créer une forme de temps commun et des points de convergence malgré les temporalités de chacun, sont confrontés : le directeur de production y est, comme on l'a vu, confronté au premier chef car il doit veiller au respect des échéances tout en intégrant les *desideratas* artistiques du metteur en scène et de son équipe de concepteurs. En charge de gérer les écarts qui apparaissent en cours de processus, il doit parvenir à comprendre les logiques temporelles des acteurs, des concepteurs mais aussi des techniciens et des régisseurs. Il doit par là même manifester une intelligence pratique qui relève d'une conscience aiguë de la complexité du temps dans la création scénique.

Cette maîtrise de la polyphonie temporelle est, dans une moindre mesure, l'une des compétences attendues de l'assistant metteur en scène. À Montréal, sa fonction consiste à prendre connaissance des contraintes horaires des emplois du temps de chaque artiste pour les intégrer dans un calendrier global qui reste satisfaisant pour le travail quotidien de répétition. Situé à équidistance entre les contingences individuelles de chaque carrière et les besoins de répétition inhérents à un projet de mise en scène, il doit faire preuve de synthèse et d'habileté dans l'harmonisation des temporalités. L'assistante québécoise Alexandra Sutto explique en substance :

> Mon travail consiste d'abord à faire les horaires, le calendrier des répétitions. C'est le point de départ. Je demande à Catherine [Vidal] ce qu'elle souhaite, combien d'heures, des périodes de trois ou quatre heures, combien de semaines à la table, si nous allons répéter dans l'ordre du texte ou non... Tous les comédiens me font parvenir leurs indisponibilités et par la suite, je fais l'horaire en fonction des disponibilités de chacun et aussi des moyens de la production. […] Ça peut être problématique ; si les comédiens n'ont pas suffisamment de disponibilités ou bien que leurs disponibilités ne concordent pas. Dans ce cas, je rappelle tout le monde, je négocie, je cherche […]. Bien souvent, le comédien n'a pas donné toutes ses disponibilités du premier coup. Alors en grattant un peu, je parviens à récupérer du temps. Et puis, il faut aussi aménager. Parfois, nous allons répéter avec une distribution partielle pour certaines plages horaires[160].

Mais ce rapport centralisateur de l'assistant au temps n'intervient pas seulement dans la phase de pré-production ; il se manifeste également dans la répétition même, où l'assistant doit parvenir à

[159] *Ibid.*, p. 337.
[160] Entretien avec Alexandra Sutto, propos receillis par Ariel Ifergan, « Travail final » remis dans le cadre du séminaire « Anthropologie des répétitions », Montréal, Université du Québec à Montréal, hiver 2013, p. 6.

synthétiser les impératifs du travail du metteur en scène, les contraintes de la production et les besoins des acteurs. Pour Alexandra Sutto,

> la gestion du temps est vraiment une fonction essentielle de l'assistant. Comme j'ai dit, ma toute première tache consiste à faire les horaires, le calendrier. Par la suite, il faut établir le programme des répétitions, quelles scènes seront travaillées à quel moment. Et lors des répétitions, ce travail se poursuit car je continue de gérer le temps. Si nous avions prévu de passer deux heures sur une scène pour ensuite en aborder une autre, je dois m'assurer que le metteur en scène est conscient du temps qui passe et de l'heure qu'il est.
>
> Catherine [Vidal] est assez consciente de cet aspect. Elle regarde l'heure de temps en temps et elle garde en tête le programme initial. D'autres metteurs en scène vont simplement plonger dans la scène devant eux et totalement oublier l'heure. Certains n'ont même pas de montre[161].

Tout comme le directeur de production à l'échelle globale du processus, l'assistant metteur en scène a donc un lien privilégié au temps. Situé dans l'intervalle qui sépare les exigences du travail de recherche de l'équipe artistique et les impératifs imposés par les règles syndicales, les plannings personnels et le cadre général de production, il doit en permanence faire fonctionner avec fluidité une pluralité de logiques pas toujours compatibles pour les mettre au service d'un but commun : la genèse d'un spectacle.

> Tout objectif nous situe dans une perspective unidimensionnelle, celle d'un but à atteindre, coûte que coûte, alors que le projet nous installe dans la multidimensionnalité, travaillant autant sur l'acteur que sur le but, autant sur les moyens à prendre que sur les effets pervers à gérer, autant sur l'analyse de situation que sur la gestion des écarts entre le conçu et le réalisé. En un mot, la démarche de projet s'avère incompréhensible si on ne lui accole pas comme clé d'interprétation le concept de complexité[162].

Cette référence de Boutinet au concept de complexité est essentielle. Tout en faisant écho au régime temporel propre à la création scénique, la complexité constitue une caractéristique irréductible de toutes les dimensions du processus de mise en scène ; on l'avait déjà constaté dans le rapport du chercheur à l'activité de répétition dans notre première partie et dans le fonctionnement de l'espace par la suite ; on le constate à nouveau dans cette analyse du temps

[161] *Ibid.*, p. 6.
[162] Jean-Pierre Boutinet, *Anthropologie du projet, op. cit.*, p. 339.

créateur. L'unité et la cohérence apparentes du spectacle final ne s'instituent qu'au prix d'une coexistence de logiques temporelles dont la multiplicité n'aboutit pas à un entrechoc chaotique. Le défi de tout cheminement créateur consiste, dans le domaine de la mise en scène, à concilier des rapports au temps parfois hétérogènes voire contradictoires, pour les subsumer dans un processus global à la fois rigoureusement mené et ouvert. La complexité du temps créateur repose ainsi sur cet équilibre entre l'avancée de tous et l'écoulement du temps de chacun des répétants engagés dans le travail.

II. 2. Le travail magmatique du temps subjectif

Cette coexistence complexe des nappes temporelles à l'intérieur du temps générateur invite à nuancer les tentatives de réduction du processus à des modèles d'une linéarité monolithique. Cette multidimensionnalité est d'autant plus incontournable qu'en dessous de ce maillage de temporalités plus ou moins repérables s'écoule un flux aux contours nébuleux : celui d'une durée créatrice, agissant en deçà du calendrier, au gré d'un travail subjectif et obscur.

II. 2. 1. « Ça travaille »

Pour attentifs qu'ils soient aux traces laissées par le temps physique dans les avant-textes, les généticiens sont aussi sensibles à cette dimension du temps. Michel Espagne invite ainsi à distinguer temps physique et temps subjectif sans occulter le second :

> Lorsque les phases de rédaction d'une œuvre sont directement ou indirectement datées, le cadre de la réflexion philologique peut s'exprimer en termes de temps physique, et lorsqu'elles ne sont pas directement datées, le temps physique est simplement présupposé. À l'opposé du temps objectif se situe un temps subjectif. Celui-ci n'est rien d'autre que l'état de conscience du scripteur, une pure sensation de la durée dont la nostalgie habite la philosophie de Bergson. Ce temps de l'écoulement singulier n'a *a priori* aucune relation avec les découpages artificiels du temps physique. Mais lorsque les états de conscience qui rythment le temps subjectif trouvent une traduction perceptible dans le graphisme, ils en viennent à servir de repères au temps physique, à coïncider avec ses découpages[163].

La mise en évidence de ce temps subjectif, à l'œuvre dans l'écriture comme il l'est dans tout

[163] Michel Espagne, *De l'archive au texte. Recherches d'histoire génétique, op. cit.*, p. 58-60.

processus de mise en scène, rappelle la nécessité de penser aussi le temps de façon souple, au-delà des tentatives de modélisation excessive. La sociologie du temps de Norbert Elias nous y invite en insistant sur le fait que « le temps ne se laisse ni voir, ni toucher, ni entendre, ni goûter, ni respirer comme une odeur », malgré les « formules mathématiques » ou les horloges par l'entremise desquelles les physiciens tentent de l'appréhender. « Invisible », le temps se traduit en « durée » ou en « vitesse ». Alignée sur des « phénomènes naturels » comme « le rythme des marées, le battement du pouls ou les levers et couchers du soleil et de la lune[164] », sa mesure donne la sensation d'être rationalisable ; elle permet de rythmer le temps collectif des groupes humains. Et pourtant, rappelle Elias, « le concept de temps ne renvoie ni au "décalque" conceptuel d'un flux existant objectivement ni à une forme d'expérience commune à l'ensemble des hommes et précédant tout contact avec le monde[165] » : « le statut ontologique du temps demeure en général obscur. On médite sur lui, sans trop savoir à quel type d'objet on a affaire[166]. »

Cette prise de distance avec une approche matérialiste du temps nous rapproche d'une vision plus intuitive du temps, comme durée ineffable. Celui-ci est d'autant plus obscur en matière de création théâtrale que son écoulement intangible transforme la genèse du spectacle au cours d'une activité secrète : en parallèle des étapes de travail que nous avons tenté de définir plus haut, un travail opère, au-delà de l'empire de la volonté et des rives de la conscience. Dans cet esprit, Jacques Lassalle souligne qu'au théâtre, « l'entre-deux, la réflexion vagabonde des lectures connexes, la mémorisation solitaire, bref le temps du rêve et de la maturation, ne comptent pas moins que le temps du travail collectif[167]. » C'est aussi ce processus que Georges Lavaudant semble désigner au détour d'une confession sur sa mise en scène du *Platonov* de Tchekhov en 1990 :

> Chaque jour, lorsque je quitte la salle de répétition, j'ai le sentiment curieux de suspendre artificiellement quelque chose qui, de toute façon, que je le veuille ou non, se poursuit dans la vie, l'accompagne. [...] Je croise le regard d'une actrice, je surprends une hésitation dans sa conversation, le reflet d'un lampadaire dans une

[164] Norbert Elias, *Du Temps* (trad. Michèle Hulain), Paris, Fayard, 1996, p. 7-9.
[165] *Ibid.*, p. 13.
[166] *Ibid.*, p. 17.
[167] Jacques Lassalle, « Répétitions en acte », *loc. cit.,* p. 310.

> flaque d'eau, et je songe à Platonov, ce faux Don Juan, à sa manière de détourner le regard, à son désir de se taire[168].

Cette action ineffable et nébuleuse d'un temps inconscient pendant les préparatifs d'une mise en scène se retrouve formulée ailleurs par l'un des acteurs de Chéreau, qui évoque combien « tout ce qui [...] l'entoure » peut être « source de travail » en dehors de l'horaire et de l'espace officiel des répétitions :

> Pour moi, travailler ne veut pas dire être présent aux répétitions, aux horaires convenus. [...] Tout ce qui m'entoure, nuit et jour, est source de travail y compris des discussions, des repas, des rencontres avec Chéreau, hors du lieu de répétition, où nos réactions et ce que nous faisons est productif, car [tout cela ouvre] des horizons, explicite des comportements, illumine des zones ténébreuses, dévoile des raisonnements[169].

Dans ces témoignages, le « travail » semble s'émanciper d'une activité consciente et quantifiable ; il se déterritorialise dans un ailleurs aux contours difficiles à circonscrire et trouve sa source dans un principe premier dont l'impulsion n'a pas vraiment de visibilité : le travail de création s'effectue dans le déroulé d'une durée mesurée ; il s'exerce aussi au gré d'une action qui nous échappe, comme si travailler revenait aussi, dans le cas de l'artiste, à se « laisser travailler ». Comme le fait valoir Didier Anzieu,

> créer n'est pas que se mettre au travail. C'est se laisser travailler dans sa pensée consciente, préconsciente, inconsciente, et aussi dans son corps, ou du moins dans son Moi corporel, ainsi qu'à leur jonction, à leur dissociation, à leur réunification toujours problématiques[170].

Le verbe « travailler » n'est pas le seul à pouvoir désigner cette activité secrète de la durée dans le processus créateur. À ce processus échappant à la conscience, Jacques Lassalle donne par exemple le nom d'incubation :

---

[168] Georges Lavaudant, quatrième de couverture de *Platonov* de Tchekhov (trad. André Markowicz et Françoise Morvan), Paris, Solin, 1990.
[169] Entretien avec Bernard Ballet. Propos recueillis le 28 juin 1990 par Anne-Marie Goulay, dans *Patrice Chéreau et l'acteur,* II, Mémoire de DEA rédigé sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Université Paris III – Sorbonne nouvelle, 1990, p. 22.
[170] Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre,* Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1981, p. 44.

> Compter avec les pauses, les rencontres, les rêves, les lectures, les sollicitations de la rue et de l'actualité, le retour du « privé » dans la vie de chacun. À chacun son rythme et son régime d'incubation[171].

De son côté, c'est par le terme de « méditation » que Brigitte Haentjens évoque cette activité s'exerçant en dehors des cadres stricts de la conscience. En pleine répétition de sa création chorégraphique *Ta Douleur*, elle confie ainsi à ses interprètes :

> Je sais que quand je suis en période de travail, je ne dois pas chercher la solution. Je dois me mettre en état de méditation. Je n'y pense pas directement et puis je reviens avec des choses très concrètes.

Ce dont il est ici question, c'est d'un état où la volonté consciente suspend son action, au profit d'une créativité à l'action souterraine. L'issue ne se trouve pas forcément dans le cadre d'un volontarisme effréné ; elle apparaît dans le travail inconscient qui s'opère dans les strates enfouies du sujet créateur.

II. 2. 2. Le flux de la durée

Cette expérience singulière du temps à laquelle se confrontent les répétants correspond sans doute à ce que Bergson, si réticent aux interprétations physiques, matérialistes et quantitativistes du temps, nomme à partir de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, la « durée toute pure », soit la

> forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs.

Ou encore

> la succession sans la distinction, et comme une pénétration mutuelle, une solidarité, une organisation intime d'éléments, dont chacun, représentatif du tout, ne s'en distingue et ne s'en isole que pour une pensée capable d'abstraire[172].

« Temps fondamental » et « continuité » plutôt que succession distinctement articulée, la durée

[171] Jacques Lassalle, « PAUSES I. À propos de *L'Heureux Stratagème* de Marivaux », *op. cit.* , p. 41.

est à la fois homogène et plurielle en ce qu'elle constitue cet acte qui « unifie le temps dans son passage même[173] ». Flux à l'écoulement continu et intensif, cette durée singulière se distingue donc d'un temps décomposé en passé, présent et avenir. Bergson prend en effet le contrepied d'une habitude que nous avons de penser le temps à travers une supposée homogénéité empruntée à l'espace :

> Remarquons que, lorsque nous parlons du temps, nous pensons le plus souvent à un milieu homogène où nos faits de conscience s'alignent, se juxtaposent comme dans l'espace, et réussissent à former une multiplicité distincte[174].

Reposant sur une interpénétration des états, la durée est chez lui contraire à l'idée de séparation :

> On emprunte nécessairement à l'espace les images par lesquelles on décrit le sentiment que la conscience réfléchie a du temps et même de la succession : il faut donc que la pure durée soit autre chose[175].

Dans *La Pensée et le Mouvant,* Bergson va jusqu'à définir « la vie continue d'une mémoire qui prolonge le passé dans le présent[176] », quand elle est présentée, dans *Durée et Simultanéité*, comme « la continuation de ce qui précède dans ce qui suit et la transition ininterrompue, multiplicité sans divisibilité et succession sans séparation, pour retrouver enfin le temps fondamental[177]. »

Cette définition de la durée comme *continuum* aux multiples strates s'interpénétrant en permanence aide à caractériser le temps tel qu'il a cours dans les processus de la création scénique. Irréductible à un schéma linéaire, la notion de durée permet d'attirer l'attention sur ces mouvements subtils qui, procédant par chevauchements indiscernables, retours discrets, coexistences parallèles, hypothèses, rêveries suspendues, contredisent par leur complexité les schématismes chronologiques : en matière de mise en scène, la dimension créative du temps se déploie au gré d'une temporalité paradoxale qui fait que le processus est parfois difficile à

---

[172] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007 [1889], p. 75-76.
[173] Nous reprenons ici la belle formulation qu'en propose Frédéric Worms, dans son article « Durée » dans *Le Vocabulaire de Bergson,* Paris, Ellipses, 2013 [2000], p. 32.
[174] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience, op. cit.,* p. 67.
[175] *Ibid.*, p. 68.
[176] Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige » 2009 [1938], p. 200-201

restituer en termes de causalité. C'est ce que montrent souvent les archives écrites d'un spectacle ; dans un journal de répétition ou dans un recueil de réflexions de metteur en scène ou de scénographe, il n'est pas toujours aisé d'y voir une chaîne causale, au sein de laquelle la formulation d'une idée ou d'une indication est clairement liée à celle qui va suivre. Parfois, les remarques se suivent, sans s'engendrer explicitement. Le temps créateur n'agit pas au gré d'un écoulement inéluctable ; il est aussi tissé d'idées possibles, de refus et de visions, qu'il juxtapose, sans nécessairement les faire se succéder. C'est ce que laisse penser une remarque d'Antoine Vitez. Parlant des notes gravitant autour de sa mise en scène du *Pelléas et Mélisande* de Debussy, il n'invoque pas un journal ou un recueil dans lequel le temps émergerait dans son cours homogène mais plutôt un « catalogue de songes », où le passé – les visions qu'on a eues – jouxte désirs et projections :

> Cette description de quelques scènes de *Pelléas et Mélisande* n'est pas un compte rendu de l'opéra tel qu'il est donné à Milan ou à Vienne, mais un fragment du catalogue de songes et de raisonnements qui accompagne chaque ouvrage théâtral ; toutes ces choses dont on a eu vision, ou qu'on a envie de voir, ou de faire comprendre. Ce n'est pas un livre d'esquisses, c'est la matrice de cet infini poème parallèle au théâtre, qu'on n'aura jamais le temps d'écrire, car le théâtre le devancera et le rendra toujours caduc [178].

Ainsi, ce qui est apparu côtoie ce qui pourrait être dans une interdépendance ontologique qui court-circuite une vision spatialisée de la temporalité créatrice.

II. 3. Aiôn, ou le temps de la création

Dès lors, y aurait-il un régime temporel de la création scénique qui, fait de juxtapositions et de coalescences, aurait la singularité de se concevoir hors du chronologique ? Profondément marqué par la pensée de Bergson qu'il a décrite en 1966 dans *Le Bergsonisme,* avec l'objectif de déterminer les rapports entre « Durée, Mémoire, Élan vital[179] », Gilles Deleuze a construit une philosophie du temps qui s'inscrit dans cette hypothèse. À l'instar de son prédécesseur, il évoque

---

[177] Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2009 [1968], p. 55.
[178] Programme du spectacle, 1986 et 1988. Reprise dans *L'Art du théâtre,* n° 9, automne 1988, et dans *Le Théâtre des idées* (Paris, Gallimard, 1991), dans Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre, IV, La Scène, 1983-1990*, Paris, P.O.L, 1997, p. 204.
[179] Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le Philosophe », 1966, p. 1.

un régime temporel pluridimensionnel, reposant sur la coexistence de strates qui, malgré leur hétérogénéité, se rapportent les unes aux autres de manière « non chronologique », ni successive. Reprenant à son propre compte une distinction opérée par les stoïciens Diogène Laerce[180] ou Marc-Aurèle, il prend ses distances avec Chronos, qui symbolise, à ses yeux, un strict principe de succession, pour définir les contours d'une modalité de temps qu'il appelle Aiôn, en référence à une autre divinité incarnant le Temps. La proposition ne se contente pas d'opposer au temps chronologique un temps éternel ; elle s'attache au contraire à définir les spécificités d'une temporalité de l'événement qui, « attente infinie qui est déjà infiniment passée, attente et réserve[181] », se déploie comme une surface extra-temporelle :

> D'après Aiôn, seuls le passé et le futur insistent ou subsistent dans le temps. Au lieu d'un présent qui résorbe le passé et le futur, un futur et un passé qui divisent à chaque instant le présent, qui le subdivisent à l'infini en passé et futur, dans les deux sens à la fois. Ou plutôt, c'est l'instant sans épaisseur et sans extension qui subdivise chaque présent en passé et futur, au lieu de présents vastes et épais qui comprennent les uns par rapport aux autres le futur et le passé[182].

Fondamentalement hétérogène, mettant en crise le principe de causalité, Aiôn est avant tout cette surface incorporelle de l'Instant. Forme d'éternité dilatée et insensible aux contours de l'espace, il repose sur un « entre-temps » illimité qui recueille les effets d'un passé et d'un futur illimités, « devenir qui se divise à l'infini en passé et en futur, toujours esquivant le présent[183] » :

> Alors que Chronos exprimait l'action des corps et la création des qualités corporelles, Aiôn est le lieu des événements incorporels, et des attributs distincts des qualités. Alors que Chronos était inséparable des corps qui le remplissaient comme causes et matières, Aiôn est peuplé d'effets qui le hantent sans jamais le remplir. Alors que Chronos était limité et infini, Aiôn est illimité comme le futur et le passé, mais fini comme l'instant[184].

Émancipé du corporel et de la matière, Aiôn est forme pure paradoxale, toujours déjà révolue et en même temps à venir :

---

[180] Dans *Logique du sens*, Deleuze fait notamment allusion à Marc-Aurèle, *Pensées,* XII, 14 et VI, 7 (*Logique du sens,* Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 191).
[181] Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?* (en collaboration avec Félix Guattari)*,* Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 149.
[182] Gilles Deleuze, *Logique du sens,* Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 192-193.
[183] *Ibid.*, p. 14.
[184] *Ibid.*, p 193-194.

> Toujours déjà passé et éternellement encore à venir, Aiôn est la vérité éternelle du temps : *pure forme vide du temps*, qui s'est libérée de son contenu corporel présent, et par là a déroulé son cercle, s'allonge en ligne droite, peut-être d'autant plus dangereuse, plus labyrinthique, plus tortueuse pour cette raison[185].

S'agissant de caractériser le temps de répétition, où l'engagement des corps dans le travail collégial semble être la condition de l'expérimentation créatrice, le recours à la lecture dissidente du temps sur laquelle repose Aiôn, déconnecté de l'effectuation et de l'incorporation, peut surprendre. Il ne s'agit pourtant pas, ici, de décrire l'agissement des corps mais bien la modalité temporelle complexe qui, au-delà du présent quotidien, les traverse. C'est d'ailleurs Deleuze en personne qui fait d'Aiôn le temps de l'acteur :

> Ce présent de l'Aiôn, qui représente l'instant, n'est pas du tout comme le présent vaste et profond de Chronos : c'est le présent sans épaisseur, le présent de l'acteur, du danseur ou du mime, pur « moment » pervers. C'est le présent de l'opération pure, et non de l'incorporation[186].

Le présent complexe qui agit dans le jeu de l'acteur, tout comme dans l'observation du metteur en scène, est irréductible à l'*hic et nunc* de la situation : le travail n'est pas amnésique, il est la conséquence de ce qui a été dit ou de ce qui a pu être induit dans le passé par certains commentaires, réflexions ou images. Parallèlement, il s'élabore dans l'instant mais en vue du spectacle à venir : son instantanéité paradoxale lie la puissance d'un passé à l'effet insistant à la sensation que produit l'anticipation du futur. Le travail de mise en scène tel qu'il s'opère en répétition s'appréhende ainsi comme un mixte, situé en un carrefour où se croisent un *ce qui vient de* et un *ce qui va vers* ; l'advenir du spectacle est ainsi comme un *venir de* et un *venir ad.*

II. 3. 1. Entre amnésie et anamnèse, les rapports au passé dans la création

C'est tout d'abord le passé qui fait pression sur la membrane d'Aiôn en l'affectant de ses effets. Dans le processus qui mène à la présentation d'un spectacle, une première dynamique consiste en effet à inscrire sa propre activité de création dans une histoire au long cours. Les répétants s'intéressent souvent aux interprétations ou aux mises en scène dont l'œuvre qu'ils

[185] *Ibid.*, p 194.

abordent a fait l'objet par le passé. La documentation passe ainsi par la lecture, la consultation d'images, l'écoute de captations audio ou le visionnage de vidéos et, de plus en plus, par la recherche spontanée sur les moteurs de recherche sur Internet. En décembre 2008, lors du troisième jour de répétition du *Pelléas et Mélisande* de Debussy mis en scène par Laurent Pelly, l'assistante du chef d'orchestre Claire Levacher fait part de ses recherches discographiques et de sa préférence pour la version dirigée par Ernest Ansermet. Pour sa part, le chef de chant Rupert Dussmann, alors répétiteur à la Staatsoper de Berlin, parle des apports et des limites des nombreuses versions qu'il possède chez lui. Lors de son travail préparatoire, un costumier comme Jean-Daniel Vuillermoz achète généralement plusieurs captations vidéographiques de l'œuvre dont il doit concevoir les vêtements, afin d'inscrire ses propositions dans une histoire globale, qu'il prolonge ou conteste. La fonction de documentation n'est pas en reste chez les metteurs en scène. S'il arrive que leur dramaturge les aide à rassembler les supports nécessaires à cette entrée en contact avec l'histoire de l'œuvre et de ses mises en formes, ils s'y plongent aussi d'eux-mêmes : Christian Schiaretti illustre à lui seul tous ces cas de figure, lui qui dialogue en amont avec un dramaturge et lit la quasi-intégralité des documents que trouve, sur une pièce, la documentaliste du TNP Heidi Weiler. Dans la phase propédeutique à l'entrée en répétition, un artiste comme Strehler raconte quant à lui qu'il se livre à d'intenses lectures d'ouvrages critiques sur l'œuvre et son contexte, tout en partant en quête de textes parallèles ou d'images susceptibles de l'inspirer. Cette mise en dialogue de ces fragments de passé avec une activité imaginative au présent occasionne, pour lui, un compagnonnage propice à la création :

> Je commence un travail de recherche sur l'auteur de la pièce et son époque en lisant de nombreux ouvrages critiques. Je sélectionne conjointement des images tirées de livres de peintures ou de photographies en rapport avec la pièce mais pas exclusivement. Je vois des films et surtout je lis de la poésie. Les poètes et les musiciens sont mes vrais compagnons de création. Ce travail fait surgir d'autres idées qui corrigent parfois mes premières impressions. Je commence alors à rédiger des notes ou des développements sur la pièce, ou parfois des fiches sur les personnages que je destine aux créateurs des costumes[187].

Mais à lire ses archives, le systématisme des lectures d'Antoine Vitez paraît encore plus

[186] *Ibid.*, p 196-197.

impressionnant. Il n'est pas rare qu'il liste de façon méthodique les analogies avec d'autres œuvres que suscite en lui la lecture d'un texte qu'il s'apprête à mettre en scène. C'est ce dont témoignent ses notes préparatoires à sa production d'*Hernani* de Victor Hugo :

> 14. Sujets de lecture et de réflexion
>
> Les rois *Le roi s'amuse,* écrit deux ans après *Hernani.*
>
> Bassesse de Don Carlos tant qu'il n'est que roi.
>
> L'usage, par le roi, du flic Don Ricardo.
>
> Le condamné, le proscrit, etc.
>
> Didier (*Marion de Lorme*).
>
> le Condamné à mort.
>
> ANAΓKE/ZWANG (1)
>
> « Je suis une force qui va »
>
> Mazeppa
>
> Der Erlklönig
>
> Leonore (2).
>
> Fraternité d'Hernani avec Carlos, d'Hernani avec le Vieillard.
>
> Le Père, au tombeau
>
> Le commandeur, c'est le vieillard ; Hernani est *Don Juan.*
>
> Euripide, Nietzsche (*l'Origine de la Tragédie*), préface de *Cromwell*, note sur Don Juan, Faust et Polichinelle – cette note est proprement géniale ; il y a une audace théorique inouïe à écrire cela en 1827. (Victor Hugo, éd. Massin, III, p. 53.)
>
> Aïeux. Les portraits, ce sont les aïeux ; le serment juré
>
> devant les portraits est juré devant les morts, […] Et ces aïeux-là font évidemment penser aux aïeux polonais. Dziady de Mickiewicz (4).
>
> Ombre et lumière, nuit et jour. Le poète précise qu'il fait nuit aux actes I, II, IV, V, mais pas à l'acte III (acte des portraits). Là il devrait y avoir une lumière trouble, début ou fin du jour. Dans une heure, c'est la noce[188].

[187] Cité dans *Giorgio Strehler*, *op. cit.*, p. 39-40.
[188] Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre, IV. La Scène. 1983-1990*, *op. cit.*, p. 58-59.

Plus frappant encore dans cette entreprise mnémonique, Jean-Pierre Vincent confie avoir réalisé des recherches jusque dans la bibliothèque de la Comédie-Française, afin de préparer sa mise en scène du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais :

> Je me nourris d'un dialogue, non seulement avec les états de l'œuvre, les manuscrits s'ils existent, mais aussi avec tous les documents qui peuvent avoir trait à sa création, à son énergie et à la distribution de sa création, aux différentes étapes et époques de la mise en scène. C'est pour *le Mariage de Figaro* que j'ai le plus travaillé cette matière-là ; j'ai passé plusieurs matinées à la bibliothèque de la Comédie-Française, j'ai consulté tous les manuscrits, y compris ceux qui sont dans la famille Beaumarchais, ainsi que l'édition pirate d'Amsterdam qui était pleine de lumières et d'enseignements, puis toute l'histoire de la mise en scène au Français[…]. Par exemple, il y avait une version tout à fait hamlétienne de la fin du monologue de Figaro que j'ai gardée. Ainsi, dans la constitution du texte même, c'est-à-dire du moteur des comédiens, de la mise en scène et des décors, il y a eu une conséquence très importante de ce travail d'archives. Un autre exemple est un détail dont tous les gens qui ont vu le spectacle se souviennent, à savoir l'histoire de la hache du deuxième acte. Quand le comte veut faire sauter la porte du cabinet dans lequel Chérubin est enfermé, une didascalie indique qu'il vient avec une barre de fer. Quand j'ai lu la version pirate d'Amsterdam, c'est-à-dire une version qui avait été notée par des spectateurs et qui contient des choses très intéressantes sur les glissements de textes, l'aspect le plus intéressant, c'était les didascalies, c'est-à-dire non pas les didascalies que Beaumarchais lui-même a décidé d'inscrire dans son texte, mais ce qu'il avaient vu ; et pour cette scène-là, elles disent qu'il arrive avec une hache au lieu d'une barre de fer. Et quand vous voyez ce grand d'Espagne, dans ce vêtement ultra-raffiné, qui arrive avec une hache de bûcheron, c'est une image à faire se tordre de rire des salles entières. Peut-être que j'aurais pu le trouver par moi-même, mais c'est l'archive qui m'a amené ce détail-là, extrêmement vivant, le meilleur choix en tout cas[189].

Si elle est souvent riche d'enseignements, cette démarche de confrontation avec le passé exerce aussi sur les répétants une forme de pression. Elle les met face à la nécessité d'apporter de nouvelles réponses scéniques ou dramaturgiques à des scènes ou des problématiques dont l'histoire de chaque œuvre est riche de propositions célèbres. C'est ce que nous avons pu remarquer lors des répétitions du *Pelléas et Mélisande* de Debussy, mis en scène à Vienne par Laurent Pelly. L'après-midi du 6 décembre 2008, le metteur en scène français, Stéphane Degout et Natalie Dessay se confrontent à la célèbre et difficile scène de la tour, d'où Mélisande laisse tomber sa longue chevelure. Dans cette répétition, les répétants peinent à prendre un parti au sujet

[189] Propos cités dans Jean-Loup Rivière (dir.), *Archiver le théâtre, Les Cahiers de la Comédie-Française*, n° 30, Paris, Comédie-Française, P.O.L, 1999, p. 95-96.

de la représentation de la chevelure : doit-elle être littérale et figurative ou ne constitue-t-elle qu'une métaphore avec laquelle jouer ? Ces questionnements fournissent à chacun l'occasion d'évoquer des souvenirs ou ses idées en la matière : le pianiste évoque le souvenir personnel des rires du public provoqués au Châtelet en 1992 par la littéralité du tombé de l'immense chevelure de Mélisande dans la production de Peter Stein. Laurent Pelly rappelle pour sa part qu'avec sa scénographe Chantal Thomas, il avait initialement imaginé que la chevelure soit figurée par des éléments naturels (lierre, liane) venant s'enrouler autour des arbres-piliers de la tour – une solution écartée au motif que ces éléments prolongent le décor, plus que Mélisande, et n'établissent pas un lien entre elle et Pelléas. Au fil des heures, une solution s'esquisse, qui prend le contrepied de la verticalité généralement explorée dans les mises en scène de cette séquence : Pelléas et Mélisande jouent ensemble et ne s'interdisent pas de se toucher, de se courir après, y compris au niveau du sol. L'érotisme se déplace ainsi d'une verticalité symbolique vers un axe horizontal, concret et immédiat.

Cette entrée en dialogue avec les traditions d'interprétation a donc des effets évidents sur le cours du processus, puisqu'elle infléchit l'orientation de certains partis pris. Mais cet échange se manifeste simultanément à une plus large échelle : en élaborant une mise en scène, les répétants, et tout particulièrement le metteur en scène, s'inscrivent plus ou moins consciemment dans une vaste histoire des formes, des esthétiques et des conceptions de l'art théâtral. *Le Livre de Lucrèce Borgia* montre combien certains choix de ce spectacle joué notamment à Avignon se sont formulés en interaction avec l'histoire du festival fondé par Jean Vilar :

> Notre travail est un hommage non dissimulé à l'esthétique de Vilar mais cette scène est l'occasion de contredire la rhétorique de la grandeur déchirée qu'avait inventée Vilar. Nous devons assumer la rupture stylistique avec ce qui précède[190].

Entre déférence et renouvellement, l'histoire de cette mise en scène de Vitez s'institue dans un échange énergique avec le festival et les murs légendaires du Palais des Papes. Dans son témoignage sur le processus de *Lucrèce Borgia*, le scénographe Yannis Kokkos confirme ce rapport fécond entre l'imaginaire créateur et la portée historico-symbolique du lieu où il s'apprête

[190] Eloi Recoing dans *Le Livre de Lucrèce Borgia, op. cit.*, p. 92.

à déposer son décor :

> Au milieu des années cinquante, les images du mur d'Avignon, que je découvrais dans les publications qui franchissaient alors les frontières, se confondaient dans mon esprit avec les images, pleines de bruit et de fureur, des films d'aventures moyen-âgeux qui envahissaient les écrans des cinémas à la belle étoile, dans les quartiers d'Athènes. L'écho lointain des claquements des bannières du TNP et des sonneries des trompettes, ainsi que le dessin anguleux des costumes de Gischia, dont les maquettes aux couleurs vives agrémentaient mes quelques livres sur le théâtre, excitaient l'imagination de l'adolescent que j'étais autant que les visions chatoyantes du tournoi d'*Ivanhoé.* Le théâtre lointain, noble et austère, qui s'accomplissait dans des passages que l'on disait proches de ceux qui m'entouraient, m'apparaissait alors comme familier de l'univers qui m'habitait : la même nuit, les mêmes étoiles, le même frémissement d'un tissu ou d'un geste étaient exaltés devant le haut mur du palais de Provence et dans le cercle magique de l'*orchestra* d'Epidaure, théâtre proche, où à la tombée du jour le marbre sent le laurier.
>
> Pendant les représentations données ces nuits-là en Grèce et en Avignon, je prenais conscience, grâce à la nuit qui unissait ces deux lieux, de la vie parallèle du théâtre, de la vraie vie.
>
> En travaillant sur les plans et les photographies de la cour pour *Lucrèce Borgia* en Avignon, ces souvenirs d'autrefois revenaient.
>
> Aujourd'hui, je sais que j'aimerais regarder la cour d'honneur telle que je l'imaginais jadis. J'aimerais faire briller les acteurs comme de véritables soleils de minuit, mêlant leurs reflets à celui du grand mur fondu dans le dessin tortueux évoquant les châteaux engloutis de l'Histoire rêvée par Hugo.
>
> Dessiner l'air autour des comédiens et sous leurs pieds l'univers à l'envers[191].

L'histoire d'une mise en scène s'entrelace ainsi avec une histoire au souffle plus large, qui excède les contingences d'une production donnée. Le phénomène peut consister, comme on vient de le voir, en l'histoire d'un lieu fameux ; il peut également prendre la forme d'un dialogue avec les grands principes de l'histoire de la mise en scène. Dans ses notes consacrées à cette même *Lucrèce Borgia,* Vitez évoque par exemple la manière dont tout metteur en scène aujourd'hui doit tramer sa réflexion au débat qui, depuis des décennies, continue d'opposer Meyerhold à Stanislavski, comme si l'histoire singulière d'un spectacle retentissait toujours d'une histoire plus vaste des formes et des tendances :

[191] Yannis Kokkos dans *Le Livre de Lucrèce Borgia, op. cit.*, p. 18-20.

> 5. Convention, conventionnel, convenu, c'est toujours entre ces mots-là que le danger nous menace. Si je revendique la *convention* comme la chair même du théâtre, j'apparaîtrai tantôt formaliste et novateur, tantôt conventionnel et vieillot. Conversation de Meyerhold avec Stanislavski, perpétuellement, en nous-mêmes, reprise[192].

Tout processus de mise en scène est, d'une façon ou d'une autre, dialogue avec les spectres du passé. C'est aussi l'hypothèse qu'Ingmar Bergman semble avoir placée au cœur d'*Après la répétition.* À l'issue d'une séance sur *Le Songe* de Strindberg, le personnage du directeur et metteur en scène Henrik Vogler explique en effet à la jeune Anna Egerman la place des fantômes dans toute salle de répétition et sur toute scène :

> Les morts ne sont pas morts, les vivants paraissent des fantômes. Ce qui était évident, il y a un instant, devient tout à coup étranger, difficile à comprendre. Anna ! Écoute le silence, ici, sur cette scène. Imagine-toi la somme de toute cette énergie spirituelle, tous ces sentiments, sincères ou feints, ces rires, cette fureur, ces passions, je ne sais quoi encore. Tout est encore là, enfermé, tout continue à vivre sa vie secrète, ininterrompue. Parfois je les entends, je les entends souvent et parfois il me semble les voir. Des démons, des anges, des fantômes, des gens ordinaires, tout entiers occupés par leurs propres affaires, secrets, ils se détournent de nous. Nous nous parlons parfois, mais en passant, comme ça, à l'occasion[193].

Dans une dynamique parallèle, cette présence des fantômes au cœur du processus de mise en scène incite parfois les répétants à une posture de résistance ou à un exercice d'amnésie volontaire, au détour duquel ils essaient de se libérer du déjà fait, comme si la création était indissociable d'une logique d'émancipation. De façon significative, Strehler, dont on a vu plus haut combien il s'imprégnait de lectures, de peintures et de poésie dans ses préparatifs, avoue en même temps se livrer à une quête d'oubli :

> Quand j'ai choisi de monter un texte parce qu'il s'impose comme nécessaire, je m'isole pour le lire en oubliant ma culture, mes lectures, mes goûts, ce qui est, je crois, le plus difficile car nous sommes tous plus ou moins traversés par des connaissances[194].

Au-delà de l'isolement, c'est plus largement par la détermination d'un contre-modèle

[192] Republié dans Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre, IV. La Scène. 1983-1990*, *op. cit.*, p. 115.
[193] Ingmar Bergman, *Après les répétition*, dans Ingmar Bergman, *Le Cinquième acte* (trad. Carl Gustaf Bjurström et Lucie Albertini), Paris, Gallimard, 1997, p. 27.
[194] Cité dans *Giorgio Strehler, op. cit.*, p. 38.

commun que cette mise à distance du passé s'opère bien souvent en répétition. Son élaboration a une fonction dialectique : mettre à distance pour prendre conscience de son propre projet au présent. Mais elle revêt aussi une fonction intégrative. Railler une institution vénérable ou le type de jeu qu'on y voit souvent, c'est unifier tous les répétants contre un modèle et, par la même occasion, les souder autour d'un style à ne pas imiter. L'opération a beau être négative, elle n'en prodigue pas moins une force constructive : en érigeant un repoussoir, elle contribue à définir les contours du projet, les valeurs et les goûts du groupe. C'est ce que prouve la façon dont, au cours des répétitions d'*Othello* en 2007, Denis Marleau s'est peu à peu démarqué d'une certaine tradition d'interprétation du théâtre shakespearien pour diriger les acteurs vers un projet épuré, en phase avec sa propre esthétique décantée. Ce contre-modèle, il le désigne alors de façon malicieuse pendant toutes les répétitions, en utilisant le mot « théâtre » de façon ouvertement distanciée. Rarement employé pour lui-même, ce mot relève chez Marleau d'une modalisation autonymique : à travers « théâtre », l'artiste ne désigne pas tant un référent qu'un signe et la façon dont certains se l'approprient et le chargent de représentations. Le 15 août 2007, alors que se répète la première scène de l'acte I, où Brabantio découvre que sa fille a quitté sa chambre pour s'ébattre avec Othello, le metteur en scène québécois demande à l'acteur Denis Gravereaux de « briser les codes du théâtre[195] » pour laisser poindre l'humanité du personnage. On devine en contexte qu'il s'agit des traditions d'interprétation établies à Stratford en Angleterre, la ville natale de Shakespeare, au Théâtre du Globe de Londres, ou encore au festival de Stratford en Ontario au Canada. Denis Marleau se débat contre une certaine conception de Brabantio qu'il s'attache à distinguer de la tradition d'interprétation dont jouit le personnage du père dans *Roméo et Juliette :* « Brabantio n'a ici rien du vieux Barbon[196] », fait-il valoir. Au-delà du caractère colérique, c'est « la vraie humanité […], au bord de la folie[197] » qui s'exprime ici. Denis Marleau suggère à Denis Gravereaux de baisser le ton de sa voix pour ne pas sombrer dans le porte-voix, qui donnerait l'impression que l'acteur reproduit le modèle classique du « barbon ». Le 8 août, il métaphorise cette indication en lui conseillant de jouer « piano ». Le 28 août, il invite cette fois

[195] Propos recueillis pendant les répétitions d'*Othello* le 15 août 2007, à Montréal.
[196] Propos recueillis pendant les répétitions d'*Othello* le 7 août 2007, à Montréal.
[197] *Ibid*.

l'ensemble de sa troupe à ne pas « entrer dans des maniérismes, dans des effets de stylisation », ce qui implique que les acteurs évitent de « jouer en porte-voix[198] ». Lors d'une séance de travail en petit comité, il demande à l'acteur chargé du rôle-titre de ne pas « abuser des contre-uts », afin de ne pas tomber dans ce qu'il appelle « le mélodrame verdien[199] ». Goûtant peu la tradition déclamatoire du théâtre shakespearien, il est tout aussi réticent devant l'aspect spectaculaire qui en est le corollaire. Le 10 août, il encourage son équipe de concepteurs à éviter l'aspect « de cape et d'épée », en résistant à toute « dimension épique[200] », sur le plan du décor comme sur celui des costumes. Au cours des répétitions, Denis Marleau semble en somme être parti en quête d'une forme d'amnésie méthodologique. Parmi les consignes données aux acteurs, il y a ainsi cette invitation récurrente à « ne pas entrer dans des moules prévus d'avance » et à « travailler à déconstruire ce qui nous conduit à nous faire une image d'un personnage trop vite[201] ». Appliquant cette théorie énergétique de l'oubli à la culture de la représentation shakespearienne, le metteur en scène invite sa troupe à « mettre à nu[202] » *Othello*, utilisant ainsi une métaphore qui allait revenir en *leitmotiv* pendant toutes les répétitions, au point d'aller jusqu'à caractériser le dispositif scénique et sonore de la production.

Ce processus dynamique d'épuration et d'amnésie volontaire par le biais d'une lutte contre la tradition entre en résonance avec l'observation d'Anne-Françoise Benhamou selon laquelle la pratique du théâtre s'effectue dans l'« adversation » et la polémique. Le geste de mise en scène procède d'un geste agonique de combat :

> Lorsqu'on fait du théâtre, on sait toujours qu'autour existent d'autres manières d'en faire, antinomiques, adverses, incompatibles, totalement étrangères, indifférentes ou ennemies. La pratique du théâtre se nourrit et s'inspire de ces adversations [sic], de ces différences, de ces polémiques.
>
> D'ailleurs, depuis que l'art de la mise en scène est né comme tel, il s'est toujours d'abord défini comme un geste *contre*, voire un combat[203].

---

[198] Propos recueillis pendant les répétitions d'*Othello* le 28 août 2007, à Montréal.
[199] Propos recueillis pendant les répétitions d'*Othello*, le 6 août 2007, à Montréal.
[200] Propos recueillis pendant les répétitions d'*Othello* le 10 août 2007, à Montréal. Telle que l'emploie Denis Marleau, cette expression n'est pas liée à la théorie brechtienne du théâtre épique.
[201] Propos recueillis pendant les répétitions d'*Othello* le 28 août 2007, à Montréal.
[202] Propos recueillis par Michel Bélair, « Une tragédie sur le pouvoir des mots », Montréal, *Le Devoir,* Les samedi 20 et dimanche 21 octobre 2007, p. E3.
[203] Anne-Françoise Benhamou, *Dramaturgies de plateau, op. cit.*, p. 15.

Qu'il soit refusé ou recherché, le passé ne cesse de produire des effets sur l'instant de la répétition : il insiste tant par la négation de son fantôme que par sa convocation volontaire. C'est en ce sens que le temps des répétitions découle d'Aîon, qui aimante ces retours refusés ou déniés de la mémoire du *déjà fait*.

II. 3. 2. Les effets du futur et du conditionnel sur l'instant créateur

Mais à la relation paradoxale nouée par les répétants avec la mémoire s'ajoute un rapport constamment tendu à l'avenir, dont les incidences se répercutent jusque dans l'instantanéité de la répétition. Il est rare qu'un répétant n'envisage pas un geste, un paramètre ou un choix *en relation* avec le spectacle à venir. Le futur est d'ailleurs l'un des temps les plus fréquemment utilisés dans les échanges de conception et de répétition. À première vue, cela s'explique sans surprise par le fait que, comme le rappellent les grammairiens Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, les temps du futur « situent le moment du procès dans l'avenir, après le moment de l'énonciation » :

> Un procès projeté dans l'avenir est envisagé avec une certaine part d'hypothèse et d'incertitude. Avec le futur simple, la charge d'hypothèse est minimale, et, même si la réalisation du procès n'est pas avérée, sa probabilité est très grande. En outre, sa localisation temporelle permet au futur simple de se charger de valeurs modales associées à l'avenir[204].

Dans les réunions de production ou les répétitions de *L'Opéra de quat'sous* pendant l'automne 2011, il n'est pas rare que Brigitte Haentjens informe ses interprètes de certains facteurs qui semblent acquis, sur le plan du planning, du décor ou des membres de l'équipe de création : « le plancher sera en bois composite[205] » ; le premier filage « sera le 8 novembre 2011[206] » ; « Frédéric Auger sera le sonorisateur[207] ». La plupart de ces déclarations coïncideront avec ce qui, quelques mois plus tard, se vérifiera sur place ; dans ces emplois, comme l'indique le grammairien Robert Martin, le futur est « sous-tendu d'un mouvement de pensée qui, prenant son

[204] Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2001 [1994], p. 312.
[205] Propos recueillis pendant les répétitions de *L'Opéra de quat'sous* le 26 octobre 2011, à Montréal.
[206] Propos recueillis pendant les répétitions de *L'Opéra de quat'sous* le 17 novembre 2011, à Montréal.

départ au possible, s'achemine vers la certitude[208] ». Quoique sa charge d'hypothèse soit minime et sa probabilité forte, le futur se distingue cependant du présent sur son rapport différé au procès puisque « le présent, qui envisage le procès comme vrai au moment de l'énonciation, le valide de manière indiscutable, alors que le futur, qui le projette dans l'avenir […] l'évoque dans sa probabilité[209]. » Impliquant un degré de réalisation différent du présent de l'indicatif, le futur est dans une certaine mesure riche de virtualité : *ce qui probablement sera* n'en est pas moins *pas encore là*. Il est d'ailleurs notable qu'« une série d'emplois joue plus ou moins sur la virtualité inhérente à l'époque future[210] ». Robert Martin fait ici allusion aux « emplois modaux du futur[211] », qui « se fondent sur l'idée de possible que, par nature, l'avenir emporte avec lui[212] ». Futurs d'atténuation, conjectural, volitif, de promesse, de prophétie ou gnomique : les emplois modaux du futur ne manquent pas. Mais il est un usage qui semble propre aux actes de langage dans la création scénique : c'est l'usage du futur pour décrire, même très tôt dans le processus, ce que « sera » le spectacle, quand bien même, selon toute hypothèse, il finira par ressembler à toute autre chose. Le futur s'envisage alors moins dans la certitude de se réaliser que dans la nécessité de mettre en branle la conception du projet par sa formulation. C'est ce dont témoignent les futurs que Vitez utilise régulièrement dans ses notes. À propos d'*Ubu roi*, il écrit par exemple au printemps 1984 :

> Il **s'agira** de représenter sur la scène la bourgeoisie française contemporaine, ses dîners, ses complots, son obscénité quotidienne, son ingénuité.
>
> Ce **sera** comme une suite aux scènes de guignol de *l'Écharpe rouge* et aux scènes de cruauté grotesque de l'Histoire dont *la Rencontre de Georges Pompidou avec Mao Zedong* en 1979, à Ivry, fut un chapitre.
>
> Le spectacle d'*Ubu roi* **commencera** dans une salle à manger bourgeoise du meilleur goût. Plan de table, musique, whisky, les journaux. M. et M^me^ Ubu ressemblent à un couple de jeunes cadres dynamiques[213].

Le futur appuie l'entreprise de verbalisation à laquelle le metteur en scène se soumet pour

---

[207] Propos recueillis pendant les répétitions de *L'Opéra de quat'sous* le 23 novembre 2011, à Montréal.
[208] Robert Martin, *Pour une logique du sens*, Paris, Presses Universitaires, coll. « Linguistique nouvelle », 1983, p. 144.
[209] Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.,* p. 312-313.
[210] Robert Martin, *op. cit.*, p. 141.
[211] *Ibid.,* p. 144.
[212] *Ibid*.

avancer dans sa conception et se donner les moyens de la communiquer à autrui. Bien plus qu'il n'annonce une réalisation à venir, le futur démarre une aventure imaginaire à plusieurs. En salle de travail, l'usage du futur permet plus particulièrement de fédérer les répétants autour d'un projet commun à venir et de décrire un cadre de pensée que chacun puisse intégrer pour commencer à créer, même si celui-ci sera amené à se métamorphoser en cours de processus. Ces emplois programmatiques du futur ont une fonction quasi pragmatique : par leur force générative, ils permettent à l'équipe de se souder autour d'un projet, de commencer à entrevoir vers où aller pour commencer à donner corps à la mise en scène.

Dans le processus de création, le futur lance donc la machine créative, bien plus qu'il ne l'anticipe au sens propre. Le 10 août 2007, Marleau indique par exemple à ses collaborateurs, au début du processus, que la vidéo « sera utilisée de façon très ostentatoire », alors que dans la dernière ligne droite des répétitions, toutes les images tournées au mois d'août 2007 ne seront finalement pas utilisées : loin des images d'eau et de Venise, initialement pressenties, la vidéo se bornera finalement à indiquer des numéros de scènes et certaines phrases non prononcées dans le texte de Shakespeare. Ce qui se manifeste dans cet exemple, c'est une distance entre le projet final et ce qu'annonçait ce futur, au moment où il a été employé : cet écart est précisément celui de la créativité en répétition.

Si le futur a des effets dans l'instant du processus, c'est aussi sur le mode projectif. Les répétants sont souvent confrontés à des interrogations qui lient leur activité présente à ce qu'il adviendra par la suite de leurs décisions. Évoquant la grande inconnue que constituera le troisième tableau d'*Une fête pour Boris,* faisant interagir trois acteurs réels – Christiane Pasquier, Guy Pion, Sébastien Dodge – avec un chœur de marionnettes, Denis Marleau se demande le 8 avril 2009 :

> La grande problématique, c'est : qu'est-ce qu'on va recevoir quand ils seront tous ensemble. Est-ce que ça va marcher[214] ?

Cette interrogation restera une constante dans le déroulement du processus, où l'échéance de la

[213] Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre, IV. La Scène. 1983-1990*, *op. cit.*, p. 85. Nous soulignons.
[214] Notes prises pendant les répétitions d'*Une fête pour Boris* le 8 avril 2009, à Montréal.

rencontre entre la troupe et le dispositif demeurera comme une préoccupation constante ayant des incidences sur les décisions prises dans l'instantanéité des répétitions.

Susceptibles de concerner aussi bien la réception par le public, la réalité du décor ou des costumes, les projections des répétants sur le futur se font également sur le mode fantasmatique. Dans la mesure où le futur comporte une irréductible part de « virtualité[215] », il laisse imaginer des perspectives de succès mais génère aussi des projections anxiogènes. Vigile de tout ce qui arrive et de tout ce qui pourrait découler de ses choix, le metteur en scène ne surveille pas seulement tout ce qui se présente à lui dans l'instant ; il surveille pour ainsi dire l'avenir. Cette thématique de l'angoisse reliée au futur est mise en scène avec humour par Jean-François Sivadier dans *Italienne scène,* où le personnage du metteur en scène raconte un cauchemar :

> LE METTEUR EN SCENE. – moi je n'ai pas dormi
>
> J'ai rêvé que j'étais Violetta
>
> En déshabillé devant ma coiffeuse des camélias dans les cheveux je me préparais pour la nuit
>
> Soudain énorme fracas huit cents personnes entrent dans ma chambre
>
> La bave aux lèvres avec des griffes
>
> Les yeux injectés de sang « NOUS AVONS PAYÉ POUR VOIR TON SPECTACLE NOUS L'AVONS VU MAINTENANT C'EST TOI QUI VAS PAYER »
>
> À huit heures du matin je rencontre les journalistes :
>
> Pourquoi montez-vous ce classique des classiques ?
>
> Êtes-vous sûr de proposer une lecture vraiment révolutionnaire ?
>
> Traviata n'est-elle pas moins chez Verdi le point culminant de la maîtrise de la composition
>
> que la transition vers l'abandon total des conventions qui donnera Otello ou Falstaff ?
>
> Et si oui pourquoi ne pas avoir monté Otello ou Falstaff ?
>
> L'opéra est-il un art mort et si non pourquoi[216] ?

Sur le mode comique, ce cauchemar dont le contenu manifeste semble assez proche du contenu latent allégorise l'une des angoisses structurelles du metteur en scène. S'assimilant corps et âme à

[215] Robert Martin, *op. cit.*, p. 141.
[216] Jean-François Sivadier, *Italienne scène,* Besançon, Les Solitaires Intempestifs*,* 2003, p. 77.

ce spectacle en devenant la cantatrice, le metteur en scène fait ici l'épreuve du moment où il sera exposé à la réception de son spectacle – une perspective par laquelle il est rare que les répétants ne soient pas légitimement hantés. Dans tous les cas de figure évoqués ici, le futur exerce une action constante sur l'instant du processus de création puisqu'il en modifie le cours, les décisions, les perspectives. Ayant une incidence sur la conscience des répétants avec la même énergie que le passé, il s'inscrit pleinement dans ce temps Aiôn qui, différé avec le temps effectif du spectacle, obéit à un régime temporel riche de virtualités.

À défaut du futur, c'est le conditionnel qui est parfois convoqué par les répétants pour se projeter dans l'avenir tout en gardant la réflexion ouverte. Situant le procès dans une dimension hypothétique, le conditionnel est alors appelé « futur hypothétique », par opposition au « futur catégorique » que constituerait le futur de l'indicatif :

> Dans la manière d'envisager l'avenir, le conditionnel s'oppose au futur. Alors que celui-ci réduit le plus possible la part d'incertitude inhérente à l'avenir, le conditionnel au contraire la renforce : il présente le procès avec une surcharge d'hypothèse[217].

L'usage du conditionnel s'impose de façon remarquable dans le discours de conception comme dans celui de répétition. Durant l'automne 2007, Denis Marleau rêve ainsi sa mise en scène de *Ce qui meurt en dernier* de Normand Chaurette en imaginant, en réunion de production le 15 novembre, que « la porte [conduisant de l'espace fantasmatique de Jack l'éventreur à la chambre réelle de Martha von Geschwitz] pourrait être projetée » sur le vaste écran translucide qui coupe le plateau parallèlement au cadre de scène. Le 22 novembre, il avance l'hypothèse que dans le sixième tableau, « Jack pourrait être derrière le mur en projection » avant de devenir bien réel dans la séquence suivante ; lors de la même séquence, sa conseillère artistique Stéphanie Jasmin explique que des projections d'eau ruisselleront le long de l'écran de plastique et qu' « à la fin, on pourrait aller vers un torrent [218] ». Le 4 décembre, l'effervescence créative véhiculée par le conditionnel se prolonge dans la dimension sonore du spectacle, dans laquelle Denis Marleau indique qu' « il faudrait qu'il y ait une valse de voix[219] » avec la voix de Jack passant dans la

[217] Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.,* p. 317
[218]Propos recueillis pendant les répétitions de *Ce qui meurt en dernier* le 22 novembre 2007, à Montréal.
[219] Propos recueillis pendant les répétions de *Ce qui meurt en dernier* le 4 décembre 2007, à Montréal.

bouche de Martha sur le mode de la synchronisation, tandis que « l'inverse pourrait arriver[220] ». Le conditionnel permet ainsi aux répétants de détailler leur cheminement intuitif au sein de la problématique qui se loge au cœur de la pièce de Normand Chaurette : cette incertitude entre le réel et l'activité fantasmatique d'une lectrice fameuse, au chaud chez elle par une nuit d'hiver à Londres ; pour arriver à articuler ces mondes hétérogènes de façon fluide, les solutions vidéographiques, scéniques et sonores se multiplient pour envisager une forme possible du spectacle à venir. Là encore, Aiôn se devine : ce qui s'esquisse dans ce genre d'énoncés, ce sont autant d'hypothèses. Mais loin d'être réductible à de vagues fantasmes, ce genre de rêverie est capital dans l'instant de la création parce qu'il permet toujours plus aux répétants de comprendre la logique dans laquelle ils se situent et d'y trouver un *stimulus*.

Futur et conditionnel ont ainsi ceci de commun : ils n'annoncent pas ; ils exercent un effet sur l'activité créative dans la singularité de son présent incorporel. Galin Stoev manifeste une conscience claire de ce phénomène :

> Lorsque je travaille avec des scénographes sur un spectacle, j'évite systématiquement de décrire le futur espace : je ne donne pas de consignes, mais j'essaie d'évoquer quels effets cet espace encore inexistant pourrait provoquer chez moi[221].

C'est ainsi que, s'il est réticent à l'emploi du futur, Stoev n'en reste pas moins lié à l'avenir dans une sorte d'anticipation de ce qui pourrait être. C'est en cela qu'il déploie son activité de création dans une temporalité Aiôn.

II. 3. 3. Le présent des répétitions

Si les effets du passé et du futur viennent affleurer sur la surface extra-temporelle de l'instant créatif, qu'en est-il, dès lors, du présent ? Celui-ci est bien sûr convoqué, et même en abondance, mais pas forcément dans un usage habituel. Tel qu'il est mobilisé dans les discussions de conception ou en répétition, il ne situe pas toujours son procès au moment de l'énonciation. Il relève au contraire de ce que certains généticiens, stylisticiens ou grammairiens appellent le « présent scénarique ». S'intéressant tout particulièrement à l'emploi du présent de l'indicatif

[220] *Ibid*.

dans les scénarios narratifs, Rose-Marie Gerbe tente d'en formuler les caractéristiques en partant de cette question : « pourquoi les premiers jets d'écriture se font-ils au présent de l'indicatif ? Quels sont les valeurs et le rôle du présent dans ce type d'écrit ? ». Elle cerne la relation complexe au temps de l'écrit de genèse en faisant valoir que « cet écrit n'est pas chronologisé, ni déterminé » parce qu'« il se situe à un stade incertain de conservation et suppose d'être retravaillé » ; il renvoie « à des procès en cours de réalisation, en cours de validation ». C'est ce qui explique qu'il mobilise un « présent "scénarique" », relevant d'un « style notationnel » et non chronologique qui, dans les manuscrits d'écrivain, fait peu à peu place à « des formes verbales plus complexes et plus narratives. » Ce présent « "aplani[t]" la chronologie des événements » et « n'actualis[e] pas son propos[222] ». Dans une logique assez similaire, Anne Herschberg Pierrot voit dans le présent l'un des piliers qui, avec le style nominal ou l'infinitif que l'on trouve souvent dans les avant-textes d'écrivains, caractérise « l'énonciation du scénarique ». Elle définit ce « présent fictif » comme n'étant « pas encore la temporalité du récit de fiction, mais celui de l'utopie imaginaire » ; présent qui, ne constituant « ni un présent d'énonciation ni un présent historique, possède un repère neutre : il désigne le temps de la fiction en train de s'élaborer. » Le fait qu'il soit le temps auquel l'artiste recourt dans sa « projection imaginaire » en fait un « temps sans repère chronologique » qui se situe dans « l'espace du rêve » et de « l'hypothèse », « oscille entre une virtualité sans repères et l'énonciation du scripteur[223] ».

Loin d'être l'apanage des avant-textes d'écrivains, le recours à ce type de présent se manifeste dans presque tous les processus de mise en scène. Il est fréquent que les metteurs en scène ou les acteurs discutent des enjeux d'un texte de théâtre ou de la construction de leur personnage en mobilisant ce temps ; il est le socle de leur exploration et, malgré le degré de réalisation qu'il est censé porter dans le langage courant, il se fait propice à l'échange d'hypothèses, d'intuitions, d'indications provisoires. Dans sa simplicité formelle et aspectuelle, le présent employé en répétition permet au travail instantané de se faire. C'est ce que montre son

---

[221] Propos de Galin Stoev, cités dans *Revue Alternatives théâtrales*, n° 93, Festival d'Avignon 2007, reproduit dans le cahier pédagogique consacré par le Théâtre national de la Colline à *Danse Delhi* d'Ivan Viripaev, 2011, p. 11.
[222] Rose-Marie Gerbe, *Le Présent de l'indicatif et la non-actualisation des procès. Étude formelle et pragmatique*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 324.
[223] Anne Herschberg Pierrot, *Le Style en mouvement. Littérature et art,* Paris, Belin, 2005, p. 158-159.

usage par Denis Marleau le 6 août 2007, lors de la première lecture à la table d'*Othello* de Shakespeare à Montréal. À l'issue de la lecture de la pièce, il conclut par exemple que Iago et Othello « sont deux bêtes qui se rencontrent dans un conflit irrationnel », qu'Othello est un « personnage qui s'entraîne en faisant des brasses », que Desdémone « n'est pas une bigote », qu' « elle n'est pas investie d'une sainte piété mais d'une foi guerrière » : comme Marina Tsvetaïeva de *La Fin de Casanova*, « elle est fascinée par les choses guerrières[224] ». En employant ces présents, il bâtit le début du scénario de sa propre lecture du texte ; il restitue la manière dont il voit évoluer les corps et les âmes des personnages de Shakespeare dans un monde qui relève d'une faculté de synthèse entre sa culture littéraire – qui le conduit à faire le rapprochement entre Marina Tsvetaïeva et Desdémone – et son appartenance au monde contemporain – qui l'incite à une vision militaire concrète et contemporaine du Maure. À l'instar de certains emplois du futur que l'on a pu mentionner plus haut, ce présent construit un monde possible dans le cadre duquel les répétants sont invités à développer leur propre imaginaire. Parallèlement, il a cette force que le metteur en scène se donne à lui-même pour comprendre sa propre approche d'un spectacle.

II. 3. 4. Les autres formes d'Aiôn

Le temps Aîon n'est pas irréductible à ces manifestations du passé, du futur et de l'hypothétique ; il se dépose aussi dans d'autres verbes, que nous nous bornerons ici à évoquer, car tout procède du même constat : si le temps de la conception ou de la répétition scénique produit des actions, il se situe aussi en marge de l'effectuation du spectacle, qui, elle, n'interviendra qu'à partir de la première. Avant ce terme crucial, tout ce qui est envisagé ou répété contient certes une part du spectacle à venir, mais sur le mode virtuel. C'est ce qui explique la multiplicité des infinitifs ou des verbes de modalités du type *pouvoir, devoir, vouloir, falloir* dans les notes de répétition contenues dans les archives[225] : toujours l'action se présente comme étant à faire, devant être faite ; mais, parallèlement, toujours elle se projette dans la virtualité. C'est précisément ce qui doit inciter à la prudence dans l'analyse des énoncés de

[224] Propos recueillis pendant les répétitions d'*Othello*, le 6 août 2007, à Montréal.
[225] Voir, pour les manuscrits d'écrivains, Almuth Grésillon l'URL : http://www.item.ens.fr/index.php?id=14034#tocto1n4.

répétition récoltés en direct ou dans les archives : ils ne sont pas à prendre au pied de la lettre ; ils portent les traces de la rêverie spontanée, moteur nécessaire à l'élaboration de la mise en scène. Ils sont les conséquences d'un temps créateur qui diffère du temps de la représentation en ce qu'il relève d'un monde possible et non d'un monde actuel. C'est dans ce sens qu'on peut reprendre, dans notre propre champ d'étude, cette formule de Daniel Ferrer à propos du monde actuel du livre achevé et du monde possible de l'avant-texte :

> D'un point de vue rétrospectif, le monde actuel c'est l'œuvre achevée, telle qu'en elle-même l'éternité la change. Les mondes possibles, accessibles depuis ce monde actuel, ce sont ceux que le généticien range dans l'avant-texte de cette œuvre particulière[226].

Dans le droit fil de l'activité de l'écrivain pendant la phase qui précède la publication de son œuvre, le travail de conception et de création scénique suppose implicitement une théorie des mondes possibles. Quand bien même la première s'approche, on reste toujours dans une constellation de possibles, dans ce « provisoirement définitif […], en suspens, *ayant des chances* d'aboutir jusqu'au moment de l'achèvement », à l'existence « projective, explicitement ou implicitement modalisée[227]. »

C'est ce qui fait que ce travail scénique se place, avant que la première ne l'actualise à travers un spectacle, sur un plan virtuel. Il suffit d'ailleurs d'être attentif au parcours des idées de répétition pour voir combien celles-ci sont tantôt écartées, tantôt ressuscitées, au gré d'une fluidité qui montre qu'elles continuent d'exister dans l'esprit des répétants, même si elles semblent avoir été écartées à un stade du processus. Alors qu'un élément biffé d'une œuvre, c'est-à-dire une idée antérieure qui a été abandonnée, disparaît généralement dans la publication finale, la rature de répétition reste un possible qui continue de survivre de façon virtuelle. Se terrant dans l'ombre des hypothèses suspendues, elle attend toujours une éventuelle réactualisation, susceptible d'inverser le cours des choix opérés. Explicitant ce phénomène lors de la gestation de *Ce qui meurt en dernier*, Denis Marleau déclare le 6 décembre 2007 que ce

[226] Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique,* Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, p. 164
[227] *Ibid*., p. 162-163.

qu'il aime dans la création, c'est qu'« on peut tout changer[228] ! » Il fait ainsi allusion au fait qu'un processus de création est jalonné par des moments de bouleversements où tout ce qui a été décidé peut être soudainement remis en question au profit d'une option différente, voire contraire. Il renvoie également à la possibilité qu'un changement opéré en cours de route puisse être abandonné au profit de l'état initial d'une proposition ou d'une idée. Le concept de « biffure », à partir duquel Michel Leiris a suggéré qu'il n'y avait qu'un pas de l'acte de bifurquer à celui de biffer, n'est pas loin : l'opération de suppression consiste-t-elle en autre chose qu'un changement de direction ? Lieu de surgissement d'une idée à la croisée des chemins, sélection d'une orientation aux dépens d'une autre, la biffure permet de penser ce qui a été éliminé sans qu'on doive y voir une éradication irréversible. Il est d'ailleurs très fréquent qu'un artiste revienne à une idée écartée, jugeant que celle qu'il lui avait substituée n'était finalement pas plus pertinente. C'est précisément ce qui est arrivé lors des répétitions du troisième tableau d'*Une fête pour Boris* de Thomas Bernhard. Au mois de mars 2009, avant que les répétitions ne commencent, Denis Marleau souhaite que le personnage de la bonne Johanna reste présent dans ce banquet macabre et filme tous les convives invités pour l'occasion. Quelques jours plus tard, le metteur en scène se ravise et supprime cette apparition dans le tableau. À quatre jours de la première, il estime pourtant que le banquet en question manque de folie et de fantaisie. Pour y remédier, il demande à l'acteur Sébastien Dodge de revenir sur le plateau et de filmer les invités, selon l'hypothèse de départ. C'est au prix de ce rétablissement de dernière minute que la fête atteint un niveau de mise en abyme propre à servir l'aspect burlesque et réflexif du texte. Ce phénomène montre qu'en répétition l'opération de suppression ne relègue rien dans un oubli définitif ; ce qui a été raturé peut revenir ou rester sensible sur le mode de la survivance indiscernable. Comme le résume Matthias Langhoff :

> On ne fixe pas une première version, on en fait dix ou quinze de la même scène, jusqu'à épuiser les possibilités. Ce qu'on abandonne n'est pas tout à fait perdu, il en demeure des strates qui sous-tendent l'interprétation définitive[229].

[228] Propos recueillis pendant les répétitions de *Ce qui meurt en dernier* le 6 décembre 2007, à Montréal.
[229] *Matthias Langhoff* (introduction et entretien par Odette Aslan), Arles, Actes Sud, coll. « Mettre en scène », 2005, p. 38.

Une rature de répétition meurt d'autant moins qu'il lui arrive de ressurgir ailleurs, auquel cas elle procède, comme le fait remarquer Almuth Grésillon dans son approche des différents types de ratures écrites, de « l'irradiation » : dans l'un de ses sens les plus anciens, « radier » ne signifie-t-il « briller d'un vif éclat[230] » ? Dans son pendant scénique, ce type de rature se distingue par sa capacité à renaître dans un autre lieu dans les pleines lumières d'un nouveau jour. L'œuvre de Denis Marleau en témoigne encore puisque chez lui, comme chez d'autres, un choix écarté est souvent la matrice d'autres spectacles. En 2001, il cherche ainsi à figurer l'enfant monstrueux dont il est question dans le *Catoblépas* de Gaétan Soucy par des expérimentations vidéographiques qu'il renonce finalement à retenir pour le spectacle mais sur lesquelles il s'appuie pour imaginer le dispositif technologique des *Aveugles* de Maeterlinck[231]. Irréductible à une opération de suppression pure et simple, son geste a ainsi consisté en une opération de déplacement, utilisant plus tard le fruit d'un essai pour en faire le centre de gravité de ce qui est resté depuis comme sa production la plus marquante. Claude Régy qui, comme on l'a déjà signalé plus tôt, avait annulé les représentations de *Je suis le vent* de Jon Fosse « après plusieurs semaines de répétitions[232] », se souvient combien ce spectacle a par la suite irradié pendant le processus de création du spectacle qui a suivi, *Brume de dieu* :

> C'est troublant, depuis que j'ai renoncé à ce texte – renoncé à le représenter – il remue en moi des mouvements vivants.
>
> C'est un travail qui ne cesse pas. Et qui se mêle aussi à mon travail passé et à venir.
>
> *Je suis le vent* s'est mêlé au travail du dernier spectacle *Brume de dieu.* Je fréquente en ce moment beaucoup l'œuvre de l'auteur de ce texte : Tarjei Vesaas[233].

C'est dire si les idées ont un statut singulier en répétition : tantôt mobilisées, tantôt tenues en réserve, elles connaissent des modes d'être qui varient au gré de la recherche mais se nourrissent toujours de la perspective d'une possible convocation. Le temps des répétitions cumule ainsi

---

[230] Almuth Grésillon, « Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradier », 2006 [en ligne], < http://www.item.ens.fr/index.php?id=13973>

[231] Créée dans le cadre d'une résidence au Musée d'art contemporain de Montréal, cette « fantasmagorie technologique » repose sur un système de projection sur masque vidéographique. Depuis sa programmation dans l'édition 2002 du Festival d'Avignon, elle a été présentée plusieurs centaines de fois en Europe, en Asie, en Amérique du Nord et en Amérique du Sud.

[232] Claude Régy, *Dans le désordre, op. cit.*, p. 20.

[233] *Ibid.*, p. 23.

l'épaisseur des choix effectifs avec ceux qui, tout en ayant été écartés ou n'étant pas encore, continuent d'exister virtuellement dans le travail, le corps et l'esprit des répétants.

Cette synthèse sur le temps des répétitions nous a confronté à une première logique chronologique. Nous avons souligné combien l'origine d'une mise en scène est moins assignable à une borne originelle, rationnellement repérable, qu'à un récit fondateur et ramifié d'une série de débuts précédant l'histoire de la création, au gré de ce que Paul Ricœur appelle l'« antécédence ». On s'est ensuite attaché à caractériser l'arc herméneutique qui se bande dans les préparatifs d'un spectacle. On a également attiré l'attention sur la fonction à la fois sociale – souder l'équipe pour rendre une collaboration artistique possible – et exploratoire – du début des répétitions proprement dites. Cela nous a conduit à ce moment singulier où, une fois mené à bien le crayonnage approximatif de toutes les scènes, les répétants reprennent ce qui a été fait pour le préserver tout en le renouvelant de l'intérieur, participant ainsi d'une « reprise » au sens kierkegaardien du terme. Ce sont enfin l'irruption du principe de réalité durant l'entrée en salle, le processus de deuil déclenché par la première puis le mode de la survivance mis en place pendant les représentations qui ont complété cette caractérisation des logiques qui se succèdent dans le temps d'un processus.

Ces analyses ne nous ont pas empêché de considérer avec précaution un modèle temporel linéaire : on a d'abord remarqué que le temps du processus consistait en fait en un chevauchement de temporalités éparses et parfois contradictoires ; on a ensuite tenté de voir qu'en deçà de l'écorce du temps chronologique s'écoulait une nappe aux remous plus confus, évoquant la durée créatrice chez Bergson et le temps Aiôn chez Deleuze. Enfin, ces détours nous ont incité à souligner que, tout en se glissant dans une rationalité temporelle, le monde de la création entretenait aussi un rapport singulier et dissident au temps objectif. Épousant en surface la linéarité de Chronos tout en la déjouant en profondeur, le temps des processus de la création scénique révèle une complexité qui lui confère un double statut ontologique : il est la suite des étapes qui conduisent aux spectacles ; mais il est parallèlement ce magma intangible, résonnant de réminiscences et de possibilités.

Chapitre 3. De la communauté des répétants à la mise en scène dialogique

> La méthode de travail ne peut être qu'une rencontre. On ne décide pas d'une méthode[1].
>
> Wajdi Mouawad

Comme le remarque Ludovic Lagarde, un théâtre reste essentiellement un « lieu sombre qui reçoit et accueille des êtres en recherche », c'est-à-dire une « salle de travail habitée par une communauté[2] ». La dimension polyphonique à l'œuvre sur les plans de l'espace et du temps dans la création scénique est le symptôme de cette socialité qui caractérise le travail en groupe à l'origine de la mise en scène. C'est ce qui nous conduit à nuancer le mythe du metteur en scène potentat, dont les répétants se borneraient à réaliser les indications. Peu convaincu par les descriptions monolithiques de la fonction du metteur en scène, Matthias Langhoff exclut avec humour la dimension autoritariste que certains lui attribuent. À ce sujet, il se souvient d'avoir lu dans un « merveilleux lexique » du XIX^{e} siècle que le terme de « metteur en scène » y était à peu près défini de la façon suivante : « le metteur en scène a pour fonction d'empêcher toutes les menées anarchiques au théâtre ». Or, s'interroge-t-il, le metteur en scène peut-il se réduire à cette « conception policière[3] » ? Sur ce chapitre, Langhoff n'est pas le seul à être circonspect. Joël Jouanneau concède volontiers « ne pas savoir être chef d'état-major » car « c'est le travail qui doit être le pouvoir dans ce genre d'aventure collective[4]. » Peter Brook prend également ses distances

[1] Propos recueillis le 30 novembre 2009, lors d'une intervention publique de Wajdi Mouawad au Théâtre Kantor de l'École normale supérieure de Lyon.
[2] Propos recueillis par Florence March, *Ludovic Lagarde. Un théâtre pour quoi faire,* Paris, Les Solitaires Intempestifs, 2010, p. 16.
[3] Olivier Ortolani, « Produire le scandale », entretien réalisé avec Matthias Langhoff, Strasbourg, dans « Pourquoi êtes-vous metteur en scène ? », revue *Outrescène,* n° 6, mai 2005, p. 67.
[4] Stéphane Goni, « Un quatuor à l'opéra », journal de répétitions de *Hydrogen Jukebox* de Philip Glass, mise en scène de Joël Jouanneau à Nantes, revue *Actualité de la scénographie,* n° 164, 2009 (2), p. 39.

avec deux mythes : « le premier fait du metteur en scène un dictateur ; et le second, bien que les dictateurs soient des êtres déplaisants dans tous les domaines politiques, promeut le metteur en scène, le réalisateur ou le chef d'orchestre au rang de chef suprême[5]. » Attribuant cette double conception au discours des pionniers de la mise en scène, il ne pense pas qu'elle soit encore pertinente pour caractériser le métier aujourd'hui :

> Si un metteur en scène considère le théâtre comme un gigantesque palais qui n'existe que pour réaliser ses idées personnelles, s'il voit l'ensemble de la machinerie complexe du théâtre comme un stylo qu'il tient dans sa main, comme l'opportunité d'écrire ses propres fantasmes, alors il est perdu d'avance. C'est une vision des choses qui appartient au passé. Il nous apparaît aujourd'hui que si le metteur en scène est dans une recherche, c'est une recherche animée par un inépuisable sens du *Pourquoi*, en relation avec le caractère toujours changeant de l'expérience humaine[6].

À ses yeux, le metteur en scène n'entretient pas avec le théâtre et ses collaborateurs un strict rapport de réalisation. Il conduit plutôt ses interlocuteurs dans le cadre d'une recherche qui ne vise pas seulement à concrétiser des fantasmes préalables dans l'ordre du réel mais aussi à construire un dialogue à travers une expérience humaine, partagée dans un temps et un espace donnés. On verra comment celle-ci s'incarne à travers un groupe éphémère, articulé autour d'un projet, fondé sur des dynamiques contradictoires et au service d'une production commune. Attentif aux modalités du dialogue entre les imaginaires de chaque artiste, cet aperçu sur les jeux de forces à l'œuvre dans le travail collégial de création nous permettra de voir combien la mise en scène est dialogique : non pas fruit d'une addition de propositions ni traduction d'un désir omnipotent, mais discours conduit par une voix dominante au sein de laquelle retentissent encore les échos des paroles échangées.

[5] Peter Brook, « Pourquoi et comment » (trad. Sarah Hirschmuller), repris dans « Pourquoi êtes-vous metteur en scène ? », revue *Outrescène,* n° 6, mai 2005, p. 45.
[6] *Ibid*.

I. La communauté des répétants

I. 1. Le caractère social de la création scénique

I. 1. 1. Le contexte social du processus de mise en scène

La richesse de l'expérience humaine au cours de laquelle surgit la mise en scène fait de celle-ci un art collectif et complexe au sein duquel la fonction du metteur en scène consiste à donner une cohérence globale et à assumer une mission critique devant le faisceau des idées produites. C'est en ce sens que Strehler semblait concevoir son métier :

> Le théâtre est un art collectif complexe qui se sert des talents et des possibilités d'un grand nombre de personnes collaborant ensemble. C'est l'une des caractéristiques fondamentales et fascinantes du théâtre. Dans ce collectif, le metteur en scène conscient de la totalité est celui qui doit unifier les éléments hétérogènes du théâtre en ayant toujours une « présence critique », pour parler comme Jouvet[7].

La constitution de ce regard du metteur en scène s'élabore dans un rapport aux autres répétants, qui le situe à la fois dans la communauté que ceux-ci forment *de facto* et en marge : au cœur des interactions mais aussi en face de ce qu'elles produisent. Dans tous les cas de figure, il ne peut faire l'économie du collectif puisque la culture de sa propre créativité en est tributaire. C'est l'indice que, loin d'être un agrégat d'individualités hermétiques les unes aux autres, la société des répétitions à laquelle participe le metteur en scène, tisse en permanence un lien entre créativité, individualité et collectivité. Comme toute manifestation de la pensée humaine, l'invention scénique révèle une irréductible dimension sociale. À cet égard, on s'inscrit dans le prolongement du présupposé anthropologique que Marc Augé et Jean-Paul Colleyn situent au point de départ de leur propre réflexion :

> La condition humaine ne peut s'envisager qu'en termes d'organisation sociale. L'anthropologie a démontré l'intime solidarité du corps individuel et de la relation sociale, l'impossibilité de penser la maladie et la mort en termes purement individuels.

[7] Cité dans *Giorgio Strehler* (Introduction, entretiens, choix de textes et traduction par Myriam Tanant), Arles, Actes Sud / Paris, CNSAD, coll. « Mettre en scène », 2007, p. 54.

> Cette impossibilité est aussi celle de penser l'homme seul ; l'homme ne se pense qu'au pluriel. Toute pensée de l'homme est sociale[8].

Plus encore, on partage volontiers cette préoccupation de l'anthropologie pour les « rapports intersubjectifs » parce qu'elle les étudie en tant que phénomènes à l'œuvre dans un contexte social généralisé :

> Comment, en un lieu donné, la relation entre les uns et les autres est-elle conçue par les uns et les autres ? Voilà l'objet propre de l'anthropologie, car cette relation revêt nécessairement un sens, elle révèle des rapports de force, elle est symbolisée. Quelles que soient les préférences théoriques des chercheurs, la spécificité du point de vue anthropologique réside dans cet intérêt central pour l'étude de la relation à l'autre tel qu'il se construit dans son contexte social[9].

En affirmant cette socialité fondamentale de l'activité de mise en scène, on renoue avec la critique de Brook à l'égard des deux mythes du réalisateur et du chef suprême, qui repose sur le refus d'appréhender le statut du metteur en scène à l'aune de celui de l'écrivain. Quand l'auctorialité de l'un dépend inéluctablement de l'expérience humaine complexe dans laquelle il s'engage, celle de l'autre n'a besoin que d'un stylo pour advenir sur le papier, même si tout geste scripturaire reste intrinsèquement dialogique. La constitution d'un groupe de personnes est la condition première pour que la mise en scène puisse, en général, avoir lieu. Dans cette hypothèse, le groupe devient le corps social par lequel la mise en scène advient.

I. 1. 2. Les communautés d'un spectacle

L'évocation des différents corps de métier et de leur arrivée progressive dans le processus d'un spectacle nous a instruit sur le fait que ce corps avait plusieurs échelles et, partant, plusieurs circonférences. C'est ce qui nous conduit, dans un premier temps, à reprendre à Abraham Moles et Élisabeth Rohmer une distinction entre « deux types extrêmes de communauté : la communauté *proche* et la communauté *lointaine* » : selon cette proposition, la communauté lointaine désigne la situation dans laquelle les individus sont « distants physiquement les uns des autres, tout en sachant (ou en croyant savoir) qu'ils ont quelque chose en commun » ; « leur

[8] Marc Augé et Jean-Paul Colleyn, *L'Anthropologie,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2009 [2004], p. 13-14.

interaction se base sur le fait de reconnaître cette identité, éventuellement la développer[10]. » Il s'agit par conséquent d'une communauté au sens élargi : un ensemble d'individus se retrouvent autour d'une appartenance qui n'est ni intime ni quotidienne mais qui révèle une participation plus ou moins lointaine à la gestation d'une mise en scène. Préparer et répéter un spectacle revient en effet à s'inscrire dans un lieu, à entrer en dialogue avec une institution et une équipe, dont les compétences embrassent les domaines de l'administration, de la communication, de la construction, de la technique, de la conception et de l'interprétation. Avant même que le processus d'élaboration des propositions ne débute sur le plateau, c'est la recherche de fonds par le biais des subventions, les campagnes de mécénat, la structuration de la production mais aussi la contractualisation des répétants qui met à contribution un personnel dont l'extension ne doit pas être négligée. Quand bien même ils ne connaissent pas tous directement les interprètes ou le metteur en scène, les membres de ce cercle large, relatif à la technique, à la production et aux ressources humaines contribuent à la mise en scène en lui donnant un cadre légal, matériel et administratif. C'est ce que suggère explicitement cette note rédigée en 1954 par Jean Vilar à l'intention du délégué des comédiens du TNP :

> Les comédiens ne sont pas tout dans un vrai théâtre. Ils sont les interprètes. Ils sont la chance du spectacle. Le dernier grand atout du travail préparé et répété. Avant que nous, comédiens, commencions à répéter, à fourbir notre mémoire, que de choses nous précèdent : l'auteur d'abord, la technique et la plantation scénique, le peintre, les colloques interminables du directeur avec lui-même (« Quelle pièce ? Celle-ci ? Celle-là ? Ai-je les interprètes ? »), avec son financier (*how much, the piece ?*) ; la mise en train de la régie du spectacle nouveau, les éclairages, le soin porté par les machinistes à monter le dispositif scénique[11].

En tant que directeur d'institution, Jean Vilar n'a de cesse de rappeler à ses acteurs qu'ils appartiennent à un ensemble plus large qui travaille, en amont et en aval, mais aussi à la périphérie, à rendre possible le spectacle. La conscience d'être partie prenante d'une communauté excédant le strict cadre de la troupe semble s'être développée au fil des années chez les

---

[9] *Ibid.,* p. 14-15.
[10] Abraham Moles et Élisabeth Rohmer (textes rassemblés par Victor Schwach), *Psychosociologie de l'espace,* Paris, L'Harmattan, 1998, p. 129.

interprètes du TNP. Dans une note d'octobre 1962, Jean Vilar prend même la précaution de demander aux comédiens de ne pas passer trop de temps dans les étages dévolus à l'administration, afin de ne pas en perturber l'activité :

> Rapports avec l'étage du haut : n'errez pas, je vous prie, dans les bureaux de l'administration et les secrétariats.
>
> 1. Ils ont leur tâche.
>
> 2. Ils reçoivent des gens parfois importants.
>
> 3. Ne tentez pas de connaître là si tel ou tel fait est vrai. Ils ne le savent pas.
>
> 4. Ils vous aiment bien puisqu'ils sont dévoués à la maison et certains sont là depuis onze ans. Ils ont vu passer quelques-uns de vos camarades. Et pas des moindres, n'est-ce pas ?
>
> Je crois bon d'ajouter que s'il y a eu dans cette Maison des êtres dévoués à la cause « populaire » et strictement populaire de notre métier, c'est bien eux. C'est là leur but et leur plaisir d'être du TNP, et non pas les bénéfices du patron ou son prestige. Je répète : ils sont dévoués absolument à la cause « populaire » du théâtre (de M. Fresnac à Blancheteau[12]).

Au-delà de la réprimande qu'elle contient, cette note a surtout l'intérêt d'insister sur le sentiment d'appartenance à l'échelle d'une vaste institution : le mot « cause » fédère un ensemble d'employés en une communauté dévouée à une activité théâtrale. S'il désigne ici les présupposés qui ont présidé à un théâtre populaire, il permet aussi de désigner l'implication de chacun dans l'avènement des spectacles de ce théâtre.

Ainsi unifiée par une cause, ce type de « communauté lointaine » se distingue de ce qu'Abraham Moles et Élisabeth Rohmer appellent par ailleurs une « communauté proche ». Chez eux, cette expression désigne « la communauté du "face à face" réel » :

> Celui où l'individu est mis en face, volontairement ou involontairement, avec un autre qui appartient à un quelconque degré au même système de communication, qui possède, plus ou moins, les mêmes répertoires, les mêmes signes, les mêmes langues, les mêmes usages et qui se reconnaît comme tel avec évidence[13].

---

[11] Jean Vilar, « Note au délégué des comédiens », sans date, 1954 (début mai), dans Frédérique Debril et Jacques Téphany, *Jean Vilar. Notes de service. Lettres aux acteurs et autres textes. 1944-1967,* Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2014, p. 91.

[12] Williams Blancheteau était alors administrateur adjoint du TNP, et Lucien Fresnac, administrateur.

[13] Abraham Moles et Élisabeth Rohmer (textes rassemblés par Victor Schwach), *Psychosociologie de l'espace op. cit.*, p. 129.

À rebours des relations lointaines et distendues inhérentes au fonctionnement de la *communauté lointaine*, les relations sont ici plus directes et immédiates. On pense d'emblée aux rapports qui s'instituent dans le travail de réunion ou de répétition, où la proximité des corps et la fréquentation des personnes forment le socle d'une vie créative à plusieurs. Opposée au concept de communauté lointaine, la communauté proche n'est pas sans rappeler la fameuse définition du « groupe restreint » que proposent Didier Anzieu et Jacques-Yves Martin et qui repose sur les critères suivants :

> Nombre restreint de membres, tel que chacun puisse avoir une perception individualisée de chacun des autres, être perçu réciproquement par lui et que de nombreux échanges interindividuels puissent avoir lieu ;
>
> poursuite en commun et de façon active des mêmes buts, dotés d'une certaine permanence, assumés comme buts du groupe, répondant à divers intérêts des membres, et valorisés ;
>
> relations affectives pouvant devenir intenses entre les membres (sympathies, antipathies, etc.) et constituer des sous-groupes d'affinités ;
>
> forte interdépendance des membres et sentiments de solidarité ; union morale des membres du groupe en dehors des réunions et des actions en commun ;
>
> différenciation des rôles entre les membres ;
>
> constitution de normes, de croyances, de signaux et de rites propres au groupe (langage et code du groupe[14].)

Dans le travail de préparation puis de répétition, le groupe des artistes qui se constitue pour donner naissance à une mise en scène répond aisément à ces critères. Son noyau repose clairement sur une perception fortement individualisée des membres qui le composent, ce qui génère des échanges interindividuels soutenus. Par ailleurs, le groupe des répétants d'une production est bien fédéré autour de la poursuite d'un but similaire : la création d'un spectacle. Se déployant dans le cadre de ce que Brook appelle une *expérience humaine*, son travail repose sur des relations intenses, une forme d'unité et des règles communes, ce qui n'exclut pas que chacun y possède effectivement un *rôle* déterminé. Au-delà de la communauté lointaine de l'institution qui participe à la mise en forme technique du spectacle, il y a bel et bien une

[14] Didier Anzieu et Jacques-Yves Martin, *La Dynamique des groupes restreints,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le Psychologue », 1997 [1968], p. 36-37.

« communauté proche » ou, pour le dire autrement, un « groupe restreint » qui s'implique dans une communication soutenue dont la teneur nourrit la recherche de la mise en scène.

Les répétants manifestent d'ailleurs souvent une conscience assez claire de ce régime groupal de la création scénique. On le remarque à la nature des métaphores qu'ils ont tendance à employer pour caractériser leur sentiment d'appartenance à une communauté créatrice donnée. Devenue métaphore lexicalisée dans le langage courant, l'expression *famille du théâtre* reste prégnante dans les imaginaires. Dans des cas isolés, elle désigne littéralement une famille réelle qui se réunit bel et bien pour présenter des spectacles : on pense inévitablement à la troupe de Molière ou à celle, fictive, du *Faiseur de théâtre* de Thomas Bernhard, qui arpente les routes pour se produire dans des villes de la province autrichienne. Dans la plupart des cas, elle désigne de façon figurée un sentiment d'adhésion à une communauté esthétique, morale et affective. Dans le documentaire *Il était une fois 19 acteurs*[15], le groupe des acteurs de l'École de Nanterre ne cesse de se désigner comme une « famille » : l'image revient à plusieurs reprises dans la bouche des apprentis comédiens et se retrouve même dans celle de Patrice Chéreau. Aujourd'hui, la métaphore est loin d'être devenue désuète. Une jeune compagnie théâtrale comme la « Piccolia familia », dirigée par le metteur en scène Thomas Jolly, explique par exemple son nom par la nécessité de « se choisir une famille pour tisser [un] métier, pour filer [un] art », « travailler ensemble et puis se quitter un petit peu, se donner des nouvelles, aller voir ailleurs, s'envoyer une carte postale, mais toujours se savoir pas loin et accumuler un trésor au fil des rendez-vous de travail[16] ». La nécessité de la réunion à plusieurs, régulière et non exclusive, est ici explicitement inscrite au cœur de l'activité créatrice. L'image sert à désigner une *praxis* intersubjective, qui fait du partage à plusieurs la condition première du geste créateur.

Dans d'autres cas, c'est la métaphore de la « société » qui est chargée de transporter la dimension collective de la forme de réunion régulière qui se joue dans les préparatifs d'un spectacle. Le scénographe Yannis Kokkos l'utilise ainsi pour affirmer que, par la multiplicité des disciplines qu'il comprend, le monde du théâtre constitue lui-même une société reflétant la société réelle :

[15] François Manceaux (réal.), *Il était une fois 19 acteurs,* K films*,* France, 1986.
[16] L'intégralité de la présentation de la compagnie est disponible à cette URL : http://www.lapiccolafamilia.fr/la-compagnie.

> La scénographie a le même statut que tous les métiers du théâtre. Je n'imagine pas une mise en scène « autonome ». Le théâtre est en lui-même un art bâtard, à l'intérieur duquel se combinent diverses disciplines. C'est cela qui fait sa force irremplaçable, et c'est peut-être en cela qu'il est un « reflet » de la société, même dans ses pires produits[17].

S'agissant de désigner l'ensemble des individus qui concourent à l'élaboration d'une production, le concept de société est d'autant plus riche qu'il possède un certain nombre d'implications sur les plans philosophique et anthropologique. Si la société est un « groupe relativement important d'êtres humains en interaction constante, qui reconnaissent une appartenance commune et l'institutionnalisent[18] », alors le terme n'est pas infidèle à la communauté lointaine nécessaire à la genèse d'un spectacle. Par ailleurs, le terme de société permet de désigner un ensemble assez vaste pour être lui-même subdivisé en différents « groupes » puisque, comme le font également valoir Philippe Laburthe-Tolra et Jean-Pierre Warnier, « chaque société est constituée de groupes[19] ». À cet égard, l'exemple d'une institution comme le TNP s'impose à nouveau. Dans la société qui comprend l'ensemble de ses départements travaillent de concert plusieurs groupes, dont les contours sont dessinés la plupart du temps par les fonctions et les disciplines représentées dans le théâtre : administration, communication, direction, maquillages, costumes, soutiers, cintriers, régisseurs, etc. L'ensemble de ces départements, dont on a vu précédemment qu'ils obéissaient à une certaine répartition dans l'espace et intervenaient selon des modalités différentes dans le temps, forment autant de communautés qui, elles-mêmes, font partie d'un tout. Cette dynamique dialectique des communautés proches et de la communauté lointaine de l'institution se retrouve à plus large échelle dans un vaisseau comme celui de la Comédie-Française. Faire partie de sa troupe, n'est-ce pas en être « sociétaire » ? Résumant ces enjeux propres à cette vénérable société dans la société, l'ancienne administratrice générale Muriel Mayette rappelle que « *Simul et singulis* » reste la « devise de la Comédie-Française enluminée de sa ruche bourdonnante[20] ». Elle suggère ainsi que la pluralité des départements concourt à

[17] *Yannis Kokkos, le scénographe et le héron* (ouvrage conçu et réalisé par Georges Banu), Arles, Actes Sud, 1989, p. 79-80.
[18] Philippe Laburthe-Tolra et Jean-Pierre Warnier, *Ethnologie. Anthropologie,* Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 11.
[19] *Ibid.*, p. 53.
[20] Muriel Mayette, « Éditorial » à Antoine Lassalle, *Les Métiers de plateaux,* Paris, Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française, Hors-Série, 2012, p. 4.

l'activité du tout. Dans la lignée des propos de Jean Vilar cités plus haut, Mayette poursuit :

> Sur le devant de la scène, les comédiens interprètent notre répertoire et, soir après soir, reçoivent les applaudissements du public. La lumière irradiante du plateau ne saurait occulter ceux qui, dans l'ombre des coulisses, des dessous et des cintres, des ateliers et des bureaux, permettent l'embrayage de la grande machine. Car si le vaisseau tient son cap, à chaque représentation, c'est grâce à ces femmes et à ces hommes qui œuvrent dans l'ombre, perpétuant des métiers d'artisanat qui ont parfois disparu « à la ville »[21].

L'activité de chacune des parties contribuent au fonctionnement du tout. Si ce régime signale la vie d'une institution, il concerne aussi le processus d'une mise en scène car, la plupart du temps, réaliser une mise en scène, c'est avoir à passer par les rouages de ce type de société et faire l'expérience des équilibres qui la traversent sur les plans macrostructurels et microstructurels. La mise en scène prend corps à travers un groupe de répétants mais aussi d'administrateurs, de techniciens, d'ateliers, de régisseurs dont la bonne entente est nécessaire à son avènement. Elle se réalise au gré d'une traversée de différents groupes humains.

Précisons toutefois qu'on ne s'inscrit pas ici dans un fonctionnalisme de type anglo-saxon qui, à travers les travaux des ethnologues Malinowski, Radcliffe-Brown ou Evans-Pritchard, s'est attaché à décrire des structures sociales pour en décrire les fonctions, c'est-à-dire les « actions sociales et les rôles remplis par ces structures » ; cette approche a en effet tendance à mettre le critère de la finalité au-dessus des autres, en proposant des synthèses en synchronie ayant pour conséquence de « gommer les dysfonctionnements, les contradictions, les conflits, par souci de mettre en valeur la cohérence et l'intégration des sociétés étudiées[22]. » À défaut de vouloir réduire à des fonctions les différents groupes auxquels nous n'avons eu de cesse de faire référence, on entend plutôt montrer comment ceux-ci sont engagés dans une vie organique : non pas dans un organicisme, présupposant des parties qu'elles participent au tout selon des modalités prédéfinies, mais dans un mode d'être qui a trait au vivant, avec tout ce que cela implique de souplesse, de fragilité et d'indétermination.

Tel qu'il se constitue à travers les répétitions, le groupe des répétants se distingue toutefois des groupes plus pérennes qu'on a l'occasion de repérer dans les sociétés humaines. Il

[21] *Ibid.*
[22] Philippe Laburthe-Tolra et Jean-Pierre Warnier, *Ethnologie. Anthropologie, op. cit.*, p. 55-56.

n'a pas forcément vocation à exister en dehors du cadre fixé par le processus de la mise en scène : ce n'est qu'à travers la répétition qu'il s'incarne et trouve sa raison d'être. L'actrice Valérie Lang corrobore cette hypothèse en évoquant son travail dans le groupe de Stanislas Nordey :

> La répétition ne sert qu'à construire une mémoire commune, en traversant ensemble une poésie : le texte – la langue et non le sens – est l'objet principal de notre recherche, qui fait naître une histoire physique entre nous. La famille Nordey n'existe pas abstraitement, elle existe pour chaque spectacle, et lorsque des individus viennent de l'extérieur, c'est pour défendre un projet commun et non une prestation personnelle[23].

En somme, le groupe des répétants n'a d'existence que par le biais du projet que constitue le spectacle. La répétition est la plateforme par l'intermédiaire de laquelle ce groupe prend forme. Non sans faire écho au constat de Valérie Lang, le metteur en scène français Gildas Bourdet déclare :

> On pourrait envisager la répétition comme ça, quelque chose qui sert à fabriquer un groupe qui ne soit pas totalement chaotique ni anarchique ni purement ou simplement sous la coupe d'un chef, un groupe qui exprimerait une volonté artistique collective[24].

Le groupe étant pour ainsi dire le fruit du projet de la mise en scène, autant que sa cause et son moteur, il reste à le penser dans ses dynamiques propres. Le groupe des répétants repose sur un véritable jeu de forces qui le font osciller entre consolidation de sa cohésion et menace de sa désintégration dans le conflit.

I. 2. Les jeux de forces à l'œuvre dans le groupe

La nécessité de rester attentifs aux mouvements contradictoires et parfois inattendus de l'expérience humaine que vit un groupe pendant une période de création nous conduit à ce qu'il est convenu d'appeler, depuis le milieu du XX^{e} siècle, les « dynamiques de groupe ». Ces dernières désignent les « forces (ou processus) multiples et mouvantes[25] » qui sous-tendent les relations internes à un groupe. À l'origine de l'expression en 1944, le psychologue américain

[23] Propos de Valérie Lang, « Traverser ensemble une poésie. Travailler avec Stanislas Nordey », dans Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui,* Arles, Actes Sud [Alternatives théâtrales], 2005 [1997], p. 386.
[24] Gildas Bourdet, « Produire du jeu pour le plaisir », dans Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui, op. cit.,* p. 352.

Kurt Lewin y voit l'occasion de désigner la façon dont un ensemble d'individus se conduisent dans un champ donné. Comme le résume Jean Maisonneuve :

> Ce champ, ou « espace de vie », comprend la personne – ou le groupe – et l'environnement psychologique « tel qu'il est pour eux ». Quant au groupe, il se définit non par la simple proximité ou la simple ressemblance de ses membres, mais comme un *ensemble de personnes interdépendantes.* C'est en ce sens qu'il constitue vraiment un organisme et non un agrégat, une collection d'individus[26].

Cette définition a l'avantage de souligner la part de vie inhérente au fonctionnement des groupes, et notamment ceux qui s'impliquent dans la création d'un spectacle. En refusant de définir des identités et des fonctionnements rigides, elle se rend sensible au faisceau de tensions qui, « tantôt positives, tantôt négatives », le traversent dans un complexe « jeu des désirs et des défenses[27] ». Cette proposition a une incidence sur notre approche même du processus d'un spectacle : si participer à l'élaboration d'une mise en scène nécessite de s'inscrire dans un travail en groupe, alors cela implique pour nous d'être vigilant face à ce contexte où émergent les idées des répétants. Devant la dynamique imposée par leur groupe, ils doivent prendre en compte le jeu de forces qui émane de leur réunion avec leurs collègues dans un temps et un lieu donnés. Cette hypothèse concerne au premier chef le metteur en scène puisque dans ce système, la conduite du groupe consiste non seulement à imaginer mais aussi, parallèlement, « à résoudre ces tensions et à rétablir un équilibre plus ou moins stable[28] ». La créativité scénique ne saurait donc faire l'économie d'une science du rapport humain, capable d'articuler une propension à l'invention à une habileté singulière dans la gestion des relations intersubjectives. La maîtrise de cette disposition particulièrement pointue est l'une des principales qualités que Stéphane Lissner, maintenant directeur de l'Opéra national de Paris, prête par exemple à Luc Bondy :

> Le travail de Luc Bondy se partage entre un grand professionnalisme et un talent inouï à privilégier les rapports humains. Je ne veux pas seulement parler du climat d'amitié qui s'est créé entre le chef Antonio Pappano, Luc et moi-même au cours des séances de travail, ou encore du rapport amical et confiant que Luc instaure individuellement avec

---

[25] Jean Maisonneuve, *La Dynamique des groupes,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2011 [1968], p. 13-14.
[26] *Ibid.*, p. 15.
[27] *Ibid.*, p. 15-16.
[28] *Ibid.*

> les chanteurs, mais surtout de sa capacité à créer, dans un laps de temps incroyablement bref et par je ne sais quel alchimie, un groupe interactif à l'intérieur duquel la créativité peut s'épanouir.
>
> La relation entre Luc et Antonio Pappano, au cours des longs mois de préparation musicale, a été non seulement intellectuelle, mais aussi affective. Or ce niveau de dialogie entre les maîtres d'œuvre que sont le chef d'orchestre et le metteur en scène est indispensable à l'opéra pour aboutir à une osmose entre les différents éléments, musicaux et scéniques. Là où souvent règnent les conflits, Luc instaure la sérénité[29].

Ce portrait ne s'attarde pas sur la compétence artistique – reconnue – de cette figure mais prend le temps de décrire une aptitude rare à nouer des rapports de qualité avec un chef ou des interprètes, qui lui permet de créer un « groupe interactif » et propice à la « créativité ». Il évoque surtout une capacité se hisser à un haut niveau de « dialogie » à même de substituer un climat de « sérénité » à la tentation des conflits. Cette description dépasse largement l'individualité de Luc Bondy. Elle formule la nécessité d'une inscription maîtrisée dans la vie complexe d'un groupe qui, en permanence, est guettée par deux pôles : la sérénité d'une part, et la rupture, de l'autre. Cette polarisation rejoint celle que les spécialistes des dynamiques de groupes ont formulée entre le principe de cohésion et le conflit. On le vérifiera ici à travers quelques exemples concentrés sur le groupe restreint constitué autour du noyau dur qu'incarne le metteur en scène. Il s'agira non pas d'aborder chacun des corps des métiers du spectacle en tant que groupe régi par des mécanismes récurrents mais de voir comment cette notion dynamique permet d'avancer dans notre caractérisation de l'expérience humaine que constitue le processus de mise en scène.

I. 2. 1. Le pôle de la cohésion

Comme l'indique Jean Maisonneuve, la notion de cohésion « désigne la force qui maintient ensemble les molécules d'un corps – d'où, par métaphore, la liaison des individus dans un groupe[30]. » Indispensable au climat de « créativité » dont parle Lissner, elle favorise l'unité de l'ensemble des répétants et a la particularité de s'exercer à la faveur de « facteurs *extrinsèques* – antérieurs à la formation de tels groupes particuliers ou immédiatement donnés au début même de l'installation du groupe » comme la hiérarchie, les contraintes légales ou la disposition des

[29] Propos cités dans *La Fête de l'instant. Dialogues avec Georges Banu,* édition revisitée, Arles, Actes Sud, « Le Temps du théâtre », 2012 [1996], p. 134-135.

lieux –, et de « facteurs *intrinsèques* », d'ordre « *socioaffectif* » ou « d'ordre *opératoire et fonctionnel*[31] ». On s'intéressera particulièrement aux facteurs intrinsèques qui, parce qu'ils sont « propres au groupe en tant que tel[32] », sont directement liés à l'activité quotidienne du groupe lorsqu'il se réunit pour discuter des modalités d'une mise en scène.

I. 2. 1. 1. Les facteurs socio-affectifs de la cohésion du groupe

Au cœur du champ des facteurs « socioaffectifs », les spécialistes des dynamiques de groupe mentionnent en premier lieu le triple attrait à l'égard d'un « but commun », « de l'action collective » et de « l'appartenance au groupe[33] ». Dans le domaine de la mise en scène, la cohésion découle de la capacité que le groupe a de se rendre attractif aux yeux des membres qui le constituent. Le groupe est d'autant plus soudé que chaque membre a conscience de travailler en vue de la réalisation d'un spectacle de qualité, qu'il a l'intuition de la puissance qui se dégage du groupe impliqué dans le processus, qu'il éprouve l'impression d'être valorisé en étant partie prenante de l'ensemble d'artistes qui le fonde. Au cours de la genèse d'un spectacle, cette cohésion ne se construit pas d'un coup et a besoin de temps pour se cristalliser. Dans le droit fil des constats effectués dans le cadre de notre étude sur le temps, on remarque qu'elle se manifeste comme un objectif plus ou moins conscient à atteindre lors des premières rencontres, que celles-ci aient lieu entre concepteurs, pendant la période de conception, ou entre metteur en scène et interprètes, au moment des répétitions. Le groupe d'artistes à l'origine d'une mise en scène ne commence en effet à trouver sa cohésion, c'est-à-dire son moteur, que si ce principe d'attractivité se manifeste. Lors d'une réunion le 25 avril 2011 sur *L'Opéra de quat'sous*, Brigitte Haentjens décrit ainsi la collaboration « comme une rencontre amoureuse » : « on trouve quelqu'un qui nous allume et on veut travailler avec lui » ; le dialogue dans lequel deux collaborateurs s'engagent reste « mystérieux » : il « passe par un oui à l'autre. Deux personnes doivent se dire oui[34] ». La cohésion de la communauté créative débute dans ce genre d'érotique imaginaire qui, bien au-delà de toute connotation sexuelle, répond à un principe d'attraction des idées et des

[30] Jean Maisonneuve, *La Dynamique des groupes, op. cit.*, p. 24.
[31] *Ibid.,* p. 25-26.
[32] *Ibid.*
[33] *Ibid.,* p. 27.

intuitions. Dès que débutent les répétitions, le phénomène est du même ordre : la première réunion des différents comédiens d'une distribution, *a fortiori* lorsqu'ils ne se connaissent pas, ne vise pas seulement à faire une première lecture ; pour chacun, il s'agit de se convaincre de l'attractivité du projet pour s'y impliquer intimement. Mais au-delà de l'attractivité, ce sont bien sûr les personnalités et les profils affectifs de chacun qui, modulés par un subtil « *jeu d'affinités interpersonnelles* », de pulsions, de désirs et de besoins singuliers, déterminent « le processus d'identification des membres à leur groupe et l'intensité (variable) du sentiment du "nous" » ; il est certain que « l'ensemble de ces facteurs constitue à la fois un renfort et une menace pour la cohésion[35] », faisant de celle-ci une force à conquérir ou, à tout moment, à maintenir. Dans le domaine de la création scénique, en particulier, le défi est d'autant plus ardu que la mise en place puis le maintien de cette cohésion de groupe n'a que peu de temps pour se faire : il faut souder un groupe et le soutenir dans l'équilibre alors que le travail ne s'échelonne généralement que sur quelques semaines. De ce point de vue, la cohésion d'un groupe dépend non seulement des jeux de forces qui se révèlent en situation mais aussi de l'historique du groupe ou de certains de ses membres. Il y a ainsi de fortes chances pour que des groupes déjà constitués qui se retrouvent au début d'un nouveau projet trouvent leur cohésion plus rapidement dans le processus de création d'un nouveau spectacle. C'est ce qu'on a pu observer dans certaines des premières séances de travail de la troupe du TNP sur *Le Roi Lear* de Shakespeare : les acteurs qui se connaissaient déjà semblaient se situer dans une compréhension plus rapide des propositions des uns et des autres, ainsi que des indications du metteur en scène. À Montréal, c'est cette histoire déjà riche de trois ans des apprentis comédiens réunis pour interpréter *Le Grenier* de Yôji Sakate sous la direction de Catherine Vidal qui ressort dès les premières lectures, remarquent les étudiants observateurs de l'UQAM :

> Ils étaient là, tous présents à l'autre. Leurs liens déjà établis depuis plus de trois années étaient indéniables. J'avais l'impression qu'ils se ressemblaient tous, même la manière de tourner les pages du texte pendant la première lecture se faisait dans une synchronie qui m'impressionnait, avec une attention bien pratiquée qui n'empêchait pas certains couples de s'échanger des caresses en alternance et en mangeant sans que cela ne dérange l'ouvrage de tous et de chacun.

---

[34] Propos recueillis pendant une réunion de conception sur *L'Opéra de quat'sous*, le 25 avril 2011, à Montréal.
[35] Jean Maisonneuve, *La Dynamique des groupes, op. cit.*, p. 28.

> Le sacré des lieux ne semblait pas offensé par cette aisance et cette atmosphère de quasi détente. La présence d'un esprit fédérateur au sein de ce groupe, les échanges entre ces étudiants qui partagent un même engouement pour le théâtre et qui sont passés par les mêmes épreuves me paraissaient encourageants et motivants[36].

Au-delà du contexte pédagogique de la production de fin d'études, qui explique en partie la cohésion à laquelle cette cohorte d'acteurs est parvenue après trois années communes de formation à l'art dramatique, c'est la simple appartenance sur le temps long à une même communauté qui soutient la cohésion de ce groupe pendant les répétitions de ce *Grenier* créé en mai 2012 au Conservatoire de Montréal. Remarquons toutefois que l'argument peut être renversé : un groupe déjà chargé d'histoire et de tensions peut faire peser sur le début d'un nouveau processus un lot de querelles déjà anciennes, qui n'auraient pas le temps d'apparaître aussi rapidement dans le contexte d'un groupe fraîchement formé. C'est ce que montrent, dans l'ordre de la fiction, les crispations entre certains acteurs de la troupe du Hamburger Künstlertheater dans le roman *Mefisto* de Klaus Mann.

Dans tous les cas de figure, la cohésion relève d'un jeu de forces socioaffectives susceptibles de s'allier par différentes opérations loin d'être prévisibles. Parmi celles-ci, mentionnons par exemple la fonction de l'anecdote et de la plaisanterie. À l'Université de Sydney, Gay McAuley remarque combien les répétitions sont le lieu de ce qu'elle appelle en anglais une « *highly verbal activity*[37] » où s'articulent des questions, des explications et des traits d'humour. L'analyse des séquences filmées qui subsistent de ces répétitions lui a permis de comprendre combien l'anecdote et la plaisanterie constituaient des moyens, pour le groupe, de consolider sa communication interne. Très nombreux au début du processus de création, notamment au cours des lectures à la table, ces événements permettent à une pluralité d'individus de s'instituer en groupe. Loin d'avoir la seule dimension divertissante qu'on serait trop vite tenté de leur prêter, ils ont pour Gay McAuley un « rôle fonctionnel[38] » dans le travail de création. C'est ce que nous ont montré les très nombreuses plaisanteries écloses pendant le processus de

[36] Sylvie-Anne Siouï Trudel, « Travail final » remis dans le cadre du séminaire « Anthropologie des répétitions », Université du Québec à Montréal, hiver 2013, p. 6.
[37] Gay McAuley, « Towards an ethnography of rehearsal » [« vers une ethnographie de la répétition »], dans *New Theatre Quaterly,* Cambridge University Press, 1998, n° 53, p. 76.
[38] *Ibid.*

répétitions du *Pelléas et Mélisande* de Debussy mis en scène par Laurent Pelly au Theater an der Wien en décembre 2008-janvier 2009, où la complicité du metteur en scène et des interprètes semble s'être développée en accéléré à force d'humour, de jeux de mots et de saillies parodiques du texte de Maeterlinck.

Le sentiment d'appartenance à un groupe se forge aussi à partir de l'élaboration d'un langage artistique commun. Sur le plan physique, la répétition sert par exemple à créer un corps propre au spectacle, conférant à la mise en scène un vocabulaire qui lui soit spécifique. C'est en ce sens que, le 22 août 2011, Brigitte Haentjens informe ses comédiens de son intention de « chercher un langage commun[39] », conférant au spectacle une unité visible à travers le corps des interprètes. Sur le plan philosophique, c'est sur une conception commune du théâtre que les répétants doivent provisoirement arriver à se retrouver pour participer à la genèse du même spectacle. C'est ici que l'élaboration d'un « contre-modèle » commun, tel que nous l'avons décrit dans notre étude sur le temps, s'impose comme une nécessité : identifier le modèle qu'il faut éviter de reproduire, ce n'est pas seulement refuser des esthétiques passées, c'est comprendre en creux et à plusieurs le projet esthétique qu'on contribue à faire émerger dans le temps de la répétition. La fabrication du contre-modèle a donc clairement une fonction dialectique : il s'agit de mettre à distance pour prendre conscience de son propre projet au présent. C'est par la même occasion, consolider la cohésion imaginaire du groupe.

I. 2. 1. 2. Les facteurs socio-opératoires de la cohésion du groupe

Les facteurs qui entrent en ligne de compte dans la constitution de la cohésion de l'ensemble des répétants sont parallèlement d'ordre « socio-opératoire » ; la cohésion se cristallise aussi autour de la pertinence « de la distribution et de l'articulation des rôles[40] ». Un groupe se constitue pleinement à la faveur de l'émergence d'un « système de rôles, à la fois interdépendants et complémentaires [41] », qui lui permettent de fonctionner comme un tout. Dans le cas des processus de la mise en scène, ce paramètre est élémentaire et facile à repérer : on le voit à travers les simples présences d'un scénographe, d'un costumier, d'un éclairagiste, d'un

[39] Propos recueillis le 22 août 2011, pendant les répétitions de *L'Opéra de quat'sous*, à Montréal.
[40] Jean Maisonneuve, *La Dynamique des groupes, op. cit.,* p. 29.

assistant, etc. On le repère avec plus d'évidence encore à travers la constitution de la distribution des interprètes : confier le bon rôle au bon acteur, c'est non seulement partir en quête d'adéquation individuelle entre un rôle et une personnalité mais aussi travailler à la cohésion du parti pris d'ensemble puisque les profils de chacun doivent pouvoir former une distribution globale fonctionnelle. Si, comme le remarque Jean Vilar, « une distribution n'a jamais été un théorème » mais « un jeu fait d'autant de sentiments que de raisons[42] », c'est précisément que sa constitution procède de la recherche d'un équilibre nécessairement précaire. Le 15 juillet 2013, lors de la toute première lecture à la table du *Roi Lear*, Christian Schiaretti expose la cohérence de sa distribution en en dévoilant le principe : il dit avoir fait le choix d'« acteurs convaincus du poétique », d'avoir constitué le « groupe par les voix », tout en cherchant à produire un ensemble « chaotique, protéiforme, pas lissé[43] » en mêlant différentes générations, troupe du TNP et acteurs à la carrière individuelle, comédiens de cultures différentes. La cohérence de sa distribution a découlé de la volonté de répondre à cette logique d'équilibre entre convergences et frictions volontaires.

Dans le domaine des facteurs « socio-opératoires » qui participent à la cohérence d'un groupe, il faut également mentionner « la conduite du groupe et le mode de *leadership* » car « quoi que fasse – ou ne fasse pas – le groupe, il "se conduit" dans la mesure même où il se maintient » et « il semble bien qu'aucune opération de productivité (matérielle ou intellectuelle) ne puisse s'effectuer sans un rôle prééminent de chef ou de *moniteur* du groupe[44]. » Le processus de la mise en scène a beau reposer sur un mode d'élaboration à plusieurs voix, il implique du metteur en scène une forme de conduite qui fixe un cap aux possibilités trouvées dans le travail collégial. C'est ce que laisse par exemple entendre Ivo Van Hove :

> Le metteur en scène conduit les acteurs d'un point A à un point B. C'est comme un voyage. On part d'Amsterdam pour se rendre ensemble en Alaska et c'est pendant les répétitions qu'on décide de la manière d'y aller : on peut prendre l'avion, on peut choisir le bateau, on peut préférer commencer en train. Un acteur peut proposer un

[41] *Ibid.*, p. 30.
[42] Jean Vilar, note « mardi, décembre 1955 » dans Frédérique Debril et Jacques Téphany, *Jean Vilar. Notes de service. Lettres aux acteurs et autres textes. 1944-1967, op. cit.*, p. 144.
[43] Propos recueillis lors de la première lecture à la table du *Roi Lear* de Shakespeare, le 15 juillet 2013, au Théâtre national populaire de Villeurbanne.
[44] Jean Maisonneuve, *La Dynamique des groupes, op. cit.,* p. 30.

> crochet, une actrice peut avoir envie de faire un détour. On peut décider d'un commun accord de s'arrêter un moment. Mais mon rôle, c'est de maintenir le cap. Il y a un horizon à atteindre. Et, pour cela, il faut une vue d'ensemble, une vision, une inspiration à communiquer. L'Alaska est cependant un grand territoire et il n'est pas toujours facile de prévoir à quel endroit on va arriver[45]…

La nécessité de la conduite qu'Ivo Van Hove prête ici au metteur en scène a peu à voir avec l'exercice d'une personnalité avide de pouvoir. Elle découle de la conscience de « la pertinence d'une fonction de coordination et de stimulation, le *leadership*[46] ». Occupant une place délicate à définir, qui le situe à la fois devant les répétants et en leur cœur, le metteur en scène entretient avec le groupe une relation d'intermédiaire, conjuguant distance et inclusion. Sa fonction est irréductible à un simple rôle de « conducteur de troupeau[47] ». *A contrario*, elle ne vise pas non plus la fusion : leader d'une communauté d'artistes, il ne cherche pas à s'y abolir pour mieux rester vigilant face à ce qui arrive. C'est ce qu'explique clairement Alain Françon, en réponse aux questions d'Anne-Françoise Benhamou :

> J'ai souvent fait cette expérience d'un groupe d'acteurs parfaitement réceptif aux propositions, en totale adhésion avec le projet de mise en scène et qui, devant le public, ne parvient pas à l'imposer, et je crois que cette trop grande adhésion en est paradoxalement la cause. En d'autres circonstances, les répétitions sont délicates, on ne sait plus trop quoi penser de l'objet final et puis à la première tout devient limpide, l'évidence se fait en présence du public. Peut-être parce que certains acteurs peuvent déjouer à juste titre une trop grande radicalité dans le processus même qui conduit à l'élaboration d'un spectacle.
>
> A.-F. B – Ça veut dire que la résistance de l'acteur est un élément de votre travail.
>
> A. F. – Un des éléments ? De toute façon, je pense que la fusion entre le metteur en scène et l'acteur n'est pas souhaitable, Jean-Toussaint Desanti disait bien: « *Nous ne voit rien* »[48].

Ce rapport au groupe du metteur en scène, fondé sur l'implication mais pas la fusion, Luc Bondy le désigne également comme nécessaire dans le processus de création. À ses yeux, le metteur en

---

[45] *Ivo Van Hove* (introduction et entretiens par Frédéric Maurin), Arles, Actes Sud, coll. « Mettre en scène », 2014, p. 53.
[46] Jean Maisonneuve, *La Dynamique des groupes, op. cit.,* p. 31.
[47] Dans *Italienne scène,* Jean-François Sivadier manipule avec ironie une vision trop caricaturale de cette fonction de conducteur. Avec mordant, il fait ainsi dire au personnage du ténor qui, dans la pièce, ne brille pas nécessairement par sa finesse : « On a tous besoin du metteur en scène, le conducteur du troupeau » (Jean-François Sivadier, *Italienne scène, op. cit.*, p. 67).
[48] Anne-Françoise Benhamou, « Un horizon de sens entrevu avec d'autres », entretien avec Alain Françon, Strasbourg, dans « Pourquoi êtes-vous metteur en scène ? », revue *Outrescène,* n° 6, mai 2005, p. 60.

scène n'est pas membre parmi d'autres du groupe des répétants : il se situe dans une relation de coprésence dynamique :

> Dans le processus long des répétitions, outre les liens individuels qui s'établissent, intervient aussi le phénomène du groupe qui se constitue par rapport au metteur en scène. À un moment donné, la relation fondamentale est celle qui met en coprésence le groupe et un individu, le metteur en scène, perçu comme étant responsable de tout. C'est juste, parce que s'il a choisi ce métier, c'est en raison de cela aussi : le plaisir de diriger un ensemble[49].

La cohésion du groupe qui participe à la mise en scène découle d'une capacité à s'instituer comme communauté en dialogue avec l'individualité du metteur en scène, qui y participe tout en se situant à sa marge : « le metteur en scène se place, par définition, à l'extérieur de la scène qu'il façonne[50] », renchérit Brigitte Haentjens. Il y a ainsi un paradoxe de la fonction de metteur en scène dans la vie du groupe : elle assure sa cohésion en la conduisant, mais elle n'empêche pas la solitude du metteur en scène, alors même qu'il constitue le cœur de l'ensemble. C'est ce phénomène étrange et délicat à décrire qu'Antoine Vitez a repéré dans *Molière*, le film d'Ariane Mnouchkine :

> Les spectateurs du Théâtre du Soleil, eux, sont sensibles à l'*utopie d'Ariane.* Le titre même, Théâtre du Soleil, évoque le souvenir de Campanella. Et pourtant tout cela me donne l'image de la solitude ; j'y vois l'artiste seul (seule), au centre de son œuvre ; c'est d'ailleurs ce qui est admirable dans le film *Molière.* Ariane Mnouchkine met en scène le chef de troupe, le baladin et pas l'écrivain, le chef de troupe au milieu du monde, de son monde, et les relations des autres entre eux et avec lui, l'amour et le travail, pas une collectivité, mais l'homme, ou la femme, le chef, dans la solitude de son grimage[51].

Le processus de mise en scène repose ainsi sur une collégialité qui se déploie autour d'une dialectique du rapport et de l'isolement du « chef de troupe au milieu […] de son monde ». Au demeurant, le paradoxe n'est qu'apparent. Il s'explique peut-être par la charge de pouvoir que la fonction de leader attribue naturellement au metteur en scène au sein du groupe. Comme le rappellent Philippe Laburthe-Tolra et Jean-Pierre Warnier, « toute organisation constitue un

[49] Luc Bondy, *La Fête de l'instant. Dialogues avec Georges Banu, op. cit.*, p. 86.
[50] Brigitte Haentjens, *Un regard qui te fracasse,* Montréal, Boréal, 2014, p. 15.
[51] Émile Copfermann, *Conversations avec Antoine Vitez (De Chaillot à Chaillot), op. cit.*, p. 200.

champ de pouvoir[52]. » Or à l'intérieur de ce champ, c'est bien le metteur en scène qui obtient la part majoritaire du pouvoir, soit cette « capacité que possède un individu ou un groupe d'exercer une contrainte pour obtenir d'autrui quelque chose ou quelque acte qu'il en désire », une capacité qui « a de nombreuses sources : force, séduction, éloquence, etc[53]. » Durant toute sa carrière, Patrice Chéreau fournit un exemple remarquable d'un exercice subtil et à plusieurs facettes du pouvoir du metteur en scène dans les différents groupes qu'il a dirigés. Dans son mémoire de DEA, Anne-Marie Goulay s'est intéressée à cette question en la posant en 1990 à une série d'acteurs ayant travaillé avec Patrice Chéreau. Le mode du questionnaire de type enquête sociologique lui permet de comparer les réponses de ces artistes à partir de questions identiques portant sur l'usage de la séduction et de l'autorité par Patrice Chéreau. Résumant un sentiment qui semble partagé, l'un d'entre eux (Jérôme Kircher) dit ainsi que la séduction est l' « une de ses armes[54] ». Dans l'intimité de l'entretien, une autre actrice nous apprend qu'« il est respecté et même craint, donc l'autorité se fait d'elle-même[55] ». Combinaison de séduction et de directivité musclée, Chéreau impose en répétition une autorité qui participe pleinement à la transformation des interprètes épars qu'il a devant lui en un groupe au service d'un spectacle.

On remarque ainsi que des mécanismes d'ordre tout à la fois socioaffectif et socio-opératoire sous-tendent l'activité d'un groupe. Reposant sur un alliage des affects de chacun, la perception d'une attractivité du groupe, le plaisir de l'appartenance mais aussi la sensation d'exister comme corps répondant à l'autorité du metteur en scène, la cohésion du groupe relève d'une vie organique mouvante et en perpétuelle redéfinition qui finit par constituer une sorte de conformisme interne et propre au groupe en question. La dynamique de cohésion induit en effet ce que Maisonneuve appelle une « conformisation », c'est-à-dire « la présence – ou l'émergence – de normes et de modèles collectifs spécifiques » :

> Au fur et à mesure qu'un système de communications et d'opérations s'établit entre plusieurs personnes, apparaissent aussi certaines uniformités dans leurs conduites,

[52] Philippe Laburthe-Tolra et Jean-Pierre Warnier, *Ethnologie. Anthropologie, op. cit.*, p. 10.
[53] *Ibid.*, p. 108.
[54] Entretien avec Jérôme Kircher. Propos recueillis le 20 juin 1990 par Anne-Marie Goulay, dans *Patrice Chéreau et l'acteur,* II, Mémoire de DEA rédigé sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Université Paris III – Sorbonne nouvelle, 1990, p. 47.
[55] Entretien avec Edith Vernes. Propos recueillis le 28 mai 1990 par Anne-Marie Goulay, in *Patrice Chéreau et l'acteur,* II, *op. cit.*, p. 82

> leurs opinions, leurs sentiments, leur langage même. Dans les groupes institutionnels ces modèles prennent la forme de coutumes auxquelles les nouveaux venus doivent se soumettre plus ou moins volontiers pour s'intégrer au groupe. Il s'agit d'ailleurs davantage d'une imprégnation que d'une contrainte. Dans les groupes spontanés en formation on peut assister à l'apparition progressive de normes collectives et à des processus de conformisation[56].

La vie des répétants n'échappe pas à ce phénomène ; à force de se fréquenter, les artistes finissent par intégrer une sorte de conformisme tacite et le plus souvent inconscient, propre à la communauté à laquelle ils participent. Travailler en bonne intelligence avec les autres répétants suppose d'aligner son comportement sur cette conformisation latente. À rebours, le refus d'aller vers cette conformisation peut entraîner au moins deux effets : une « déviation[57] » qui, si elle est considérée comme mineure, est tolérée ; ou bien un écart qui, trop grand pour être accepté, conduit à une crise à l'intérieur du groupe.

I. 2. 2. Le pôle du conflit

C'est précisément ce qui nous amène à l'autre pôle constitutif de la vie en groupe : le risque du conflit. Dans la dynamique qui sous-tend l'activité des répétants, le spectre du désaccord, voire de la crise n'est jamais loin.

I. 2. 2. 1. La stratégie de la tension

Certes, certains metteurs en scène utilisent délibérément la tension, non pour produire un litige gratuit, mais pour amener les interprètes à un état où ils se transcendent eux-mêmes. Ce recours consiste alors à créer un événement dans le processus de mise en scène pour le relancer. Luc Bondy soutient qu'« il faut provoquer les comédiens, si on veut obtenir quelque chose. Il faut les perturber, les troubler, les déstabiliser[58]. » Dans le même ordre d'idée, Ludovic Lagarde se souvient que « les répétitions de Régy étaient extrêmement dures, parfois d'une grande violence pour les acteurs, parce qu'il cherchait une densité des corps, une densité d'espace, des images au ralenti, des formes extrêmement complexes » ; cette façon de frôler la possibilité du conflit sert,

[56] Jean Maisonneuve, *La Dynamique des groupes, op. cit.,* p. 32.
[57] *Ibid.,* p. 33.
[58] Luc Bondy, *La Fête de l'instant. Dialogues avec Georges Banu, op. cit.*, p. 86.

dans ce cas de figure, à transporter les acteurs à un état qui relève quasiment du « chamanisme[59] ». Pour charmeur et charismatique qu'il fût, Patrice Chéreau n'hésitait pas non plus à utiliser volontairement la crise comme ressort de dépassement de soi chez l'acteur. Après avoir concédé au metteur en scène français un « pouvoir de séduction très puissant », Nada Strancar raconte comment celui-ci pouvait aussi se révéler « assez dur et de temps en temps franchement désagréable », avec une tendance à mettre « les gens dans des états de crise » pour faire advenir une énergie animale sur le plateau. Elle se souvient par exemple du jour où, dans *Peer Gynt*, il lui a demandé de « joue[r] sans rien », lui faisant ainsi éprouver un véritable « choc ». Même si la solution n'a finalement pas été retenue, elle reconnaît que ce genre de demande déstabilisante découle souvent d'une « audace formidable » susceptible de « déboucher sur quelque chose[60]. » C'est l'un des chemins possibles vers la tension et la concentration exigées par une mise en scène, aussi bien dans le domaine du jeu, que de la conception ou de la technique. Dans cet ordre d'idées, Jacques Lassalle affirme :

> Le metteur en scène, loin de chercher à rassurer ou à conforter les artistes dont il s'entoure, devra au contraire les mettre en danger : exiger du scénographe, des constructeurs et des machinistes qu'ils déjouent les lois de l'espace et du temps – ah, le cauchemar des premiers « changements » ! –, imposer à l'acteur de braver celles de l'équilibre et de la pesanteur[61].

On aurait pourtant tort de voir dans le metteur en scène la seule instance à même de déclencher les conditions d'un conflit pour en jouer. Dans la dynamique d'un groupe de répétants, c'est l'interprète lui-même qui peut aussi passer par cette zone dangereuse. Luc Bondy remarque qu'« il y a des moments où l'acteur cherche à instaurer des relations d'agressivité car il assimile alors le metteur en scène au père afin qu'il puisse le détester ou lutter contre lui[62]. » Cette relation d'agressivité peut prendre la marque d'une défiance plus ou moins voyante, allant de l'ironie à l'attaque en règle. Le personnage du metteur en scène Vogler résume bien ces enjeux dans la pièce d'Ingmar Bergman, *Après la répétition* :

---

[59] Propos recueillis par Florence March, *Ludovic Lagarde. Un théâtre pour quoi faire, op. cit.*, p. 20.
[60] Entretien avec Nada Strancar. Propos recueillis le 18 juin 1990 par Anne-Marie Goulay, dans *Patrice Chéreau et l'acteur,* II, *op. cit.*, p. 67.
[61] Yannic Mancel, « Présentation » à Jacques Lassalle*, Pauses* (textes réunis et présentés par Yannic Mancel), Arles, Actes Sud, 1991, p. 16.

> Un comédien qui ne croit pas en son metteur en scène peut manifester de plusieurs façons son manque de confiance. Il n'écoute pas, il le tourne en ridicule en suivant ses instructions jusqu'à l'outrance, il proteste contre tout ce qu'il lui propose et il se lance dans des discussions sans fin, il devient agressif et il injurie le metteur en scène devant ses camarades[63].

C'est dire si, de la même façon qu' « un metteur en scène peut tuer un comédien (et ce n'est pas chose si rare), […] un comédien peut aussi tuer un metteur en scène[64]. » Dans un cas comme dans l'autre, la crise peut refléter une stratégie plus ou moins maîtrisée pour animer un processus de mise en scène jugé insuffisamment nourri par l'une ou l'autre des parties. La possibilité du conflit se révèle alors être un mécanisme stimulant.

I. 2. 2. 2. Une société grosse de conflits

On ne saurait pourtant nier qu'en bien d'autres occasions, le conflit au cœur du groupe est subi et ne fait pas l'objet d'une tactique particulière. Il peut surgir quand l'un ou l'autre des répétants se révèle instable, blessant, maladroit. On pense ici à la tension que génère le travail du metteur en scène avec l'actrice interprétée par Gena Rowlands dans le film *Opening Night* de John Cassavetes. La crise d'identité que traverse le personnage, une interprète célèbre, rongée par l'horreur de son vieillissement, fait peser sur le travail de répétition une tension presque insoutenable. Sa douleur existentielle se manifeste à travers les vacillements voire les chutes de son corps et embarrasse les autres interprètes, portant en permanence le processus au bord de l'interruption et du conflit avec le metteur en scène, le producteur ou les autres comédiens. L'indétermination de ce genre de comportement est particulièrement ostentatoire parce qu'il affecte le travail de l'actrice la plus en vue de la distribution. Mais, de façon plus souterraine, il est susceptible d'apparaître simultanément, et sous plusieurs formes, à travers plusieurs membres d'un groupe de répétants. Le travail en communauté peut être générateur d'angoisses, en particulier lorsque l'individu se sent seul au milieu de la multitude, comme si la singularité de ses inquiétudes ne trouvait pas de réponse dans la dynamique globale du groupe. On pense ici à

---

[62] Luc Bondy, *La Fête de l'instant. Dialogues avec Georges Banu, op. cit.*, p. 86.
[63] Ingmar Bergman, *Après la répétition*, dans Ingmar Bergman, *Le cinquième acte* (trad. Carl Gustaf Bjurström et Lucie Albertini), Paris, Gallimard, 1997, p. 31.
[64] *Ibid.*

l'actrice Dominique Reymond qui, dans son journal, témoigne du sentiment de solitude qui s'empare des acteurs de l'équipe au moment de l'entrée dans le décor et des nombreux réglages techniques afférents :

> Mardi 31 janvier
>
> Depuis deux jours, conduite lumière, on arrête les scènes pour juger de certains effets, on reprend en arrière jamais pour le jeu, toujours pour la lumière. Chacun est seul, seul avec ses angoisses moi plus seule que jamais doutant de tout, remettant tout en question[65].

Elle évoque ici cette anxiété qui, si souvent, peut miner la solidité d'un groupe en rongeant la vie intérieure de chacun de ses membres. Lors de l'entrée en salle, elle se fait d'autant plus sentir que la masse des répétants étant bien plus conséquente, la technique imposant son rythme et ses contraintes à l'équipe, et la mise en scène entrant dans une nouvelle phase de complexification, les interprètes voient l'attention privilégiée que leur vouait jusque-là le metteur en scène s'édulcorer : celui-ci doit maintenant diriger et observer un nombre de paramètres bien plus touffu qu'en salle de répétitions. Le travail de création reposant, comme le dit Peter Brook, sur une « expérience humaine », les fragilités des uns et des autres peuvent alors à tout moment compromettre l'équilibre de la communauté. Ce phénomène est probablement dû au fait que « l'expérience affective est […] un phénomène crucial dans les groupes, elle rend compte d'un lien irrationnel qui unit les membres d'un groupe[66]. » Cité par Alain Blanchet et Alain Trognon, le psychothérapeute Max Pagès a formulé cette observation de façon synthétique et puissante :

> [L'expérience affective de la relation] est le fondement du lien groupal, car elle ne relie pas seulement chacun à tel être particulier, mais à tous. Elle reste le plus souvent obscure, cachée, inconsciente. C'est elle cependant, à nos yeux, qui gouverne la vie du groupe. Les échanges entre les membres, les sentiments qu'ils éprouvent consciemment, le mode de communication qu'ils adoptent, l'organisation du groupe, la tâche à laquelle il se consacre, sa composition même et ses frontières précises, se réfèrent à cette expérience commune qu'ils tentent d'exprimer[67].

Un metteur en scène comme Antoine Vitez en était profondément conscient. Dans une note de

[65] Dominique Reymond, *Journaux de répétitions avec Antoine Vitez et Klaus Michael Grüber,* Paris, Klincksieck, 2014, p. 101.
[66] Alain Blanchet et Alain Trognon, *La Psychologie des groupes,* Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005 [1994], p. 37.
[67] Max Pagès, *La Vie affective des groupes : esquisse d'une théorie de la relation humaine*, Paris, Dunod, 1975 [1968], p. 299.

service du 27 octobre 1987, il invite ainsi l'équipe de son théâtre à faire preuve de tact et de compréhension devant les acteurs, afin de ne pas attiser les tensions qui, comme dans tout groupe humain, menacent de s'exprimer :

> La représentation du *Soulier de satin* est une chose très difficile, on le sait, mais plus difficile et plus dure encore que ce qu'on sait. Les intégrales, en particulier, créent, en l'espace de douze heures, une petite société grosse de conflits et d'angoisses ; chacun ne vit pas au même rythme, le poids de la vie imaginaire et de la vie en coulisses n'est pas le même pour chacun, c'est comme si les destins se croisaient sans se connaître – à l'image de la pièce elle-même ! Quelque satisfaction spirituelle que l'observateur puisse éprouver de ce moment de théâtre où le théâtre s'identifie à la vie, je tiens à souligner le danger de cette situation, proprement explosive.
>
> Aussi je m'adresse à vous, pour vous demander de faire un effort exceptionnel de présence et d'encadrement du spectacle. Il faut être en coulisses, il faut partager la vie des acteurs, perdre son temps avec eux, être là, simplement[68].

Sans parler de la période des représentations, le temps même des réunions puis, surtout, des répétitions, est hanté par le spectre de la discorde. Quand ils éclatent, les conflits révèlent la fragilité du groupe de création dont les répétants sont parties prenantes. Comme l'écrivent Philippe Laburthe-Tolra et Jean-Pierre Warnier, « ces conflits révèlent les lignes de fracture et de tensions internes des sociétés ; les endroits où les plaques tectoniques bougent et se réarrangent sont celles où résistance et changement se manifestent[69]. »

C'est encore plus notable à l'opéra où la multiplicité des pôles décisionnaires et des chefs s'ajoute au fait que le temps de répétition soit plus court. On pense ici à l'équivalence de pouvoir dont, au sein de la communauté des répétants, le metteur en scène et le chef d'orchestre sont détenteurs. Le rapport de force peut se créer sans heurts quand, dans d'autres cas de figure, il est susceptible d'être violent. Des crispations sont par exemple à même de voir le jour à propos de questions de logistique ou d'emplois du temps où, en dépit des apparences, il s'agit surtout de défendre son territoire. Bien au fait de ce genre de lutte pour être lui-même metteur en scène d'opéra, Jean-François Sivadier y consacre une scène dans *Italienne scène*, qui résume bien des cas de figure observés dans la réalité :

---

[68] Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre, IV. La Scène. 1983-1990*, Paris, P.O.L, 1997, p. 263.
[69] Philippe Laburthe-Tolra et Jean-Pierre Warnier, *Ethnologie, Anthropologie, op. cit.*, p. 135.

LE METTEUR EN SCENE. – Pourquoi voulez-vous me les prendre à 17 heures ?

LE CHEF D'ORCHESTRE. – Ils ont besoin d'une italienne supplémentaire avec l'orchestre

LE METTEUR EN SCENE. – Non là ne me demandez pas ça prenez-les n'importe quand mais laissez-les moi jusqu'à 21 heures

LE CHEF D'ORCHESTRE. – Si je vous les laisse on ne sera pas prêts mardi

LE METTEUR EN SCENE. – Si je vous les laisse on ne sera pas prêts mardi

Une italienne supplémentaire avec eux c'est vraiment nécessaire ?

(Signe de tout le monde pour dire que ça l'est.)

Vous me laissez dix minutes ?

LE CHEF D'ORCHESTRE. – Trente secondes

LE METTEUR EN SCENE. – C'est à trente secondes près ?

LE CHEF D'ORCHESTRE. – L'orchestre attend de savoir

L'ASSISTANTE. – Le nouveau planning n'a pas été tamponné

LE CHEF D'ORCHESTRE. – On vous a cherchée toute la matinée

L'ASSISTANTE. – J'ai pris un peu de repos

LE CHEF D'ORCHESTRE. – Je sais que ça vous met dans la panade Majeva m'a dit que vous aviez du retard

LE METTEUR EN SCENE. – Qui vous a dit que j'avais du quoi ?

L'ASSISTANTE. – Qui dit pas tamponné dit pas validé

LE METTEUR EN SCENE. – Je ne peux pas vous dire oui tout de suite

LE CHEF D'ORCHESTRE. – Le syndicat de l'orchestre est déjà mis d'accord avec celui du chœur

LE METTEUR EN SCENE. – D'accord je suis le dernier prévenu

L'ASSISTANTE. – Vous nous tirez une balle dans le pied

LE METTEUR EN SCENE. – Je vous les donne prenez-les vous pouvez me dire merci à genoux

LE CHEF D'ORCHESTRE. – Merci à genoux

Mais c'est votre intérêt que musicalement tout ça tienne ensemble

LE METTEUR EN SCENE. – C'est votre intérêt que scéniquement ça tienne ensemble

[…]

LE CHEF D'ORCHESTRE. – Ils ne peuvent pas se passer de moi

LE METTEUR EN SCENE. – Vous croyez qu'ils peuvent se passer de moi ?

Le Chef sort.

L'Assistante s'apprête à reprendre le travail avec le chœur / le public[70].

Quoique fictif, cet extrait révèle le faisceau de tensions qui, particulièrement dans la dernière ligne droite, voit se percuter les besoins de l'équipe de la mise en scène, de la direction musicale et des chanteurs. Sans que personne ne soit réellement en tort, la crise affleure parce que des champs de pouvoir se heurtent sans résolution satisfaisante. Le processus de la mise en scène s'en trouve alors mis en péril. Ce genre d'épisode se retrouve souvent dans la réalité. Strehler raconte ainsi comment il s'est violemment opposé au chef d'orchestre Herbert von Karajan lors d'une production de *La Flûte enchantée* de Mozart, programmée au Festival de Salzbourg, puis avec Sir Georg Solti pour *Les Noces de Figaro* du même compositeur, présentées à l'Opéra royal de Versailles avant de devenir l'un des spectacles les plus fameux de l'Opéra national de Paris. Dans le premier cas de figure, il parle de « divergences sur l'œuvre [devenues] inconciliables[71] » tenant au fait que Karajan voulait s'en tenir à une vision enfantine relativement traditionnelle, quand Strehler entendait y apportait une poésie hors du temps. Il poursuit :

> Le problème, entre nous, venait du fait que nos divergences de conception à propos de cette œuvre dévoilaient sans doute un désaccord plus essentiel sur notre vision du monde et sur le rôle de l'art.
>
> Ce fut en tout cas, une expérience difficile pour moi, d'autant que *La Flûte enchantée* est l'une de mes œuvres de prédilection. J'en ai gardé un goût amer car j'avais l'impression, même si le spectacle fut apprécié du public, de ne pas avoir exprimé tout ce que je voulais, alors que je m'y étais préparé depuis longtemps en faisant un long travail de recherche. Depuis, je n'ai plus jamais eu l'occasion de monter *La Flûte enchantée*[72].

Dans le cas des *Noces de Figaro*, c'est l'arrivée tardive de Solti en répétition et le changement à la dernière minute de nombreux *tempos* qui sape le travail théâtral réalisé pendant des semaines avec les chanteurs :

> Solti arriva très tard, lorsque le spectacle était déjà construit, et décida, pour une raison qui m'échappe, de changer les *tempi* en accélérant considérablement le rythme, ce qui

[70] Jean-François Sivadier, *Italienne scène*, *op. cit.*, p. 45-49.
[71] Propos cités dans *Giorgio Strehler* (Introduction, entretiens, choix de textes et traduction par Myriam Tanant)*, op. cit.*, p. 92.
[72] *Ibid.*, p. 92-96.

> risquait de bouleverser complètement les rapports entre les personnages et de déséquilibrer la conception scénique. Les chanteurs finirent par se rebeller contre lui.

Cet exemple illustre un cas de non-collaboration entre un metteur en scène et un chef d'orchestre qui, heureusement et grâce aux chanteurs, ne déboucha pas sur un désastre scénique[73]…

I. 2. 2. 3. Le conflit constitutif du groupe ?

Les cas de figure qu'on vient d'évoquer restent extrêmes. Le conflit, pour violent qu'il soit lorsqu'il surgit, n'a pas seulement pour effet de déchirer l'homogénéité du groupe des répétants ou de contrevenir à leur cohésion. Paradoxalement, il tend parfois à la conforter. Dans la sphère de la création scénique comme dans toute société, les conflits et les contradictions sont susceptibles de participer autant à l'identité et au fonctionnement d'un groupe que les éléments de cohésion. Comme l'observent Marc Augé et Jean-Paul Colleyn :

> Ni la sociologie ni l'anthropologie ne se satisfont aujourd'hui d'une conception fonctionnaliste selon laquelle toute partie constitutive d'une société globale contribue à son équilibre général. En effet, si, dans toute société, il existe des mécanismes qui ont pour fonction et pour effet d'assurer la cohésion, le conflit et les contradictions en sont également des éléments constitutifs[74].

Surtout, quand il n'aboutit pas à une rupture irrémédiable, le surgissement du conflit favorise paradoxalement l'émergence d'une résistance qui finit par consolider le conformisme de groupe constitué en répétitions. Comme le résume Jean Maisonneuve, « *la résistance aux déviations* constitue ainsi le corollaire du conformisme[75]. » La peur de la crise installe une atmosphère de concentration et d'inquiétude qui peut s'avérer particulièrement féconde parce que, fait valoir Isabelle Pousseur, « les climats de tension parfois, pas toujours, apportent des choses : parce qu'on se sent en tension, on travaille plus, on est poussé à essayer de se surpasser, ou d'aller plus loin[76]. » Jacques Lassalle abonde en ce sens. Il n'hésitait pas à dire à ses acteurs :

---

[73] *Ibid.*, p. 97.
[74] Marc Augé et Jean-Paul Colleyn, *L'Anthropologie, op. cit.*, p. 52.
[75] Jean Maisonneuve, *La Dynamique des groupes, op. cit.*, p. 32.
[76] Isabelle Pousseur, « Le théâtre ne doit pas détruire la vie », dans Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui, op. cit.*, p. 348.

> J'ai besoin de votre inquiétude, d'une incertitude aimable à partager ; je n'ai besoin ni de votre angoisse, ni de trop de calme et de tranquillité[77].

Sans être évidemment souhaitable, la possibilité du conflit ne signe donc pas la fin de la communauté ; elle est susceptible d'en conforter la qualité de travail et d'application. C'est en ce sens que la crise ne correspond pas obligatoirement à une rupture définitive de la communication entre les répétants. Elle en constitue parfois une forme nouvelle et transitoire, riche de conséquences. C'est ce dont témoigne l'une des scènes de *Ce soir on improvise*, pièce de Pirandello dans laquelle l'acteur qui joue Ocarina, le père, interrompt subitement la répétition et brise l'illusion pour faire part de son incapacité fondamentale à interpréter sa propre mort. Mais « c'est alors même qu'il semble expliquer avec distance comment il devrait jouer cette scène qu'il parvient à recréer l'illusion réaliste et à faire couler de vraies larmes à ses partenaires[78]. » Les ravages du doute révèlent, chez l'acteur, une scène d'une vérité qui permet à la répétition de retrouver son sens et sa force.

Balancé entre cohésion et menace de désintégration, le groupe qui participe à la gestation de la mise en scène fait l'objet d'une vie organique, dont les paramètres sont en constante redéfinition en fonction de facteurs complexes et changeants. C'est le caractère éminemment ductile de cette organicité qui implique de la part du metteur en scène une capacité à identifier le contexte des forces en présence et à s'adapter aux interactions qui en découlent. Dans cet esprit, Peter Brook déclare que « les metteurs en scène ne travaillent jamais seuls : ils fonctionnent au sein d'un jeu complexe de relations et c'est là leur force[79]. » Porté par la dynamique de ces deux pôles contradictoires, le groupe que conduit le metteur en scène le confronte à un champ de forces avec lequel il doit en permanence composer pour en nourrir le processus. C'est ce que laisse comprendre ce constat de Jean-Pierre Vincent :

---

[77] Propos cités par Angela De Lorenzis, « Jacques Lassalle, la ligne d'ombre de la répétition », dans Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui, op. cit.*, p. 325.
[78] Jean-Luc Vincent, dossier de présentation accompagnant Molière, *L'Impromptu de Versailles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus », 2006, p. 98.
[79] Peter Brook, « Pourquoi et comment », *loc. cit.*, p. 45.

> Le rôle du metteur en scène consiste, à mon avis, à accueillir des forces, et quand je travaille avec Dominique Valadié ou Daniel Martin, par exemple, on avance ensemble dans une énergie collective[80].

I. 3. Le groupe, machine désirante et productrice d'imaginaire

Oscillant entre cohésion et menace de délitement, animée par les affects de chacun, par le rapport au pouvoir et les risques de rupture, la vie en communauté fait du groupe un organisme sensible dont les réflexes et les mécanismes inconscients peuvent conduire à sa dissolution ou, au contraire, si ces dynamiques sont canalisées dans le cadre d'une gestion habile des personnalités et des échanges, à son efficacité dans l'accomplissement du travail collégial. Didier Anzieu tient ainsi à souligner que :

> Le groupe provoque le heurt de tous ces fantasmes individuels. Comme les inconscients communiquent directement entre eux, la disparité de ces fantasmes provoque la désunion du groupe ; l'angoisse devant une fantasmatique prédominante provoque sa paralysie ; la convergence des fantasmes et leur élaboration unifiante peut soit donner naissance à une idéologie, voire à une mythologie, l'une et l'autre défensives et propres à ce groupe, soit mettre à sa disposition l'énergie d'accomplir ses activités[81].

C'est dans les cas précis où l'énergie déployée par ces pulsions individuelles et collectives extrêmement fortes converge dans un accomplissement commun, que l'œuvre d'art, particulièrement la mise en scène, a la possibilité d'émerger :

> Un petit groupe humain est aussi une rencontre de personnes, un lieu d'affrontements et de liens entre ces personnes hors de toute référence sociale. Les affinités et les oppositions de caractère y fleurissent. Les désirs individuels, toujours présents en sourdine, attendent passivement ou réclament avec violence d'y être comblés : appel à l'aide et à la protection, volonté de puissance, exhibitionnisme, esprit de dénigrement ou de contradiction, curiosité, admiration, idôlatrie [sic]. Le narcissime de chacun y éprouve de douces victoires et d'amères blessures, victoires sur les autres traités comme objets de mes désirs, blessures que tant d'autres narcissismes, sans le vouloir (et parfois en le voulant), infligent par leur existence même au mien. L'angoisse commune au groupe, et qui est fonction de son stade d'évolution et du type de situation auquel il a à faire face, cette angoisse réveille et ravive les peurs personnelles plus

[80] Jean-Pierre Vincent, « La production d'idées est toujours le résultat d'un travail collectif », entretien avec Micheline et Lucien Attoun, *Alternatives théâtrales,* n° 62, 2000, p. 43.
[81] Didier Anzieu, *Le Groupe et l'inconscient. L'imaginaire groupal,* Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1981 [1975], p. 66.

> anciennes. La peur d'être groupe, de perdre son identité dans le groupe, est sans doute la difficulté première rencontrée. Au fond de ces peurs, des fantasmes, c'est-à-dire des scénarios imaginaires inconscients où se nouent les désirs les plus secrets avec les mécanismes de défense les plus archaïques, où s'amarrent nos points vulnérables, et d'où peuvent émerger l'œuvre d'art, la folie et le crime aussi bien que les rêves nocturnes et les chères rêveries éveillées[82].

I. 3. 1. Le Soi du groupe

Traversé d'émotions et de fantasmes aussi puissants que contradictoires, le groupe des répétants forme un corps ayant sa propre vie, entouré d'une membrane tournée aussi bien vers le monde extérieur que vers l'intériorité de ce que Didier Anzieu appelle un « Soi propre » :

> Un groupe est une enveloppe qui fait tenir ensemble des individus. Tant que cette enveloppe n'est pas constituée, il ne peut se trouver un agrégat humain, il n'y a pas de groupe. Quelle est la nature de cette enveloppe ? […]
>
> Une enveloppe vivante, comme la peau qui se régénère autour du corps, comme le Moi qui s'efforce d'englober le psychisme, est une membrane à double face. L'une est tournée vers la réalité extérieure, physique et sociale, notamment vers d'autres groupes, semblables, différents ou antithétiques quant au système de leurs règles et que le groupe va considérer comme des alliés, des concurrents ou des neutres. Par cette face, l'enveloppe groupale édifie une barrière protectrice contre l'extérieur. S'il y a lieu, elle fonctionne aussi comme filtre des énergies à accueillir et des informations à recevoir. L'autre face est tournée vers la réalité intérieure des membres du groupe. Il n'y a de réalité intérieure qu'inconsciente et individuelle, mais l'enveloppe groupale se constitue dans le mouvement même de la projection que les individus font sur elle de leurs fantasmes, de leurs imagos, de leur topique subjective […]. Par sa face interne, l'enveloppe groupale permet l'établissement d'un état psychique transindividuel que je propose d'appeler un Soi du groupe : le groupe a un Soi propre. Mieux encore il est Soi. Ce Soi est imaginaire. Il fonde la réalité imaginaire des groupes. Il est le contenant à l'intérieur duquel une circulation fantasmatique et identificatoire va s'activer entre les personnes. C'est lui qui rend le groupe vivant[83].

Ce Soi propre du groupe, ainsi traversé de rapports de forces contradictoires, est donc aussi un soi imaginaire. Dans le cas des processus de la création scénique, le phénomène est d'autant plus évident que le travail en groupe a explicitement pour but de donner lieu à une production intermédiaire et commune, irriguée par l'imaginaire de chacun des répétants convoqués dans le

[82] *Ibid.*
[83] *Ibid.*, p. 1-2.

processus. Les affects, les idées et les intuitions de tous s'y croisent, s'y heurtent ou se rejoignent dans la tentative de faire émerger le monde intermédiaire de la mise en scène, incarnation de l'imaginaire du metteur en scène mais aussi carrefour des imaginaires de chacun des répétants. Comme le relève à ce propos Anne-Françoise Benhamou :

> La mise en scène n'est pas qu'organisation et combinaison, elle est aussi production d'imaginaire : par là, elle a fortement à voir, elle aussi, avec la mise au jour d'un « monde intermédiaire » autour de l'œuvre (le « Marivaux de Chéreau », le « Molière de Vitez »…) – certes de façon moins directement homologue à la lecture, car les voies qu'emprunte la « clôture subjective » du metteur en scène sont beaucoup plus complexes et indirectes que celle de l'acteur : il doit à la fois coordonner les imaginaires de tous les participants, et s'exprimer à travers eux[84].

Cette fonction de coordination et de dépassement des imaginaires est particulièrement délicate parce qu'elle fait dialoguer un faisceau de sensibilités et d'intuitions susceptibles d'entrer en conflit. La qualité des rapports humains est l'une des dimensions du processus de fomentation des images et des idées qui sous-tend tout processus de mise en scène, en particulier lors des toutes premières répétitions. C'est ce que suggère Jacques Lassalle :

> Pendant les premiers temps de l'exploration, on bâtit un fonds d'images et de références communes : c'est le stade du travail où les digressions, les renvois au cinéma, à la mémoire personnelle de chacun nourrissent et « irriguent » la scène ainsi que la construction d'un rôle et l'imaginaire de chaque comédien[85].

Chez le metteur en scène français, comme chez bien d'autres, les répétants élaborent ainsi un cadre commun d'ordre à la fois référentiel, mémoriel et inconscient. Le groupe se constitue à travers cette production imaginaire commune. Il est un lieu parcouru de pulsions contradictoires, où s'élaborent des images :

> Le groupe est un lieu de fomentation des images. Dès que des êtres humains sont réunis pour travailler, pour se distraire, pour se défendre, pour voler et pour tuer, pour croire, pour changer le monde, pour être instruits ou soignés, des sentiments les traversent, les agitent, des désirs, des peurs, des angoisses les excitent ou les paralysent, une émotion commune parfois s'empare d'eux et leur donne une impression d'unité, parfois plusieurs émotions s'entrebattent et déchirent le groupe, parfois plusieurs membres se ferment et se défendent entre l'émotion commune qu'ils

[84] Anne-Françoise Benhamou, *Dramaturgies de plateau, op. cit.*, p. 34-35.
[85] Angela De Lorenzis, « Jacques Lassalle, la ligne d'ombre de la répétition », *loc. cit.*, p. 328.

> ressentent comme menaçante, alors que les autres s'y abandonnent avec résignation, avec joie, avec frénésie ; parfois aussi tous se replient devant l'émoi envahissant et le groupe est morne, apathique, verbeux[86].

Traversé aussi bien par une dynamique psycho-affective commune que par l'instabilité de chacun de ses membres, un groupe reste donc une entité dont l'évolution constante est productrice d'images. Le phénomène est cristallisé dans le contexte d'une création scénique, où les affects et les intuitions sont à fleur de peau et exposent l'imaginaire de chacun souvent sans filtre.

I. 3. 2. Le groupe et le rêve

La constitution psychique du groupe autour d'un Soi imaginaire commun déporte plus ou moins consciemment la relation des répétants sur un plan fantasmatique. C'est précisément ce qui nous conduit à formuler l'hypothèse d'une analogie du travail du groupe des répétants avec le travail du rêve. Œuvrant à un spectacle qui, durant le temps des réunions de conception puis la période des répétitions, n'existe qu'à l'état de fantasme, la communauté des répétants s'engage dans un processus collégial qui doit aboutir à sa réalisation dans l'ordre de la mise en scène. Instaurant lui aussi un parallèle entre le groupe et le rêve, Didier Anzieu propose la thèse suivante :

> Partons de la première grande découverte de Freud : le rêve, le rêve nocturne, c'est la réalisation hallucinatoire du désir ; les processus psychiques primaires y apparaissent dominants, malgré leur intrication avec des processus secondaires ; autrement dit, le rêve, comme le symptôme névrotique, c'est un débat avec un fantasme sous-jacent. Selon moi, le groupe, le groupe réel, c'est avant tout la réalisation imaginaire d'un désir ; les processus primaires, voilés par une façade de processus secondaires, y sont déterminants ; autrement dit, le groupe efficace, aussi bien que celui qui est paralysé dans son fonctionnement, le groupe, comme le rêve, c'est un débat avec un fantasme sous-jacent. Les sujets humains vont à des groupes de la même façon que dans leur sommeil ils entrent en rêve. Au point de vue de la dynamique psychique, le groupe, c'est un rêve. Voilà ma thèse[87].

Le temps d'un processus de création, les répétants font de leurs échanges la matrice d'une dynamique psychique productrice d'un rêve, qui prend corps à travers un spectacle. À cet égard,

[86] Didier Anzieu, *Le Groupe et l'inconscient. L'imaginaire groupal, op. cit.*, p. 27.
[87] Didier Anzieu, *Le Groupe et l'inconscient. L'imaginaire groupal, op. cit.,* p. 63.

on ne peut que se souvenir de la manière dont Anne-Françoise définit la répétition de théâtre « comme une sorte de bulle où l'on s'enferme pour rêver ensemble, pour mêler les imaginaires, et créer dans un espace intermédiaire, celui du jeu, un monde commun[88]. » Le travail de conception et de répétition a d'autant plus avoir avec les mécanismes d'élaboration onirique que la genèse d'une mise en scène résulte de la qualité de dialogue qui s'établit entre le rêve d'un metteur en scène et celui des artistes, qui doivent se l'approprier et l'amplifier intérieurement pour l'incarner sur le plateau. L'enjeu de la conception puis de la répétition consiste à donner lieu à un rêve collégial tramé de rêves individuels. Tirant ces conclusions de nombreuses années de collaboration auprès de Stéphane Braunschweig, Anne-Françoise Benhamou poursuit :

> Ce qu'on voit de la salle, ou plutôt ce que l'on ressent, lorsqu'un acteur « fait une proposition », ou bien est saisi d'une impulsion de jeu, c'est la façon dont il rêve une situation, une relation, un personnage ; lui répondre c'est – comme les enfants lorsqu'ils jouent ensemble –, entrer dans ce rêve et le prolonger ou l'infléchir ; de ces interactions naîtra finalement le rêve rêvé ensemble qu'est le spectacle… C'est pourquoi la répétition de théâtre est une activité fusionnelle, et par là addictive[89].

Supposant des répétants une profondeur d'écoute et de réactivité particulièrement pointue, le « rêve rêvé ensemble » qui prend forme à travers l'expérience humaine et psychique des répétitions dessine une forme d'horizon à atteindre. En reprenant les mots de Richard Peduzzi, on pourrait aussi parler de ce point de fuite qui émerge dans le travail commun pour favoriser l'élaboration des rêves. Le scénographe de Patrice Chéreau remarque en effet :

> Je sais que notre travail et nos recherches sont guidés par l'idée de ce même regard, autant de directions et de contrepoints complémentaires accompagnent et renforcent nos convictions. Cette vision commune nous conduit à l'intersection d'une même perspective au pied d'un point de fuite qui devient le terrain sur lequel nous bâtissons nos rêves[90].

Le fait que le processus collégial de la création scénique aligne ses mécanismes sur ceux du rêve témoigne de la façon dont les désirs de chacun irriguent une créativité commune. La mise en scène devient tout à la fois un objet et une conséquence du désir de chacun. Le groupe

[88] Anne-Françoise Benhamou, *Dramaturgies de plateau, op. cit.*, p. 48.
[89] *Ibid.*, p. 48-49.

s'institue dès lors en objet libidinal qui, créant à l'écart du monde, fait converger son activité fantasmatique vers la gestation de la mise en scène. Comme le remarque encore Didier Anzieu :

> Le rêve, qui est l'illusion individuelle par excellence, se produit dans l'état de sommeil, c'est-à-dire de désinvestissement maximum de la réalité extérieure. Or les séminaires de formation ne se déroulent-ils pas en situation d'isolement culturel, en un lieu retiré de la vie sociale et professionnelle et pour une durée qui constitue une pause par rapport aux activités habituelles ? La réalité extérieure s'y trouve suspendue, mise entre parenthèse. À ce désinvestissement objectif correspond, en termes économiques, un surinvestissement du groupe, c'est-à-dire un report de la libido ainsi libérée sur la seule réalité présente ici et maintenant. Le groupe devient ainsi objet libidinal[91].

À l'image du séminaire de formation, la répétition impulse une activité fantasmatique à l'écart de la vie sociale. C'est précisément le repérage de ce mécanisme libidinal qui fait dire à Anne-Françoise Benhamou que :

> Dans une répétition, la machine qui se met (ou non) en place est ce qu'en d'autres temps on aurait appelé une machine désirante, dont l'existence est liée à la capacité de chacun de développer au maximum sa capacité d'écoute – c'est-à-dire la disponibilité simultanée de son conscient et de son inconscient à réagir à ceux des autres, sur le plateau mais aussi entre scène et salle[92].

Le groupe agit comme une machine désirante dont l'imaginaire de chaque membre participe à l'élaboration du fantasme de la mise en scène à venir.

I. 3. 3. La régression

Influencés par la dynamique de cette machine désirante instituée par le travail en groupe, les répétants se laissent alors entraîner, comme dans le rêve, à une régression de plusieurs ordres. Didier Anzieu repère par exemple des cas de « régression chronologique » quand, par exemple, il est manifeste que « la confrontation aux autres est vécue comme une menace angoissante de perte de l'identité du Moi », et que les membres d'un groupe y réagissent soit « par un repli protecteur sur eux-mêmes », soit « par l'affirmation, obstinée ou revendiquante, de leur Moi[93] ». De ce point

---

[90] Richard Peduzzi, « Les reflets de la nature », dans *Patrice Chéreau. J'y arriverai un jour,* ouvrage réalisé par Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, Arles, Actes Sud, 2009, p. 88-89.
[91] Didier Anzieu, *Le Groupe et l'inconscient. L'imaginaire groupal, op. cit.*, p. 67.
[92] Anne-Françoise Benhamou, *Dramaturgies de plateau, op. cit.*, p. 49.
[93] Didier Anzieu, *Le Groupe et l'inconscient. L'imaginaire groupal, op. cit.*, p. 68.

de vue, on se souvient des paroles de l'acteur Olivier Rabourdin, auxquelles on a déjà fait allusion dans notre développement sur l'illéité de la salle de répétitions ; celles-ci témoignent de la façon dont, en répétition, « tout prend des proportions énormes : une légère baisse de tension devient un océan de désespoir, un petit agacement devient une haine », parce qu'« il y a un stress, une sorte de panique, [dans lequel certains se perdent, tandis que] d'autres l'utilisent[94]. » La régression chronologique dont parle Anzieu se repère dans cette cristallisation des angoisses et des réactions générées par le travail de création mené à plusieurs. À ce type de régression se rajoute également celui de la « régression formelle » qui, toujours selon Anzieu,

> s'observe dans le recours à des modes d'expressions archaïques plus proches du processus primaire, comme la pensée figurative, le discours mytho-poétique, les jeux de mots, les interjections, voire les onomatopées, les borborygmes, ou encore les signes intralinguistiques, gestes, regards, sourires, postures, mimiques, empruntés à l'expression des émotions ou aux premiers simulacres symboliques découverts par l'enfant dans ses jeux avec sa mère et avec son entourage[95].

On pense ici au mode quasi infra-langagier dont on a pu parler dans le premier chapitre de notre première partie pour qualifier la façon dont, en répétitions, la communication est susceptible d'emprunter des canaux utilisant le cas échéant l'onomatopée, la grimace ou le micro-geste. Essayant de formuler son expérience de la communication entre le compositeur qu'il est et le metteur en scène Denis Marleau, le musicien Nicolas Bernier explique :

> Le dialogue avec des directeurs artistiques, c'est quelque chose qui se développe et qui s'apprend. […] Étant donné que les directeurs artistiques ne sont pas compositeurs (et que, *vice versa*, le compositeur n'est pas directeur artistique), il faut trouver une base commune de langage afin d'échanger nos idées efficacement. […] On fait du mieux qu'on peut. Puisque la musique électroacoustique repose sur des textures sonores et non sur une instrumentation classique, on commence par des « ba be bi bo bu », par des onomatopées, par des gestes aussi. On passe forcément par des « t'sais là, un petit plus de », ou des « t'sais, tu vois, faudrait des sons dans l'aigu » (*Nicolas Bernier fait une série de sons, va dans l'aigu, puis dans le grave*). Nous avons également souvent recours à des images ou des actions qui aident à articuler la musique. […] La nature de

[94] Entretien avec Olivier Rabourdin. Propos recueillis le 22 juin 1990 par Anne-Marie Goulay, dans *Patrice Chéreau et l'acteur,* II, *op. cit.*, p. 61.
[95] Didier Anzieu, *Le Groupe et l'inconscient. L'imaginaire groupal, op. cit.*, p. 67-68.

> notre musique nous ramène toujours à ce genre de terminologie intuitive, qui se rapproche beaucoup, je le disais, des onomatopées[96].

Mais au-delà de cette apparente phonation intuitive, la régression formelle de répétitions se manifeste jusque dans les corps. Dans la mesure où il faut créer des formes nouvelles, la recherche invite les répétants à se mettre dans un état de créativité et de recherche désinhibé, à la fois ludique et enfantin. Conscient de ce phénomène récurrent, le metteur en scène français Gildas Bourdet emploie lui-même le terme de « régression » :

> Si on abattait les murs d'une salle de répétition et que l'on se trouvait confronté aux gens qui passent dans la rue, ceux-ci pourraient nous voir répéter dix ou vingt fois la même phrase, nous asseoir par terre, nous coucher sur le sol, bégayer, délirer, et nous serions vus par eux comme des fous dans une cour d'asile… Répéter, c'est avoir le privilège de se comporter comme un enfant ou comme un fou à condition que tout se passe dans un endroit fermé. […] Par définition, la répétition, c'est un moment de régression nécessaire qui va permettre de produire du jeu, un jeu qui va se « chosifier » au fur et à mesure du travail de manière qu'il devienne quelque chose de stable et de définitif. […] Le théâtre, c'est cet espace à la fois social et clos qui nous rappelle que nous avons été des enfants et que c'est par le jeu que nous avons appris le monde. C'est par le jeu que l'enfant qui saisit son orteil prend connaissance de son corps. La liberté du jeu est une des conditions de l'apprentissage[97].

Le rêve qui prend corps à partir du travail collégial découle ainsi de la mise en place d'une dynamique désirante. Favorisé par la constitution d'un Soi du groupe et par l'instauration d'une forme de régression à travers laquelle chacun se libère, cette dynamique relance sans cesse le processus de mise en scène.

Conclusion

La dynamique artistique qui préside à la gestation d'une mise en scène n'est pas étanche aux jeux de forces qui animent les rapports humains noués dans le groupe des répétants. Trouvant son unité et sa force dans une permanente recherche de cohésion, le groupe doit aussi vivre avec la multiplicité des affects, des rêves et des tensions des individualités qui le composent. Évoluant

[96] Nicolas Bernier, « Comment communique-t-on quand on n'a pas le même langage ? », entretien avec Florent Siaud, *Théâtre/Public,* n° 199, dossier « Le Son du théâtre, II », p. 67.
[97] Gildas Bourdet, « Produire du jeu pour le plaisir », dans Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui, op. cit.*, p. 361-362.

sur le fil d'une tension permanente entre équilibre et implosion, le processus d'une mise en scène relève autant de la réflexion que de l'expérience humaine, faisant de l'échange un moteur de la genèse spectaculaire. La qualité intersubjective de la relation de travail prend ainsi une part déterminante dans la qualité du dialogue artistique. La dynamique de la mise en scène est dès lors difficilement séparable de la dynamique des groupes qui travaillent à son élaboration. En parcourant les témoignages d'archives ou en assistant à des répétitions, on remarque rapidement que le resserrement des liens d'amitié ne relève pas seulement de la vie périphérique des comédiens ; il a un impact sur leurs relations sur la scène en les rendant plus simples et moins pudiques. On peut ainsi lire dans le journal de répétition de l'actrice Dominique Reymond :

> Vendredi 15 octobre
>
> Acte III
>
> Aujourd'hui les liens amicaux se resserrent entre Édith S., Dominique V., Loulou[98], et moi. Les retenues s'effacent et c'est une étape importante du travail à mon avis. Nous travaillons le début de l'acte III et Antoine est content de ce qu'il voit[99].

Dans le même ordre d'idées, l'acteur québécois Sylvain Marcel remarque que la qualité des liens de complicité créés dans le travail peut se manifester sur le plateau. À la question de savoir comment se déroule pour lui une journée de répétition, il répond significativement :

> Premièrement j'arrive à l'avance. 10 ou 15 minutes. C'est très important. Je ne l'ai pas toujours fait. Quand j'étais plus jeune, c'était plutôt l'inverse…! (*Rires*) Ça permet de créer rapidement des liens avec les autres acteurs. C'est une période privilégiée pour ça. Et la complicité créée peut éventuellement se transporter sur scène[100].

La dynamique du groupe peut donc avoir une incidence importante sur le rapport des interprètes en scène en se déportant dans le monde inventé du spectacle. Le metteur en scène français Éric Lacascade n'hésite pas à parler d'une confusion relevant quasiment de la pathologie : « Les répétitions c'est le noir, l'enfermement permanent, la confusion entre le plateau et la vie ; les

[98] Note de l'éditeur : « Édith Scob jouait Arkadina dans *La Mouette* et (engoncée dans une énorme boule de mousse qui la faisait paraître obèse) Stépadina dans *Le Héron* ; Loulou est le surnom de Jean-Claude Leguay, qui ne jouait que dans *Le Héron*. »
[99] Dominique Reymond, *Journaux de répétitions avec Antoine Vitez et Klaus Michael Grüber, op. cit.*, p. 54.
[100] Propos recueillis par Claude Paiement, dans le cadre d'un travail final rendu dans le séminaire de maîtrise « Anthropologie des répétitions », Université du Québec à Montréal, hiver 2013, p. 4.

répétitions, c'est aussi la voie de la folie[101]. » Cette contamination de la vie du plateau par les rapports humains des répétants fonctionne également en sens inverse. Comme le suggère Sébastien Ricard, interprète du personnage de Mackie dans *L'Opéra de quat'sous*, c'est la nature des rapports entre personnages dans la fiction qui en vient à teinter les relations dans le travail de répétition :

> À force de faire ce métier-là, j'ai appris que ce qui se passe sur la scène en vient à teinter la réalité des rapports entre les comédiens ! Il y a une interpénétration de la fiction et de la vie de groupe[102].

La vie du groupe réel et celle des personnages du spectacle ne sont donc pas séparées par des frontières aussi nettes qu'on pourrait le penser. Sous le coup d'une double contamination du réel et de la fiction, les processus de la mise en scène échappent dès lors aux délimitations trop rigoureuses.

II. La mise en scène dialogique

Réunis dans un groupe le temps d'un processus, les répétants participent à une activité collégiale dont la dimension tout à la fois socio-affective et fantasmatique est tributaire d'une relation intersubjective en constante redéfinition. À présent, il s'agira de voir comment le jeu de forces qu'on vient d'évoquer dans les rapports humains se prolonge sur le terrain du dialogue artistique par un jeu d'allers-retours incessants qui dépassent les répétants eux-mêmes.

II. 1. La dynamique de l'échange

II. 1. 1. Propositions et contre-propositions

Il est rare que le metteur en scène fasse l'économie des premières propositions pour lancer la dynamique du dialogue dont émergera la mise en scène. Thomas Ostermeier affirme en ce sens que « le metteur en scène a la responsabilité de faire des propositions » à ses interprètes, fussent-

[101] Propos recueillis par Sophie Lucet en janvier 2002, cités dans Sophie Lucet, « Espace de retraite / Espace public, Tchekhov / Lacascade », dans Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui, op. cit.,* p. 410.
[102] Sébastien Ricard, « Entre "le caprice" et "l'abîme" », propos recueillis par Florent Siaud dans *L'Opéra de Quat'sous. Cahier dramaturgique,* Montréal, Sibyllines, 2012, p. 34.

elles en apparence « très pratiques, très simples », du type « va là, prends le verre, assieds-toi, regarde vers la fenêtre, reviens, donne la main, touche ton partenaire, reviens, ouvre la porte, reviens, cours, maintenant lentement, lève la main, etc[103]. » Dans un même ordre d'idées, Christian Schiaretti n'hésite pas à commencer par proposer à ses interprètes des dynamiques générales de déplacement. Comme on l'a vu à propos du *Roi Lear* dans notre étude sur l'espace, les mouvements de cercles, de diagonales ou de latéralité ont apporté à la troupe du TNP une première répartition à laquelle les comédiens ont peu à peu donné sens, pour la faire évoluer et l'approfondir par leur propre jeu. Plus globalement, il est difficile d'imaginer un processus de répétition commençant sans la présentation d'un cadre général du spectacle aux interprètes par le metteur en scène, fût-il impressionniste et ouvert : c'est dans l'exposé d'une sensation inaugurale, même embryonnaire, que se révèle la mise en branle originaire d'un processus de mise en scène. Lorsqu'en août 2011 Brigitte Haentjens présente par exemple à ses acteurs ses incertitudes et ses doutes sur l'orientation qu'elle souhaite donner à sa mise en scène de *L'Opéra de quat'sous*, elle n'en reste pas à une suspension de toute proposition ; elle explique notamment que sa recherche se situe à rebours de tout « naturalisme[104] ». De fait, tout le travail de mise en scène qui suivra s'inscrira dans cette recherche de l'esthétisation d'un corps social en révolte.

La force de proposition du metteur en scène n'en reste pas moins insuffisante pour nourrir la dynamique du dialogue de création. Elle appelle la participation et la réappropriation de l'acteur. Patrice Chéreau est le premier à l'observer. Prenant ses distances avec les « conflits sanglants » qu'il a pu entretenir avec les acteurs du Piccolo de Milan, dans une période de sa jeunesse où il « indiquai[t] » tout, il remarque :

> Même avec des acteurs qui se prêteraient au jeu, si je puis dire, des acteurs qui seraient absolument attentifs, disponibles – mais surtout pas *dociles* –, même dans ces cas-là il y a un moment où le parcours de l'acteur ne peut pas se réduire à ce que propose le metteur en scène. Le parcours de l'acteur est une chose secrète, qui passe par des étapes très mystérieuses que non seulement il faut respecter mais qui en plus sont fascinantes à observer et, si on le peut, *à provoquer*[105].

[103] *Thomas Ostermeier* (Introduction et entretien par Sylvie Chalaye), Arles, Actes Sud / Paris, CNSAD, coll. « Mettre en scène », 2006, p. 45.
[104] Propos recueillis pendant les répétitions de *L'Opéra de quat'sous*, le 22 août 2011, à Montréal.
[105] Patrice Chéreau, *Les Visages et les Corps,* Paris, Éditions du Louvre / Skira Flammarion, 2010, p. 191.

Ce portrait du metteur en scène en provocateur de jeu suggère que les acteurs disposent eux aussi d'une vigoureuse force de proposition pour pouvoir alimenter la qualité du dialogue de mise en scène. Réalisateur de plusieurs documentaires sur le travail de Chéreau, Stéphane Metge se souvient d'ailleurs que « l'une des phrases [qu'il a] le plus entendu dire par Patrice [Chéreau] aux comédiens était : "Arrête de faire ce que je t'ai demandé" » :

> C'est tout le paradoxe de la manière dont il dirige ses comédiens. Il sait exactement ce qu'il veut entendre, ce dont il a envie. Mais il attend aussi que le comédien se l'approprie pour lui permettre à lui, metteur en scène, de continuer à avancer, ou même d'aller ailleurs. C'est dans cet échange d'idées qu'il réussit à chercher[106].

Une logique assez semblable explique qu'Ivo Van Hove, pourtant particulièrement réputé pour être très directif, se refuse à mettre en scène de simples « exécutants ». Il entend trouver dans le processus de mise en scène un terrain de dialogue ambitieux :

> Je n'aime pas les acteurs qui ne prendraient aucune initiative et se contenteraient d'être de simples exécutants. Tout le plaisir de les diriger consiste à entrer en dialogue avec ce qu'ils sont – et en discussion avec l'ensemble qui compose la distribution[107].

Pour Van Hove, comme pour Chéreau, le modèle de l'acteur exécutant est rejeté au profit d'une dynamique de la discussion, irréductible à la réalisation de consignes préalables. C'est en prenant des initiatives et en allant plus loin que les directives du metteur en scène que l'acteur s'institue en interlocuteur à part entière. Michel Piccoli le remarque à propos de son travail avec Luc Bondy :

> Bondy a besoin de comédiens qui lui donnent autant que lui-même donne aux comédiens. Il est là pour stimuler, puis pour corriger, pour prendre ou pour rejeter. Et il a vraiment besoin pour cela que le comédien joue la pièce avec une certaine exaltation. Les comédiens qui ne seraient que de fidèles exécutants de ses propositions ne lui suffiraient pas. Il laisse à ses comédiens toute latitude de proposer le meilleur et aussi le pire[108].

Source de stimulation, la qualité et l'amplitude de la force de proposition d'un acteur s'étoffent

---

[106] Stéphane Metge, « Une observation intime », dans *Patrice Chéreau. J'y arriverai un jour,* ouvrage réalisé par Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, Arles, Actes Sud, 2009, p. 130.
[107] *Ivo Van Hove* (introduction et entretiens par Frédéric Maurin), *op. cit.*, p. 51-52.
[108] George Banu, « Fièvre et légèreté », entretien avec Michel Piccoli, *Alternatives théâtrales,* n° 44, 1993, p. 58.

avec l'expérience. C'est ce qui explique que les metteurs en scène prennent souvent un certain plaisir à diriger des acteurs chevronnés : l'expérience permet à ces derniers d'avancer de propositions denses au metteur en scène, situant le dialogue de mise en scène à un niveau de création de haut vol. Conscient d'avoir la réputation « d'un metteur en scène autoritaire », Thomas Ostermeier dit précisément des grands acteurs que, « comme ils ont plus d'expérience et d'assurance, ils sont constamment dans l'invention, l'invention des personnages, du jeu, des situations », avec cette conséquence :

> Avec de grands acteurs, on peut être plus détendu, parce qu'ils apportent énormément durant les répétitions. Ils sont dans la création. Je peux alors répondre aux propositions et une relation de communication peut s'installer. J'ai alors le sentiment que l'acteur devient un réel partenaire du metteur en scène. Mon rôle est d'observer pour donner des informations très précises sur ce que fait l'acteur, sur ce que raconte son jeu et c'est dans ce retour du regard du metteur en scène que peut se construire une recherche de très haut niveau[109].

Ce que le directeur de la Schaubühne de Berlin pointe ici à travers l'exemple des comédiens d'expérience recoupe ce que Jean Vilar appelle « le nécessaire apport de l'acteur », soit la recherche personnelle que celui-ci doit mener en dehors des répétitions pour alimenter son interprétation et donner une ampleur singulière aux consignes du metteur en scène. Visiblement insatisfait de certains de ses comédiens dans le *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare en 1959, il leur écrit une note qui les encourage à s'emparer de la mise en scène au-delà de ses propres directives :

> Je ne sais pas mettre en scène le *Songe* avec des comédiens qui ne m'apportent pas leurs recherches personnelles et deux heures de travail personnel par jour. Phrase par phrase. Apprendre le texte chez soi, Dieu le sait, ne suffit pas.
>
> Le *Midsummer Night's Dream* est pour nous un virage. À treize ans, quatorze ans de distance de responsable que je suis [sic], une aventure. Dangereuse. Elle est le « tout ou rien ». Il y a au moins quatre ans que je pensais choisir cette œuvre. Elle peut être pour nous la porte ouverte sur des styles nouveaux. Elle peut être aussi pour nous la porte majestueuse des conneries académiques. Après huit ans de TNP, il est certain qu'une sorte d'académisme guette notre ensemble. Une seule chose peut nous en défendre : le travail sur soi[110].

[109] *Thomas Ostermeier, ibid.*, p. 23-24.
[110] Jean Vilar, note de « juin 1959 », dans Frédérique Debril et Jacques Téphany, *Jean Vilar. Notes de service. Lettres aux acteurs et autres textes. 1944-1967, op. cit.*, p.187.

Le processus de mise en scène ne saurait se passer de ce « travail sur soi » et de cette « recherche personnelle » que les comédiens doivent effectuer en leur for intérieur pour nourrir en retour les propositions du metteur en scène. De ce point de vue, le processus de mise en scène n'existe pas en dehors de la dynamique propositionnelle de l'acteur. Et comme le suggère Antoine Vitez, la mise en scène ne s'élabore pas indépendamment de cet investissement de ses interprètes :

> Je maintiens que la mise en scène c'est la mise en scène des acteurs, justement. C'est le programme humaniste de la mise en scène qui donne aux acteurs les moyens de travailler, de produire des choses difficiles, d'accomplir leur œuvre, oui, leur œuvre à eux.

La mise en scène est la somme des propositions permettant aux acteurs de s'accomplir et d'accomplir une œuvre, qui n'est pas seulement l'œuvre du metteur en scène à travers eux mais aussi la leur[111].

Ce point de vue, soulignant la responsabilité de l'acteur dans le processus, contribue à faire du comédien ce que Matthias Langhoff appelle un « cometteur en scène[112]. » Cela n'induit pas forcément que metteur en scène et acteurs avancent des suggestions du même ordre. Luc Bondy remarque par exemple que les propositions émises par l'interprète dans le cadre de la collaboration ne se placent pas seulement sur le terrain des idées générales ou des concepts mais aussi sur celui des « hypothèses sensibles ». Parlant des chanteurs d'opéra, il remarque :

> Il y a […] des chanteurs qui m'apprennent non seulement sur le métier, mais parfois sur l'œuvre que je monte. Par exemple, lorsque je mettais en scène *Così fan tutte*, un chanteur m'a fait remarquer que cet opéra montre l'horreur de la solitude, parce que tout le monde joue et que finalement, ils se retrouvent tous seuls. Personne ne cherche vraiment à aider l'autre. Cela a éclairé mon travail ; c'est la preuve que les gens avec lesquels vous travaillez ont parfois une vision très précise de l'œuvre. C'est tout de même rare car le plus souvent l'acteur dit une toute petite phrase qui peut ouvrir un horizon inespéré sur une situation particulière : « il ne faut pas oublier que… » Je suis à l'écoute de ces phrases car les acteurs n'apportent pas de conceptions générales, mais des hypothèses sensibles et on doit rester très ouvert pour pouvoir les capter. Je suis un vampire éclectique[113].

[111] Émile Copfermann, *Conversations avec Antoine Vitez (De Chaillot à Chaillot), op. cit.*, p. 93.
[112] *Matthias Langhoff* (introduction et entretien par Odette Aslan), *op. cit.*, p. 55.
[113] Luc Bondy, *La Fête de l'instant. Dialogues avec Georges Banu, op. cit.,* p. 85.

La mise en scène se densifie grâce à cette implication de l'acteur qui, à travers des formules isolées et apparemment anecdotiques, est susceptible de donner au processus une direction insoupçonnée. La possibilité de ce genre de saillies invite le metteur en scène à cultiver une vigilance qui, parallèlement à la capacité de proposer et à fixer un cadre, compte parmi les dispositions les plus exigeantes que requiert sa fonction.

II. 1. 1. L'écoute et le regard

En parlant de la nécessité d'« écouter » l'interprète au sein du travail de création, Luc Bondy fait de l'art de l'écoute une vertu cardinale dans la conduite du dialogue de mise en scène. On la retrouve dans le travail quotidien des grandes figures de la mise en scène. Le comédien André Wilms se souvient par exemple à propos de Grüber :

> Grüber aime écouter, et son écoute est magnifique […]. Son écoute est si intense que les trois heures de répétition sur lesquelles on a beaucoup ironisé valent bien huit heures de répétitions « normales[114] ».

Étoffant la description de cette propension particulièrement poussée à l'écoute du metteur en scène allemand, Georges Banu parle de cette écoute comme d'un partage silencieux mais actif, consistant en une sorte de dialogue intérieur :

> Grüber aime écouter. Écouter le texte et les propos de ses partenaires, les répliques et les doutes. Il défend « le bonheur de se taire » comme un partage en creux, comme une confiance surgie de la fatigue... mais écouter, chez lui, n'a rien d'une absence. C'est pourquoi peut-être son théâtre engendre moins de discursivité et invite au silence. Silence de la perplexité face à ces énigmes poétiques déposées en nous, énigmes qui nous accompagnent et dont les mots hésitent à s'emparer. Elles demandent à être conservées sur fond d'inépuisable dialogue intérieur[115].

[114] André Wilms, « Être autre Chose qu'un Acteur », dans Georges Banu et Mark Blezinger (dir.) *Klaus Michael Grüber…. Il faut que le théâtre passe à travers les larmes…,* Paris, Éditions du Regard, Académie Expérimentale des Théâtres. Festival d'Automne, Paris 1993, p. 74.

[115] Georges Banu, « La Fatigue éclairée », dans Georges Banu et Mark Blezinger (dir.) *Klaus Michael Grüber…. Il faut que le théâtre passe à travers les larmes…, op. cit.*, p. 50.

Plus récemment, c'est le metteur en scène italien Giorgio Barberio Corsetti qui explique que son « métier, c'est l'écoute », appelant à cultiver « une qualité d'écoute extrêmement fine, qui perçoit jusqu'à la plus petite variation de note d'émotivité[116] ». Au cœur de la communauté des répétants, la qualité de l'élaboration collégiale induit ainsi que l'on accepte d'entendre ce qui émane de l'interprète. Cette écoute ne passe donc pas uniquement par un canal verbal : elle s'exerce aussi sur des modes non verbaux. C'est ce que fait comprendre le personnage du metteur en scène Henrik Vogler, imaginé par Bergman dans *Après la répétition* :

> Un jour, mon vieux professeur m'a dit : un metteur en scène doit apprendre deux choses, d'abord à écouter, ensuite à la fermer. Les comédiens sont des artistes, des créateurs, mais pas sur un mode verbal. Avec eux, il faut écouter, avoir de la patience et attendre. Il ne faut surtout pas que ton bavardage vienne briser les initiatives souvent incertaines et pas toujours tout à fait claires du comédien[117].

Au-delà de l'écoute, cet art de la vigilance à l'égard de ce qui se dégage de l'autre se situe également sur le plan du regard. Cet art du regard ne s'acquiert pas aisément : il relève quasiment d'une éducation au long cours. C'est ce qui explique que Thomas Ostermeier y rende particulièrement sensibles ses étudiants de mise en scène à Berlin :

> Il faut s'entraîner à être dans la salle et à regarder ce que l'on voit comme un spectateur ordinaire. C'est un exercice que je fais avec mes élèves, on regarde ensemble une scène ou une pièce qu'ils ont montée, puis je leur demande ensuite non pas de m'expliquer leurs intentions de mise en scène, mais de décrire avec le maximum de précision ce qu'ils ont vu et d'en tirer eux-mêmes les conclusions[118].

De nombreux artistes soutiennent d'ailleurs qu'ils ont appris à mettre en scène en étayant cette disposition primordiale. Patrice Chéreau confiait ainsi :

> J'allais à la Comédie-Française, au Théâtre des Nations dont c'étaient les très belles années, j'allais voir tout ce qui pouvait se jouer. J'ai appris en regardant, en faisant, en mesurant la distance entre les spectacles que je voyais et ma manière toute nouvelle et personnellement d'en faire[119].

---

[116] Giorgio Barberio Corsetti, « La vie à contretemps » [entretien avec Anne-François Benhamou], *OutreScène* n° 6, « Pourquoi êtes-vous metteur en scène ? », cité par Anne-Françoise Benhamou, *Dramaturgies de plateau, op. cit.*, p. 49.
[117] Ingmar Bergman, *Après la répétition*, *op. cit.*, p. 35.
[118] *Thomas Ostermeier, op. cit.*, p. 56.
[119] Patrice Chéreau, dans « Apprendre à "voler" : combinaison des rencontres », dans *Patrice Chéreau : transversales. Théâtre, cinéma, opéra,* Lormont, Le Bord de l'eau, 2010, p. 30.

Cette habileté du regard est plus précisément un art de l'observation : dans le processus de mise en scène, cette habileté revient à recevoir avec tact le travail en cours, en conjuguant deux opérations simultanées. La première consiste à mettre à distance ce qui est proposé pour mieux l'analyser. La seconde consiste à doter ce regard d'une bienveillance qui renforce l'acteur dans sa confiance et sa liberté d'exploration. Ostermeier résume ce processus en affirmant que le metteur en scène doit poser tantôt un regard froid, tantôt un regard chaud sur ce qui se passe en répétition :

> Mettre en scène, c'est avant tout pour moi une question de regard. Les problèmes que rencontrent les jeunes apprentis metteurs en scène sont généralement liés au regard. Il faut un regard objectif et je dirais même « froid » pour observer les acteurs au travail, car le metteur en scène doit se méfier de ses propres sentiments et des idées qu'il projette sur la scène. En même temps, et c'est peut-être là toute la difficulté, il faut au contraire un regard « chaud » sur les acteurs, dans le sens où il faut leur donner la force, les mettre en confiance. Les acteurs sont des créateurs, des artistes qui créent à leur tour. Ce ne sont pas des interprètes, ce sont aussi des auteurs qui inventent des personnages et des moments théâtraux[120].

À cet égard, l'observation du metteur en scène prend la forme d'un miroir tendu à l'interprète. Elle tente de saisir ce qui surgit dans l'instant d'une proposition, sans la disqualifier par un jugement de valeur. Elle décrit ce qui a lieu pour mieux l'ajuster, l'intégrer à la mise en scène, ou, *a contrario*, le transformer voire l'écarter. De ce point de vue, poursuit Ostermeier :

> Apprendre à mettre en scène, c'est apprendre à regarder et à observer, et si on est précis et rigoureux dans l'observation, les acteurs sentent très vite ce qu'il faut changer. Ils ont besoin d'un miroir objectif, mais ni critique ni interprétatif[121].

Cette aptitude au regard se décline sur plusieurs plans. Elle consiste à recevoir ce qui, sur le plan dramaturgique, psychologique et formel, se dégage d'une proposition d'acteur. Dans le même temps, elle essaie de cerner le tempérament et les singularités physiques des interprètes pour les mettre au service de la construction de leur personnage. Luc Bondy fournit une définition de la mise en scène qui va en ce sens :

---

[120] *Thomas Ostermeier, op. cit.*, p. 55.
[121] *Ibid*., p. 58.

> C'est un art de regarder les acteurs ou les chanteurs. Des oreilles en éventail, des sourcils tombants, des bourrelets ou des hanches trop fines, bref un véritable bestiaire humain, un peu à la Daumier, à partir duquel je dois commencer, pour les amener vers un baron ou une pute, un grand bourgeois ou un hors-la-loi[122].

Cette double propension à l'écoute et au regard révèle un nouvel élément caractéristique du rôle du metteur en scène dans le processus de création : un art de la disponibilité à ce qui arrive au présent. La préparation et la maîtrise consciente de la mise en scène cohabitent ainsi avec une vigilance permanente devant ce qui surgit spontanément dans le travail d'idéation ou de répétition. C'est ce que suggère encore Ivo Van Hove :

> La préparation d'un metteur en scène ne consiste pas à tout prévoir du spectacle, mais à très bien connaître le texte, ses différentes couches, ce qu'il veut en faire surgir et, le cas échéant, en passer sous silence. C'est cela que je communique aux acteurs, c'est avec cela que je les inspire. Ensuite, il faut savoir se libérer, se mettre à l'écoute et rester ouvert à leurs suggestions, quitte à accepter d'oublier sa préparation initiale. Une situation de répétition peut servir d'embrayeur à une interprétation imprévue qui se révèle juste, et il m'arrive donc de revenir sur ce que j'ai pu dire ou envisager pour modifier le déroulement d'une scène[123]. »

S'il s'agit de rester ouvert aux propositions spontanées, il importe d'être sensible aux accidents susceptibles de survenir. Certains sont riches de conséquences et ont parfois une incidence réelle sur le dessin de la mise en scène. C'est ce que montre une répétition en costumes des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau, qui a eu lieu le 14 octobre 2009 au Théâtre de Caen, dans la mise en scène de Benjamin Lazar. Dans la scène 2 de l'acte IV, où la mère de Thisbé raconte à sa confidente un songe affreux préfigurant la mort de sa fille à qui elle a interdit de voir Pyrame, l'interprète du rôle Anne-Guersande Ledoux tousse puis réprime un étouffement avant de s'arrêter quelques secondes : le corset de son nouveau costume noir est visiblement trop serré. À l'issue du filage, tous les répétants confient avoir trouvé que la toux constituait un apport considérable à la peinture de la mère. Benjamin Lazar pense que « la toux donne un côté inquiétant au personnage » et suggère de garder un étouffement dans la mise en scène à ce moment du texte. Deux jours plus tard, la même scène est rejouée. Si la toux n'est pas reprise à

[122] Luc Bondy, *La Fête de l'instant. Dialogues avec Georges Banu, op. cit.*, p. 67.
[123] *Ivo Van Hove*, *op. cit.*, p. 51.

l'identique, on remarque qu'un vacillement subsiste, secouant le corps et la voix de la mère au moment où elle évoque la possibilité du décès de sa fille. Un accident s'est ainsi transformé en une indication de mise en scène pérenne pour la tenue corporelle et la déclamation de l'une des figures principales de la pièce, signe de la nécessité qu'il y a à rester ouvert devant ce qui surgit à l'improviste.

II. 1. 2. L'art de sélectionner

Cette culture du regard, de l'écoute et de la vigilance devant ce qui arrive volontairement ou par accident ne conduit pas le metteur en scène à tout accepter. Le metteur en scène se distingue aussi par une capacité à peser et à sélectionner ce qui parvient jusqu'à lui. Pour le dire avec les mots de Matthias Langhoff, « le metteur en scène n'est pas là pour dire : fais ceci, va là-bas » : il « réagi[t] à ce qui [lui] est proposé, [il] le rejette ou […] l'intensifie[124] » dans le cadre d'une stimulation mutuelle. Pendant les répétitions, Patrice Chéreau ne se contentait pas d'énoncer des directives ; il attendait de ses interprètes une force de proposition extrêmement poussée pour mieux déterminer les chemins à prendre et, au contraire, les pistes à écarter. L'acteur Marc Citti témoigne du fait que Chéreau « n'est jamais plus heureux que lorsqu'on lui propose quelque chose. Il a besoin d'être étonné par les acteurs », qu'ils « aliment[ent] sa propre imagination en proposant à outrance[125]. » Mais cette appétence pour les propositions d'autrui se double d'un sens aigu de la sélection : dans la multitude des possibilités, il aperçoit toujours un chemin à privilégier et écarte donc certaines hypothèses avancées par ses interlocuteurs. C'est encore Marc Citti qui l'atteste :

> Il entend les propositions, mais il ne les accepte pas tout le temps. Au bout de deux répétitions, si on avait décidé un parcours, si on voulait le changer, il fallait vraiment le « vendre »[126].

Si le metteur en scène écoute puis écarte ce qu'on lui propose, c'est pour mieux trouver dans la rature une réponse nouvelle, comme si la négation d'une idée révélait parfois un chemin inédit.

---

[124] *Matthias Langhoff*, *op. cit.*, p. 55.
[125] Entretien avec Marc Citti. Propos recueillis le 20 juin 1990 par Anne-Marie Goulay, dans *Patrice Chéreau et l'acteur,* II, *op. cit.*, p. 29.

Distribué dans le rôle du jeune Fortinbras, le même acteur se souvient que, suite à un rêve fait pendant les répétitions d'*Hamlet*, il avait proposé à Chéreau de se couvrir le visage du sang d'*Hamlet* mort :

> Moi, je sais que je n'en revenais pas de lui avoir fait accepter cette histoire du sang, Fortinbras qui se recueille sur le corps d'Hamlet et qui en fait se barbouille le visage du sang d'Hamlet et hurle de rire. C'est lui qui a d'ailleurs pensé au rire. Quand le [sic] travaillais le rôle, j'avais fait un rêve : Fortinbras buvait le sang d'Hamlet, il se barbouillait de la pureté de cet homme. (« Festin des morts »).
>
> Moi, je disais ça comme ça. Au début il a dit non. Puis, en répétition, il m'a demandé de reprendre ce geste[127].

D'abord écartée, l'idée du sang a finalement ressurgi, mais accompagnée de celle du rire : combinées, les deux propositions ont abouti à un parti pris riche de sens sur la relation de Fortinbras au jeune Hamlet. Pour notre part, nous avons également pu observer ce genre de mécanisme durant les premiers jours de lectures à la table d'*Othello* en août 2007. Denis Marleau fait alors le choix de ne pas donner de directives précises à Pierre Lebeau, à qui il a attribué le rôle de Iago. Jouissant d'une totale liberté, le comédien favorise spontanément les graves de sa voix rocailleuse pour explorer la piste d'un personnage démoniaque et veule. D'une lecture à l'autre, le metteur en scène entend dans ce choix une interprétation finalement trop prévisible et, le 9 août, invite son interprète à « ne pas tomber dans les poncifs de la fourberie » ou du « personnage rusé » ; il l'encourage au contraire progressivement à cultiver un jeu modéré, ancré dans un registre plus aigu ; l'idée qui s'impose à lui est que « Iago doit vraiment nous faire croire qu'il est honnête, qu'il agit par pure honnêteté[128] ». En prenant acte des limites d'une incarnation trop attendue, Denis Marleau a ainsi pu développer la vision d'un Iago presque aimable et angélique, montrant combien c'est dans l'interaction et l'écoute que la pensée se clarifie.

Mais loin de ne s'appliquer qu'aux interprètes, le principe de sélection auquel recourt le metteur en scène touche aussi sa collaboration avec les concepteurs. La costumière Caroline de Vivaise raconte que « Patrice ne [lui] demandait jamais rien de précis » mais exigeait d'elle de

---

[126] Entretien avec Jérôme Kircher. Propos recueillis le 20 juin 1990 par Anne-Marie Goulay, dans *Patrice Chéreau et l'acteur,* II, *op. cit.*, p. 47.
[127] *Ibid*.
[128] Propos recueillis pendant les répétitions d'*Othello*, le 9 août 2007.

nombreuses possibilités au sein desquelles il puisse sélectionner l'option la plus compatible avec son intuition de la mise en scène :

> Cette absence de directivité était abyssale et impliquait une grande exigence, une grande masse de travail, mais aussi une liberté formidable. Je lui donnais d'abord mon interprétation du texte – pièce, scénario ou opéra –, ma lecture propre ; puis je découvrais le décor de Richard Peduzzi. […] J'en arrivais ainsi à mes propositions, après de longs mois de maturation passés à regarder photos, expositions, etc[129].

Elle illustre cette observation en évoquant brièvement la façon dont elle a déterminé l'esthétique des costumes de l'opéra *De la maison des morts* de Janáček, créé au Festival d'Aix-en-Provence en 2007 :

> Pour *De la maison des morts*, par exemple, j'ai commencé à chercher des images datant de 1840. Assez vite, nous nous sommes rendu compte que ce n'était pas ce dont nous avions envie. Le cadre s'est affirmé peu à peu et nous avons finalement choisi de nous attacher à une esthétique plutôt intemporelle située entre les années 1930 et 1970. Mais si Patrice Chéreau choisit, il ne fige rien. Avec lui, le travail continue toujours[130].

Le metteur en scène procède souvent de façon identique avec les autres concepteurs. Matthias Langhoff en témoigne pour ce qui est du maquillage, où il attend de la responsable des propositions à partir desquelles discuter et prolonger la réflexion :

> C'est un art très spécifique et je fais confiance au maquilleur à qui je demande une vraie création. J'indique un style, je montre parfois un document iconographique, j'attends des propositions et nous en discutons au cours des répétitions[131].

Sur le plan de la gestation de la trame sonore, c'est l'exemple des discussions de Denis Marleau avec les compositeurs Nicolas Bernier et Jérôme Minière pendant les préparatifs *d'Une fête pour Boris* qui illustre le phénomène. Lors des premières répétitions, les deux musiciens ont beau s'imprégner du texte, le mélange ironique que la dramaturgie grinçante de Thomas Bernhard ménage entre cynisme, délire et insouciance infantile les déstabilise au point de les empêcher de trouver un registre pour leurs premières expérimentations. Tantôt les musiciens avantagent la

[129] Caroline de Vivaise, « Témoignage » dans Chantal Cazaux (dir.), *Opéra et mise en scène. Patrice Chéreau / L'Avant-Scène Opéra* n° 281, p. 92.
[130] Caroline de Vivaise, « Une intimité lointaine », dans *Patrice Chéreau. J'y arriverai un jour,* ouvrage réalisé par Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, Arles, Actes Sud, 2009, p. 96.

dimension mentale de leur proposition et Marleau trouve alors que la dimension fantasque de la Bonne Dame est sacrifiée ; tantôt les musiciens privilégient la piste enfantine, au risque d'aplanir les aspérités de la folie bernhardienne. Il leur arrive en d'autres occasions de surligner la composante cynique du texte, en rendant la bande-son trop agressive pour le spectateur. Pour résoudre ce problème, Marleau se demande en cours de route s'il ne faudrait pas diriger la recherche dans le sens d'un équilibre entre ironie et sentimentalisme : « C'est intéressant de travailler dans l'ironie, remarque-t-il par exemple le 16 avril 2009, mais aussi dans le sens inverse, l'aspect sentimental. Je pensais à un *scherzo* de Chopin[1]. » Cette invitation à privilégier une dialectique des contraires donne lieu à un premier tableau, où un agrégat dissonant de cotillons fait place à un lancinant *ostinato* de guitare, suggérant l'effrayante banalité de ce rituel entre maître et esclave auquel la Bonne Dame et sa dame de compagnie semblent condamnées à perpétuité. Après la mise à l'écart de plusieurs hypothèses extrêmes, l'élaboration de la musique de la première partie du spectacle s'est finalement construite sur l'idée d'un entre-deux étrange, à la fois acide et naïf. La composition sonore n'aurait pas été possible sans ce jeu d'allers-retours et de ratures entre les deux concepteurs et le metteur en scène.

II. 1. 3. Le principe de résistance

L'exemple qu'on vient de convoquer est symptomatique de la plasticité de l'échange des idées dans une création. Reposant sur le refus de certaines pistes ou sur la validation de certaines intuitions, la logique du processus suit une vie organique faite d'impossibilités et de rejets qui finissent par se transformer, au cours de l'échange, en nouvelles orientations. Thierry Thieû Niang l'a remarqué durant sa collaboration avec Patrice Chéreau :

> On lui pose encore des questions. Et même s'il dit non à presque tout, s'il dit qu'il ne sait pas, il entend très bien. Puis un jour, très vite, la réponse est là, à la table de travail, dans l'espace du plateau, ou encore dans la rue, en marchant[132].

La dynamique du processus de mise en scène est marquée par des résistances nécessaires qui aboutissent souvent à un approfondissement et à une consolidation du dialogue. Mais loin d'être

---

[131] *Matthias Langhoff*, op. cit., p. 42.
[132] Thierry Thieû Niang, « Le dernier venu », dans *Patrice Chéreau. J'y arriverai un jour, op. cit.*, p. 84.

univoque, le phénomène s'observe dans les deux sens : de la même façon que le metteur en scène récuse ou réoriente une proposition, un acteur est lui-même engagé dans un rapport de doute et de questionnement à l'égard du metteur en scène, au point, souvent, de lui opposer une ténacité qui peut être féconde sur le plan argumentatif et artistique. Le dialogue du metteur et de l'acteur reste par nature étrange : il repose sur la communication de deux instances qui ne se situent pas dans la même perspective et n'ont pas forcément le même point de vue ni la même façon d'aborder le travail. Alain Françon affirme même que l'acteur représente pour lui l'altérité radicale et que les dialogues avec les comédiens sont, de ce fait, aussi étranges que féconds :

> Finalement l'acteur, pour moi, c'est l'altérité. Oui, j'en arrive à ça. Nos dialogues sont parfois étranges. Avec Jean-Paul Roussillon, acteur d'une autre génération, et qui vient d'une histoire de théâtre différente de la mienne, nous sommes parfois opposés, même dans le langage. Quand je lui dis : là, vous ne jouez qu'un état, il répond : oui, je connais vos histoires... et on continue et le travail avec lui m'amène à un endroit où je ne pensais pas forcément arriver... lui non plus sans doute. *Katarakt*, un texte extrêmement compliqué de Rainald Goetz, que j'arrivais à peine à saisir intellectuellement, je le comprenais dix fois mieux quand lui le disait. Mais si je l'interrompais, il me répondait : je ne comprends rien à ce que vous me faites jouer. Probablement qu'il mentait, qu'il avait tout compris. C'est l'acteur qui peut éclairer et après on peut revenir dessus, pour parler de ce qui est apparu, le mettre en mots[133].

Bien plus que le nécessaire apport de la recherche personnelle de l'acteur que sollicitait Jean Vilar, c'est souvent une capacité à résister que les metteurs en scène cherchent paradoxalement chez leurs interprètes. Dans ce cas, le metteur en scène cultive chez l'acteur la part d'insoumission qui conduira ce dernier dans ses derniers retranchements. C'est ce que concède Jacques Lassalle, qui voit dans la capacité de l'acteur à se rebeller une nécessaire résistance à l'excès de pouvoir qui peut guetter le metteur en scène :

> Cette empathie profonde, intuitive, [permet au metteur en scène] de travailler dans des langues étrangères. Elle peut conduire, inconsciemment, à un excès de pouvoir, à la tentation d'entraîner l'acteur dans un simple processus d'imitation. Il faut donc ménager à celui-ci des espaces réfractaires, de rébellion, d'insoumission[134].

---

[133] Anne-Françoise Benhamou, « Un horizon de sens entrevu avec d'autres », entretien avec Alain Françon, Strasbourg, dans « Pourquoi êtes-vous metteur en scène ? », revue *Outrescène,* n° 6, mai 2005, p. 60.

[134] Jacques Lassalle, « Répétitions en acte », dans Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui, op. cit.,* p. 318.

Matthias Langhoff concède lui aussi qu'il est attiré par cette aptitude de l'acteur à savoir interroger et résister. À la question « les acteurs doivent-ils résister au metteur en scène », il répond en effet sans balancer :

> Absolument. Je trouve ça très important. La chose la plus importante pour le metteur en scène est de regarder, d'écouter, et de faire ses propositions de façon qu'elles provoquent la résistance des acteurs. Mais que ce soit un jeu ouvert pour les deux côtés et non un jeu de gourou. Que justement la résistance détermine le travail. Et que ça se fasse en toute loyauté. Car la résistance peut me conduire à révoquer ma proposition. […] Ma proposition ne commence à prendre vie que par le fait que la résistance est brisée ou vaincue. Je crois que c'est dans ce rapport de tension que naît ce qui peut exister entre metteur en scène et comédiens au théâtre[135].

Ce principe de résistance se situe également au cœur des processus de mise en scène de Luc Bondy, qui dit attendre « de l'acteur qu'il [l]'étonne et même qu'il [l]e contredise[136] », ou encore de Patrice Chéreau. Réticent lui aussi à entretenir une relation de chef à exécutant avec ses interprètes, ce dernier allait jusqu'à affirmer :

> Je crois que je cherche des gens qui me résistent. Ce fut un malheur chaque fois que j'ai pris des comédiens qui ne me résistaient pas. Je pense qu'il faut me résister parce que j'appuie de toutes mes forces sur les partenaires avec lesquels je travaille. Il faut me résister, me tenir tête. La relation fonctionne de la même manière qu'un rapport érotique : on est attiré par les gens qui vous résistent et non par ceux qui cèdent vite, ou immédiatement. Ceux qui vous résistent sont ceux que l'on perçoit comme étant des êtres inatteignables. Les sentiments sont des rapports de force. Mais c'est très beau, les rapports de force, à condition que l'on soit à égalité. Comme dans les parties de bras de fer... sinon on tombe dans une relation de pouvoir et d'autorité. Et celle-là est stérile[137].

La résistance dégagée par l'acteur aux indications du metteur en scène répond à cette écoute vigilante et sélective dont, parallèlement, ce dernier fait preuve à l'égard des propositions qui lui arrivent. Le dialogue des répétants repose donc sur un véritable flux de forces qui n'a pas seulement une dimension humaine et anthropologique mais aussi une ampleur imaginaire. Si le jeu de résistance est risqué parce qu'il laisse planer le risque de l'incompréhension et de la fin de l'échange, il constitue surtout un moteur. Comme l'analyse Thierry Thieû Niang :

---

[135] Olivier Ortolani, « Produire le scandale », entretien réalisé avec Matthias Langhoff, Strasbourg, dans « Pourquoi êtes-vous metteur en scène ? », revue *Outrescène,* n° 6, mai 2005, p. 71-72.
[136] Luc Bondy, *La Fête de l'instant. Dialogues avec Georges Banu, op. cit.*, p. 89.

> On croit imaginer que l'idée même d'affrontement dans le travail de Patrice est un moteur dans le processus de création. Il ne s'agit pas d'affrontement, mais de la mise en œuvre d'un rapport où chacun existe, où la friction crée une étincelle, un éclat[138].

Premier locuteur d'un groupe dont il n'est que l'un des pôles, le metteur en scène n'est pas seulement un *sujet* qui se contente de diriger le dialogue ; à travers le rapport de force qui s'institue dans la discussion, il se fait lui-même *objet* de remises en question de la part de ses interlocuteurs.

II. 1. 4. Dialectique de la formulation et du silence

Pour autant, ce constat n'induit pas que le metteur en scène se contente d'être réceptif. Il est plutôt l'indice que mettre en scène repose sur une double disposition à diriger activement et à orienter le processus en creux, en développant une intelligence aiguë de l'écoute, des situations et des rapports émergeant dans le travail. Ce type d'action passe en particulier par une vigilance de tous les instants dans la conduite du dialogue de mise en scène : tout n'est pas dicible. Écouter et recevoir les propositions d'autrui ou diriger ses collaborateurs revient à faire montre de tact dans le rapport au langage, afin d'éviter d'en dire trop, de freiner l'imaginaire ou de pétrifier des trouvailles qui n'apparaissent parfois que dans le surgissement inopiné d'un moment de grâce. Dans cet ordre d'idées, si Chéreau est conscient de « parle[r] en répétition » avec l'espoir « qu'il y aura un mot qui déclenchera quelque chose[139] » chez le comédien, il concède aussi :

> Parfois on découvre que l'on n'aide pas en parlant. Quelqu'un m'a dit un jour: « Ne parle pas tant, laisse-moi faire », le fait de parler peut bloquer les comédiens et les pousser à rester cachés derrière le rôle de celui qui écoute. Le flot de paroles peut les submerger et intimider, donc crisper. C'est dangereux parfois, car on est là pour les aider et non pas pour étaler ce que l'on sait, ce dont on rêve. Quelquefois on peut aider quelqu'un et quelquefois pas du tout. Le déclenchement du comédien est mystérieux[140].

Lors d'un processus de création, le recours au langage doit être suffisamment maîtrisé pour rester fécond et ne pas stériliser les imaginaires des interlocuteurs. La mise en scène suppose par là

---

[137] Patrice Chéreau, « J'y arriverai un jour », dialogue avec Georges Banu, dans *Patrice Chéreau. J'y arriverai un jour, op. cit.*, p. 49-50.
[138] Thierry Thieû Niang, « Le dernier venu », dans *Patrice Chéreau. J'y arriverai un jour, op. cit.*, p. 83.
[139] Patrice Chéreau, « J'y arriverai un jour », *loc. cit.* ,p. 39.
[140] *Ibid.*,p. 41.

même un instinct, à même de déterminer ce qu'il convient de dire ou, au contraire, ce qu'il faut expliciter. C'est ce qu'accrédite Luc Bondy :

> J'ai souvent réfléchi à ce qu'il fallait dire ou taire et surtout, c'est essentiel, à quel moment. À mon sens, c'est là que se manifeste la différence entre être ou ne pas être metteur en scène. Quand quelqu'un décide de faire de la mise en scène, il pense qu'il suffit d'avoir de l'imagination, de savoir dire aux comédiens de faire ceci ou cela et que tout ça va produire un spectacle. Le problème n'est pas d'avoir des idées, parce que si on n'en a pas, il faut arrêter, on ne peut rien faire et on en est alors à se demander si un nageur a besoin de bras pour nager, un chanteur de voix pour chanter, un musicien d'oreille musicale pour jouer. Tout consiste à trouver le langage pour transmettre ses idées. En même temps, il est indispensable de pratiquer une certaine économie qui vous fait ne pas tout dire, afin de laisser de la place pour l'imagination. Pour donner plus de liberté aux comédiens, il faut aussi apprendre à garder des « secrets », à les distiller. Cela s'acquiert avec l'âge… Mais avec l'âge aussi on est de moins en moins content et cela vous rend parfois plus cruel. Il est impossible de gagner sur tous les plans[141].

Toute la difficulté réside en somme dans le fait de savoir dans quelle mesure il faut nommer. Car s'ils permettent d'avancer, les mots peuvent aussi briser la magie de l'instant. C'est ce dont témoigne cette réplique, tout à fait vraisemblable, du personnage du metteur en scène dans *Italienne scène* de Jean-François Sivadier :

> LE METTEUR EN SCENE, *au chœur / le public.* – Une chose qui me ferait plaisir :
>
> Ne pas détruire la seule chose à laquelle on est sûr que ce serait dommage de toucher : ça
>
> Cette simplicité-là
>
> Tiens mais vous voyez je dis simplicité et presque imperceptiblement j'en vois déjà qui font ça
>
> Il suffit que je dise « ho comme vous êtes simples » pour que vous compliquiez quelque chose
>
> Vous étiez confondants de simplicité presque absents quelques-uns à moitié endormis
>
> Il suffit qu'on vous félicite de ce vide pour que vous ayez envie de le construire
>
> « Je suis simple et si je veux je peux être encore plus simple »
>
> La grâce c'est l'horreur madame dès qu'on en parle elle s'évapore
>
> Quand elle est là il faut le savoir et ne pas le dire (le contraire de ce que je viens de faire)

[141] Luc Bondy, *La Fête de l'instant. Dialogues avec Georges Banu, op. cit.*, p. 73-74.

> Non ne cherchez plus c'est trop tard ho là non c'est de pire en pire
>
> Arrêtez arrêtez ne poussez pas ça ne se cherche pas en poussant monsieur
>
> Je ne sais pas pour tout le monde il a dû se passer quelque chose en même temps
>
> Un ange est passé
>
> L'ange des choristes tout nu avec sa petite partition et son emploi du temps
>
> J'ai pensé « un ange passe » je préviens que l'ange est en train de passer et l'ange s'écrase
>
> L'ange a été foudroyé par notre conscience[142]

Ainsi, un moment de grâce peut être défloré quand on le nomme. Les mots permettent aux acteurs de prendre conscience de ce qui s'est passé et de ce qu'ils ont joué. Mais accéder à cette conscience, c'est potentiellement foudroyer « l'ange » parce qu'il y a alors le risque de jouer consciemment ce qui est apparu.

Cette mesure dans l'usage du langage ne concerne pas seulement les mots à adopter mais aussi le moment auquel les employer. L'art de la mise en scène repose sur une intelligence des situations. Luc Bondy affirme en ce sens :

> Les indications doivent arriver au bon moment. Ce qui est difficile à trouver, c'est non seulement la manière de parler à un comédien mais aussi de trouver l'instant qui convient, car chaque mot s'imprègne dans un acteur, chaque petite faute, surtout la mienne[143].

Dans la réunion de conception comme dans l'échange lors des répétitions, la parole proférée dans la spontanéité possède ainsi une part de fragilité. La parole de mise en scène n'est parfois que la photographie éphémère et fragile d'une pensée furtive qui ne saurait toujours refléter sa conception d'un personnage, sa vision du décor. Une formule spontanée prise au pied de la lettre a parfois des conséquences fâcheuses : certaines pistes se développent trop vite, donnent lieu à des malentendus et dépassent le processus de réflexion des répétants. C'est ce mécanisme que Jean-François Sivadier décrit avec brio :

> LE METTEUR EN SCENE. – […] Le décorateur m'a dit « à l'acte III tu veux un lit ou un canapé ? »

[142] Jean-François Sivadier, *Italienne scène, op. cit.*, p. 62-63.
[143] Luc Bondy, *La Fête de l'instant. Dialogues avec Georges Banu, op. cit.*, p. 73-74.

> J'ai dit « je n'ai pas dit que je ne voulais pas de canapé tu me demandes de choisir je choisis
>
> S'il faut choisir entre le lit ou le canapé je choisis pour ce qui est symboliquement le plus puissant »
>
> Mais le problème c'est qu'il avait déjà fait construire le canapé
>
> Tout l'argent qui aurait pu servir à construire un lit est parti dans le canapé
>
> La construction du canapé a été budgétisée dans mon dos
>
> La construction du canapé a été lancée à mon insu
>
> Parce que tout le monde était certain que j'allais opter pour le canapé parce qu'un jour j'ai dû dire quelque chose comme « j'en ai assez de voir Violetta mourir sur un lit » j'entendais tout ce qui de près ou de loin ressemble à un canapé compris
>
> Ils m'ont construit le canapé ils l'ont pris en photo ils m'ont montré la photo j'ai failli pleurer
>
> Pour ne vexer personne j'ai dit que j'allais l'essayer puisque de toute façon il était déjà trop tard pour commencer la construction d'un lit pour lequel il n'y avait pas de toute façon plus d'argent puisqu'il était parti dans le canapé
>
> Le jour où j'ai posé le canapé sur le plateau tous les chanteurs se sont assis dessus ce canapé rassure tout le monde
>
> Mais le public va se dire « c'est curieux d'avoir mis un canapé à la place du lit »[144]

Pris à la lettre, l'expression d'un mouvement d'humeur ponctuel du metteur en scène a été interprétée comme une décision. Elle s'est concrétisée à travers un élément de mobilier que l'artiste n'assume plus et avec lequel il doit pourtant composer pour faire sa mise en scène de *La Traviata* parce que la production en a lancé la construction... La mise en œuvre d'un spectacle repose sur cet écart discret entre ce qui surgit spontanément et sa désignation explicite à travers le langage, qui peut parfois avoir des conséquences matérielles irréversible dans la réalité, comme c'est le cas ici avec le canapé.

II. 1. 5. Le « savoir-faire » du metteur en scène

L'écoute, le regard, la sélection et la maîtrise du langage constituent autant de compétences propres au *savoir-faire* du metteur en scène. Celui-ci consiste en une double

[144] Jean-François Sivadier, *Italienne scène, op. cit.*, p. 52-54.

capacité à projeter une mise en scène et à réajuster le fruit de cette projection en fonction de ce qu'il découvre dans le mouvement du processus de création. Luc Bondy remarque à cet égard :

> Entre ce qu'on s'imagine initialement et ce qui se passe ensuite, il y a toujours un écart et le secret consiste à ne jamais se crisper, pour pouvoir constamment se laisser surprendre. La meilleure manière de mettre en scène, ce serait d'avoir un projet en tête qui contiendrait tout ce qui vous intéresse et tout ce que vous souhaitez faire, pour l'oublier ensuite, lors des répétitions, afin que le cours du travail vous entraîne ailleurs. Mais en même temps, on sait ce que vous avez imaginé ne peut disparaître intégralement. La réussite dépend de l'alchimie qui se produit entre ce que vous saviez déjà et ce que vous êtes en train de découvrir[145].

Alors qu'il est courant de voir les chercheurs s'interroger sur les « stratégies[146] » déployées par tel ou tel metteur en scène, nous trouvons le concept de « tactique » plus approprié. Reposant sur la gestion permanente d'un dialogue entre ce qui a été envisagé et ce qui arrive dans l'instant de la réunion ou de répétition à travers l'interlocution, la notion de tactique se distingue du calcul ou de la préméditation. Chez Michel de Certeau, par exemple, elle constitue un art particulier d'être constamment en mouvement de l'intérieur et de profiter de l'occasion qui se présente sur le terrain :

> J'appelle tactique l'action calculée que détermine l'absence d'un propre. Alors aucune délimitation de l'extériorité ne lui fournit la condition d'une autonomie. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Aussi doit-elle jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une force étrangère. Elle n'a pas le moyen de se tenir en elle-même, à distance, dans une position de retrait, de prévision et de rassemblement de soi : elle est mouvement « à l'intérieur du champ de vision de l'ennemi », comme le disait von Bülow, et dans l'espace contrôlé par lui. Elle n'a donc pas la possibilité de se donner un projet global ni de totaliser l'adversaire dans un espace distinct, visible et objectivable. Elle fait du coup par coup. Elle profite des « occasions » et en dépend, sans base où stocker les bénéfices, augmenter un propre et prévoir des sorties[147].

La tactique est donc une disposition qui se déploie à la faveur de l'espace partagé avec l'Autre. Elle ne saurait faire l'objet d'une définition fixe et invariable, puisque sa propriété principale est de s'adapter aux paramètres du contexte. En ce sens, la conduite du processus de mise en scène relève d'une réactivité et d'une intelligence de l'instant, d'une capacité, aussi, à renouveler des

[145] Luc Bondy, *La Fête de l'instant. Dialogues avec Georges Banu, op. cit.,* p. 98.
[146] Voir par exemple Florence March, *Ludovic Lagarde. Un théâtre pour quoi faire, op. cit*., p. 43 et 47.
[147] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, *1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 60-61

modes opératoires dans l'action, pour se réajuster rapidement à ce qu'exige la singularité de la mise en scène en cours d'élaboration. C'est ainsi que, lors d'une séance de lecture à la table du troisième tableau d'*Une fête pour Boris*, le 2 avril 2009, Denis Marleau n'hésite pas à interrompre les discussions, pour remettre en question la méthode de travail adoptée instinctivement. Il entend revoir le processus de travail en fonction de ce que réclame le dispositif étrange qu'il envisage pour ce spectacle : la coprésence sur scène de trois acteurs réels et d'un chœur de marionnettes, dont chaque membre aura le visage du comédien belge Guy Pion, filmé en studio dans des maquillages et des coiffures différents selon les personnalités des personnages puis projeté simultanément dans toutes ses variations sur les masques des poupées de culs-de-jatte. L'interrogation de Marleau porte sur l'objectif de la lecture à la table en train d'avoir lieu : il se demande si « on prépare l'enregistrement [vidéo des parties de chacun des membres du chœur de marionnettes] ou [si] on travaille l'interprétation ». Jugeant que le but de la séance n'est pas suffisamment clair, il déclare aux répétants qu'« on travaille mal » ; c'est pourquoi il décide de réorienter la répétition en lui donnant un nouveau cap : la fixation de « rythmes généraux qui concernent des séquences et des rythmes intérieurs[148] » dans cette vaste scène chorale. À partir de ce moment, l'attention des répétants ne met plus au premier plan la question de l'interprétation de chacune des marionnettes du chœur mais le rythme auquel leurs prises de paroles vont se succéder, ainsi que la durée de chaque réplique : l'objectif est d'aboutir à une polyphonie construite et vivante dans le troisième tableau. Si la séance finit par être féconde, c'est grâce à cette reformulation par le metteur en scène de l'objectif de travail en pleine répétition. Plus d'un mois plus tard, le 8 mai 2009, le même Denis Marleau interrompt à nouveau une répétition du troisième tableau de la pièce de Bernhard, qui confronte cette fois les trois acteurs aux véritables marionnettes, construites et présentes dans le studio : il pose la question de la méthode et des moyens à mettre en œuvre pour parvenir à un meilleur dialogue entre comédiens réels et poupées parlantes. En effet, à ce stade, les deux niveaux d'existence en présence ont du mal à cohabiter sur scène, ce qui conduit Marleau à transformer la répétition en une sorte de réunion de production improvisée. C'est l'occasion pour lui de faire le constat que, chez les mannequins, « il

[148] Propos recueillis pendant les répétitions d'*Une fête pour Boris*, le 2 avril 2009, à Montréal.

y a des choses qui fonctionnent plus ou moins », qu'« il y a des rythmes lourds, des voix détimbrées, difficiles à gérer » ; il demande à ses concepteurs si la solution ne consisterait pas à « monter le son », voire à retravailler les bandes enregistrées pour donner plus de présence sensible à ce chœur qui, parfois, paraît un peu éteint, alors qu'il est censé être « tonitruant, vociférateur, chaotique[149] ». Dans l'action de la répétition, Marleau tire de ce retour réflexif sur le travail en cours la conclusion qu'il faut élaguer les silences de la bande de certains personnages, voire retourner en tournage pour d'autres. C'est en ce sens qu'il fait preuve d'une capacité à s'ajuster aux circonstances et à rediriger le travail avec un objectif renouvelé dans l'action.

Le metteur en scène ne se borne donc pas à faire usage de règles et de modèles ; il les réaménage au cœur du travail en mobilisant un savoir-faire et une compréhension pratique des situations. Pour reprendre une terminologie employée par Pierre Bourdieu, ce savoir-faire conduit en permanence à un « ajustement des pratiques » et « fonctionne à la façon d'un mécanisme d'autorégulation chargé de redéfinir continûment les orientations de l'action en fonction de l'information reçue sur la réception de l'information émise » ; il s'agit d'une « connaissance pratique, qui se fonde sur le décryptage continu des indices "perçus" et non "aperçus" de l'accueil fait aux actions déjà accomplies[150] ». Cette peinture de la mise en scène en savoir-faire renvoie non pas à une maîtrise technique mais plutôt à un métier, c'est-à-dire à une aptitude à réagir. C'est une conception que corrobore cette déclaration de Strehler :

> Je n'ai jamais réussi à théoriser une méthode particulière qui distingue mon travail de celui des autres. Mais cette méthode existe certainement, dans une pratique si peu systématique qu'elle apparaît tout simplement comme un « métier ». J'ai toujours élaboré mon travail sur la scène. C'est sur la scène que j'ai dénoué les nœuds et résolu les problèmes de mes spectacles. C'est dans la pratique du plateau, en travaillant les matériaux comme un artisan, en modelant les voix, les décors et les costumes avec mes collaborateurs, que j'ai réalisé mes spectacles ; mais aussi en mettant un peu les lumières en place dès le premier jour, en sortant des caisses les costumes et les accessoires, en liant le travail des machinistes et des électriciens à celui des acteurs – en façonnant peu à peu, avec mes collaborateurs, ce monde en gestation dans la pénombre, encore informe mais doté de toutes les virtualités d'une vie future, et en étant attentif à ce que j'appelle les « accidents de scène »[151].

[149] Propos recueillis pendant les répétitions d'*Une fête pour Boris*, le 8 mai 2009, à Montréal.
[150] Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique,* Paris, Seuil, coll. « Points », 2000, p. 233.
[151] Cité dans *Giorgio Strehler*, *op. cit*., p. 43.

Ce savoir-faire du metteur en scène au cœur du processus de création peut être décrit dans son dynamisme et sa plasticité, il n'en reste pas moins difficile à évoquer de façon systématique. Ce phénomène découle de la logique même de la pratique, dont le mode opératoire entre difficilement dans les taxinomies. Pierre Bourdieu abonde en ce sens :

> Il faut donc reconnaître à la pratique une logique qui n'est pas celle de la logique pour éviter de lui demander plus de logique qu'elle n'en peut donner et de se condamner ainsi soit à lui extorquer des incohérences inintelligibles ou plutôt incomprises dans leur principe, soit à lui imposer une cohérence forcée. La conversion du polythétique en monothétique, la juxtaposition dans la simultanéité de toutes les oppositions susceptibles d'être mises en œuvre successivement par des agents différents dans des situations différentes, bref l'établissement d'une série unique crée de toutes pièces une foule de relations qui ne peuvent manquer de se révéler problématiques, puisqu'elles sont exclues de la logique de la pratique : l'effort pour fixer en un système cohérent toutes les relations entre des traits culturels semblables mais dispersés dans l'ordre du temps (deux moments pouvant être définis par leur position relative – avant/après – et par leur ressemblance) et les relations entre des traits occupant des positions homologues dans la série temporelle se heurte à des contradictions parce que l'homogénéité de l'espace géométrique et la totalisation synoptique portent à mettre sur le même plan des oppositions de degré différent, donc pratiquement exclusives[152]

En matière de mise en scène, ce caractère irréductible de la logique de la pratique se matérialise dans des énoncés qui, en réunion de conception ou en répétition, cultivent fréquemment le paradoxe. C'est en accentuant la contradiction des termes que le processus de mise en scène se maintient dans une énergie productrice d'imaginaire. Anne-Françoise Benhamou remarque en ce sens :

> Si les metteurs en scène préfèrent souvent les assertions paradoxales, aphoristiques ou lacunaires aux formulations synthétiques et résolutives, c'est justement pour éviter que leur parole ne fonctionne auprès des acteurs comme un discours d'autorité : pour qu'elle soit une provocation à l'imagination et à la réflexion plutôt qu'une injonction. De même, la collaboration dramaturgique à cette vision artistique qui s'élabore – et, dans le meilleur des cas, continue de se développer jusqu'à la première d'un spectacle – doit préciser et approfondir les enjeux, mais sans les rigidifier. Car tout en avançant des idées, il est impératif de préserver l'ouverture du regard indispensable à la vie sur le plateau – cet appel d'air qui rend les acteurs productifs[153].

[152] Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique, op. cit.*, p. 335.
[153] Anne-Françoise Benhamou, *Dramaturgies de plateau, op. cit.*, p. 67-68.

S'il y a un sens pratique du metteur en scène, celui-ci consiste à maintenir un rapport ouvert au sens et aux choix de la mise en scène, afin que l'échange et l'écoute des répétants ne se figent pas artificiellement dans une direction qui pourrait tuer la polysémie de la mise en scène en gestation. En réunion comme en répétition, le mode d'action du metteur en scène relève d'une aptitude à ménager la polyphonie sans pour autant sombrer dans la cacophonie, à faire le pari de l'incertitude avant de trouver, à prendre le risque de l'écoute avant d'assumer. En ce sens, il s'approche de la façon dont Edgar Morin décrit l'action :

> On a parfois l'impression que l'action simplifie, car, dans une alternative, on décide, on tranche. L'exemple de l'action qui simplifie tout, c'est le glaive d'Alexandre qui tranche le nœud gordien que personne n'avait su dénouer avec les doigts. Certes, l'action est une décision, un choix, mais c'est aussi un pari.
>
> Or dans la notion de pari il y a la conscience du risque et de l'incertitude. Tout stratège, dans quelque domaine que ce soit, a la conscience du pari et la pensée moderne a compris que nos croyances les plus fondamentales sont l'objet d'un pari. C'est ce que nous avait dit, au XVII^{e} siècle, Blaise Pascal, de la foi religieuse. Nous aussi devons être conscients de nos paris philosophiques ou politiques[154].

II. 2. La mise en scène émancipée ?

II. 2. 1. Le jeu de la mise en scène

Ces notions de risque et de pari contribuent à orienter notre définition de l'action comme *jeu.* Dans le cadre de notre recherche, le concept de jeu est d'autant plus stimulant qu'il détermine à bien des égards le type de relation qui s'institue entre les répétants dans leur travail en groupe. Pour un artiste comme Thomas Ostermeier, le climat ludique est même l'une des premières qualités à installer dans la salle de répétitions :

> Le jeu, c'est le signe d'une situation très protégée, sans tension, sans peur. Dans les moments où il y a de la peur, l'enfant ne joue pas. C'est cela qu'il faut retrouver dans la salle de répétition, cette liberté de l'enfant, cet espace où tous les soucis de la vie normale restent dehors[155].

Cet esprit de jeu se retrouve d'abord du côté du metteur en scène, qui doit avoir assez d'élasticité dans son rapport à ce qui arrive pour nourrir l'échange de façon féconde et sans cesse renouvelée.

[154] Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe,* Paris, Seuil, coll. « essais », 2005, p. 105.

Luc Bondy en fournit un exemple évident. L'actrice Bulle Ogier raconte que, « pendant les répétitions [celui-ci] ressemble à un enfant pris par le jeu et en même temps conscient de sa gravité[156] ». Pour sa part, Giorgio Strehler se caractérise autant comme un chef d'orchestre que comme un joueur :

> Si j'ai dû, à un moment donné, me détacher du chœur des acteurs pour « diriger » le groupe – j'insiste sur le mot diriger car pour moi l'activité du metteur en scène est proche de celle du chef d'orchestre –, j'ai toujours été un metteur en scène qui joue. J'ai toujours vécu en scène avec mes comédiens, parfois même un peu trop[157].

Loin de n'être repérable que du côté du metteur en scène, cette volonté de s'inscrire dans un mouvement propre au jeu se retrouve naturellement du côté de l'interprète. L'actrice Évelyne Istria insiste ainsi avec force sur le sens étymologique du jeu d'acteur :

> Moi, je suis un peu curieuse, j'aime bien qu'on m'étonne. Le metteur en scène, bien sûr, et les acteurs aussi. J'aime bien quand les acteurs me renvoient une chose à laquelle je ne m'attendais pas du tout. Ça me fait réagir, ça m'aide à jouer. Obligatoirement, ça aide à jouer. Et puis, j'aime bien envoyer moi aussi des trucs qui... Ça s'appelle du jeu, quand même[158] !

C'est le jeu qui, entretenu par les joueurs que sont les répétants, aboutit à l'émergence de la mise en scène. L'exploration et la compréhension mutuelle, qui est cultivée dans le travail de réunion ou de répétition, repose sur cette logique ludique. De ce point de vue, on ne peut s'empêcher de songer à la citation de Rilke que Gadamer place en épitaphe à *Vérité et Méthode* pour illustrer le mécanisme de compréhension :

> Tant que tu ne poursuis et ne sais que ce que tu as toi-même
> lancé, tout n'est qu'habileté et gain futile ;
> c'est seulement si tu deviens soudain celui qui saisit la balle
> qu'une éternelle compagne de jeu t'a lancée,
> à toi seul, au cœur de ton être, en un juste élan,
> en l'une de ces arches des grands ponts de Dieu,

---

[155] Thomas Ostermeier, *op. cit.*, p. 26.
[156] Luc Bondy, *La Fête de l'instant. Dialogues avec Georges Banu, op. cit.,* p. 60.
[157] Cité dans *Giorgio Strehler*, *op. cit.*, p. 27.
[158] Propos recueillis par Brice Denoyer, « Cette racine du tragique », entretien avec Évelyne Istria, Travail rendu dans le cadre du cours ART 240, École normale supérieure de Lyon, 2012, inédit, p. 7.

> c'est alors seulement que pouvoir-saisir est puissance
> non pas la tienne mais celle d'un monde[159].

Illustrant les lignes de force de l'herméneutique de Gadamer, les images du jeu et de la balle s'avèrent particulièrement précieuses dans le processus de compréhension qui a lieu en création : c'est que les échanges y sont constamment relancés par les propositions, les contre-propositions, les ajustements ou les résistances. La métaphore de la balle est d'ailleurs reprise par Anne-Françoise Benhamou pour caractériser la relation dialogique qui s'installe entre les répétants en répétition :

> Les répétitions sont le lieu même de cette espèce de ping-pong où il peut arriver que l'événement scénique précède la pensée et l'accouche, ou que la formulation d'une idée déclenche une production d'imaginaire. Le plus important peut-être, dans notre travail, c'est l'étincelle qui se produit lors de ces rencontres et la façon dont souvent elle éclaire ce qui se cherche, et donne sens (dans les deux acceptions, signification et direction) au travail en cours[160].

La métaphore du ping-pong rejoint la définition que Bondy propose du metteur en scène : « un jongleur [dont les] balles sont les comédiens[161]. » Au-delà de la dynamique qu'il suppose, le jeu de la mise en scène se caractérise par le fait que, tout en englobant les joueurs, il les dépasse. Il y a en somme une autonomie du jeu de la création scénique qui rappelle directement les développements que Gadamer a consacrés à la notion :

> En effet le jeu ne remplit son but que lorsque le joueur s'oublie dans le jeu. Ce qui fait que le jeu est entièrement jeu, ce n'est pas son rapport, qui en détourne, au sérieux, c'est le sérieux dans le jeu.
>
> […] Les joueurs ne sont pas le sujet du jeu ; mais à travers les joueurs c'est le jeu lui-même qui accède à la représentation[162].

Le processus créateur est donc collégial mais, parce qu'il acquiert une puissance qui excède la somme des individualités qui y participent, il devient aussi autonome. Le 24 août 2011, pendant les répétitions du spectacle *Ta Douleur,* l'acteur-danseur Francis Ducharme formule

[159] Cité par Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, *op. cit*., p. 9.
[160] Anne-Françoise Benhamou, *Dramaturgies de plateau, op. cit.*, p. 55.
[161] Luc Bondy, *La Fête de l'instant. Dialogues avec Georges Banu*, *op. cit.,* p. 54.

spontanément cette propension du jeu de la création à s'émanciper, en faisant cette remarque : « j'aime quand le travail nous échappe[163] ». Comment mieux désigner cette échappée de la collaboration qui, relancée par chacun des répétants en présence, devient un foyer d'énergie semblant s'alimenter de lui-même ? Une même logique est à l'œuvre dans la période de conception qui réunit le metteur en scène et ses concepteurs. Qualifiant son processus de collaboration avec Brigitte Haentjens, la scénographe Anick La Bissonnière parle d'une « partenaire de jeu extraordinaire[164] », évoquant encore la compagne de jeu du poème de Rilke. Le jeu de la création conduit les subjectivités des répétants sur un territoire commun d'étonnement où la mise en scène prend son envol. Les idées et les propositions se lancent, s'attrapent, se modifient et se percutent de manière incessante.

II. 2. 2. L'autonomisation de la mise en scène

Si la mise en scène consiste en un jeu qui, s'il est réussi, dépasse les joueurs qui sont à son instigation, le processus d'un spectacle équivaut dès lors à l'histoire d'une autonomisation : celle d'une mise en scène dont l'énergie dépasse les capacités de conception et d'imagination de chacun de ses ouvriers. C'est ce mécanisme qui fait dire à Brook que, plus qu'un metteur en scène, il est un « animateur ». À travers cette expression, il suggère que sa fonction consiste à susciter l'esprit d'un spectacle mais aussi, à la fin du processus, à se retirer devant ce qui a été généré :

> La grande richesse du théâtre, c'est de parvenir à une œuvre qui dépasse le point de vue individuel de chaque personne qui y travaille ; c'est pourquoi j'aime plus que l'on m'appelle *animateur* dans le sens où je suis celui qui anime, qui aide l'esprit à apparaître. Le metteur en scène au théâtre n'est pas un *auteur* dans le sens où il peut l'être au cinéma. Au théâtre, le grand moment est atteint quand le metteur en scène se retire, quand il n'a plus la baguette à la main[165].

On en arrive dès lors à la définition d'une mise en scène comme tissage des voix des répétants,

---

[162] Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, *op. cit.*, p. 120.
[163] Propos recueillis pendant les répétitions de *Ta Douleur*, le 24 août 2011, à Montréal.
[164] Anick La Bissonnière, « Cet espace est une chimère », dans *L'Opéra de quat'sous. Chantier dramaturgique,* Montréal, Sibyllines, p. 25.
[165] Georges Banu, « Ne pas succomber au complexe *Faust* de Goethe », entretien avec Peter Brook, *Alternatives théâtrales,* n° 37, 1990, p. 20.

formant un tout cohérent au sein duquel il est difficile de distinguer les idées de chacun. C'est cet effet de résorption des paroles échangées en un creuset cohérent qui fait dire à Yannis Kokkos que la pratique de la mise en scène impose à chacun une mise en commun des biens. On comprend dès lors que la participation à un processus de mise en scène suppose des répétants qu'ils acceptent de vivre l'expérience d'un dépassement de soi :

> Il est vrai que j'aime au théâtre le fait que l'on ne peut jamais dire tout à fait qui a fait quoi. Personne ne peut distinguer entièrement ce qui lui appartient à l'origine ; la pratique théâtrale est un exercice de dépossession et une mise en commun des biens. Je sais que même lorsque apparemment j'aurais tout imaginé, ce n'est pas pour cela que j'aurais tout fait vraiment. L'originalité de ce travail vient du fait qu'il sera toujours partagé avec ceux qui ont participé à son élaboration. Mais aussi avec ceux qui l'ont réalisé matériellement. Mais outre ces interlocuteurs habituels, chaque artiste a aussi ses interlocuteurs secrets. Les compagnonnages jouent : la conversation avec un ami, l'observation d'un visage, la violence d'un souvenir… Ce qui est sur scène n'appartient finalement à personne sauf à celui qui regarde. Et le spectateur reconnaît cela… C'est pourquoi au fond ce qu'il décèle et apprécie dans les grands spectacles, c'est toujours l'accomplissement d'une fusion, car alors le son de l'ensemble est équilibré à un point tel que le metteur en scène, l'acteur ou le scénographe, comme un musicien céleste, se trouvent partout et nulle part[166].

Un processus de mise en scène suppose que chaque initiative individuelle s'inscrive dans un réseau d'interactions qui finissent par l'excéder et la complexifier. Si la mise en scène suppose fusion et mise en commun des idées, elle peut aussi induire leur transformation radicale. Ce mécanisme s'explique par le fait que l'action s'inscrit dans ce que Morin appelle une « écologie », contexte global et complexe où chaque initiative ou chaque acte est susceptible d'échapper à l'individu :

> Ici intervient la notion d'écologie de l'action. Dès qu'un individu entreprend une action, quelle qu'elle soit, celle-ci commence à échapper à ses intentions. Cette action entre dans un univers d'interactions et c'est finalement l'environnement qui s'en saisit dans un sens qui peut devenir contraire à l'intention initiale[167].

Prenant place dans un vaste faisceau d'idées, les propositions s'agrègent, se transforment ou se dissolvent dans une mise en scène qui, au-delà des contributeurs qui ont pu les soumettre,

[166] Georges Banu (ouvrage conçu et réalisé par), *Yannis Kokkos, le scénographe et le héron*, *op. cit.*, p. 23-24.
[167] Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe,* Paris, Seuil, coll. « Essais », 2005, p. 107.

acquiert la vie d'un organisme autonome. C'est ce qui nous conduit à formuler l'hypothèse que le processus de mise en scène atteint une grâce particulière quand cette vie est perçue par chacun des répétants. En quête permanente de tels moments, le scénographe et metteur en scène Daniel Jeanneteau déclare en ce sens :

> Il n'y a de vérité que des échanges, des rapports ou des non-rapports. Il y a de vrais moments de vie, au cours du travail, pendant les répétitions et parfois lors de certaines représentations, quand ensemble on atteint un certain état d'indétermination, d'ouverture et de disponibilité. Cela se produit, quelque chose apparaît, se manifeste, que nous ne pouvions pas imaginer, qui n'est pas le résultat exact d'un travail, ce n'en est pas le produit, mais de la vie apparaît, se manifeste, prend, trouve une forme d'autonomie et, un instant, dure, se maintient selon ses forces propres.
>
> J'aimerais bien que ça ne s'arrête pas, pouvoir montrer par un effet grossissant cette perpétuelle métamorphose du vivant, dans le vide du monde, loin des modèles et des tuteurs[168].

Chez Luc Bondy, ce sentiment de métamorphose et d'autonomisation du vivant est un idéal à atteindre. À ses yeux, la mise en scène accomplie est celle qui s'est dotée de l'apesanteur et de la liberté d'un organisme autarcique, assez riche pour exister en lui-même, comme détaché du metteur en scène :

> L'or du théâtre, ce serait l'apesanteur complète. Alors, le spectacle que l'on a devant soi a une vie à soi propre. Il ne s'agit pas d'une vie contrôlée par quelqu'un, mais d'une vie organique, la vie d'un corps qui existe en lui-même. Le spectacle dont je rêve, c'est un spectacle autonome qui finit par s'autocharger. Sans doute que le spectacle acquiert cette apesanteur par les informations que l'on a injectées, par le soutien que l'on a apporté aux comédiens qui parviennent à le produire, mais cela ne l'empêche pas de se libérer. Je ne fais pas partie des metteurs en scène qui souffrent lorsque le spectacle se détache d'eux. Moi, je souffre lorsque le spectacle ne se détache pas de moi car je sais, plus il est détaché, plus il peut flotter en l'air et parvenir à l'apesanteur. En se séparant de moi, il affirme son identité, se constitue en être à part, indépendant de ma présence et du forcing que je pourrais continuer à exercer sur lui[169].

Le paradoxe de ce phénomène d'autonomisation est que, plus les répétitions avancent, plus la mise en scène devient une entité indépendante du metteur en scène qu'il lui faut nourrir de l'extérieur, alors même qu'il est la plupart du temps l'instigateur de son projet. Eloi Recoing

[168] Anne Longuet-Marx, « Dialogue avec Daniel Jeanneteau. À propos de *La Sonate des spectres* de Strindberg », *Alternatives théâtrales,* n° 80, 2003, p. 75.

remarquait en ce sens que « l'œuvre à faire est comme un monstre à nourrir[170] ». La mise en scène se met à développer d'elle-même un discours qui excède la portée de celui du metteur en scène.

II. 2. 4. La mise en scène dialogique

Dans cette autonomie qu'elle conquiert peu à peu, la mise en scène n'en continue pas moins de résonner des voix de tous ceux qui y ont contribué. En tant que metteur en scène, Patrice Chéreau n'hésitait d'ailleurs pas à se résumer comme la somme de tous ses collaborateurs :

> Je vais dire une phrase reprise du livre de Colette Godard sur moi. En essayant de le conclure, j'ai dit que « je pense que je suis, avec bonheur, la somme de toutes les personnes que j'ai rencontrées ». C'est quelque chose que je pense très profondément. C'est-à-dire que s'il y a une force, elle m'a toujours été donnée par les gens avec qui j'ai travaillé (c'est pour ça que je parlais de mon père, qui était tout seul dans son atelier, moi je ne suis jamais seul). Par les autres[171].

Explicitant cette place des autres dans son propre travail, il allait jusqu'à expliquer que les idées des autres avaient pour effet de transfigurer son propre processus créateur :

> Ce sont les obsessions des autres qui me stimulent. Ce n'est plus ce type d'intérêt vague qu'on a à vingt ans lorsqu'on commence à vouloir être metteur en scène, mais une attention très précise qui ne peut advenir que si on la cultive, celle de s'enrichir de ce que les autres apportent. Les comédiens, les collaborateurs, les techniciens. Les acteurs principalement, parce que c'est eux que l'on met au centre du travail, toujours, ce qui fait que ça transfigure les quelques pauvres idées que nous pouvons avoir eues, nous, metteurs en scène, et que nous apprenons à accompagner ce miracle dont je parlais tout à l'heure, qui se reproduit chaque fois en répétition, en représentation[172].

Cet apport de l'autre, qui finit par être consubstantiel à l'œuvre scénique sur laquelle débouche le processus, consiste en des propositions ou des idées isolées mais se aussi dans le principe de résistance que l'on a pu décrire plus haut : l'interlocution de répétition possède une dimension polémique, si bien que la voix de l'autre est à la fois intégrée, discutée, combattue et

---

[169] Luc Bondy, *La Fête de l'instant. Dialogues avec Georges Banu, op. cit.*, p. 166-167.
[170] Eloi Recoing dans *Le Livre de Lucrèce Borgia, op. cit.*, p. 50.
[171] Patrice Chéreau, « J'y arriverai un jour », *loc. cit.*, p. 63-64.
[172] *Ibid.*, p. 44.

assimilée dans le spectacle final. C'est précisément cette tension dynamique entre la voix dominante du metteur en scène et celle de ses interlocuteurs qui nous conduit à formuler l'hypothèse que tout processus de mise en scène est irréductiblement dialogique.

Issu des théories développées par Mikhaïl Bakhtine dans sa *Poétique de Dostoïevski*, le concept de dialogisme est d'autant plus précieux en matière d'étude de genèse qu'il permet de désigner cette pluralité de discours qui œuvrent de concert au cœur de la création. C'est la thèse que défend par exemple Nicolas Cavaillès :

> Toute genèse est dialogique, et tout dialogisme textuel s'enracine dans une pluralité énonciative qui peut, certes, ne pas recouper le dialogisme de l'écriture, mais qui, à l'instar de tout texte, en est inexorablement « hanté »[173]. Pour reprendre les conclusions de Daniel Ferrer : « le sujet de l'énonciation textuelle intègre l'ensemble des positions subjectives qui se sont succédé dans le temps », dans la genèse[174].

Cela le conduit à proposer l'idée que toute genèse « entre en rapport intertextuel avec elle-même, et, plus précisément, toute écriture avance par sa propre *négation* » puisque « toute correction, tout ajout, toute biffure, tout déplacement de texte, est une *réponse négative* à la proposition faite, incarnée, par l'état antérieur de l'œuvre[175]. » Fort de ce parallèle, Cavaillès remarque plus globalement que la critique génétique possède, *in fine*, le même objet d'étude que la théorie bakhtinienne du dialogisme : « non pas une œuvre (un monologue, un texte), mais une vie (un dialogue, une écriture[176]). » Si ces propos valent sur le plan de la création littéraire, ils nous semblent tout aussi riches de conséquences sur celui de la création scénique. En réunion comme en répétition, il y a un rapport interne de la discussion de mise en scène avec elle-même : la mise en scène naît de la négation des idées qui ont alimenté sa gestation, de la relation énergétique qui s'est instituée entre les hypothèses des uns et des autres et des résolutions auxquelles ont abouti leurs frictions ; elle découle en somme de la vie organique des idées et des jeux de propositions et de contre-propositions qui ont émaillé les échanges.

Cette dimension dialogique du processus de création scénique se révèle dès l'étape des

---

[173] Daniel Ferrer, « Quelques remarques sur le couple intertextualité-genèse », dans Paul Gifford et Marion Schmid (dir.) *La Création en acte. Devenir de la critique génétique*, Amsterdam / New York, Rodopi, coll. « Faux Titre, 289 », 2007, p. 205-216.
[174] Nicolas Cavaillès, « Génétique et dialogisme », dans *Genesis,* « Théorie : état des lieux », n° 30, 2010, p. 191-192.
[175] *Ibid.*, p. 193.
[176] *Ibid.*, p. 194.

réunions de conception. Le metteur en scène Ivo Van Hove en témoigne :

> La scénographie de tous mes spectacles, sans exception, est signée par Jan Versweyveld, qui est aussi responsable des lumières et l'a parfois été des costumes. Je me souviens d'ailleurs qu'à nos débuts, certains techniciens ont refusé d'accrocher les néons qu'il voulait utiliser et qui sont maintenant monnaie courante. Le plus souvent, et depuis longtemps, je travaille alternativement avec les deux mêmes dramaturges, Peter Van Kraaj ou Bart Van den Eynde, sauf à l'opéra où, en plus d'un dramaturge musical, je collabore avec Janine Brogt. Depuis 2000 s'est joint à nous, pour les spectacles qui requièrent de la vidéo, Tal Yarden. Nous formons donc une équipe soudée, nous nous connaissons très bien et échangeons beaucoup sur la pièce, que nous explorons de fond en comble et dans tous ses recoins : le texte, la langue, les personnages, l'intrigue, le contexte, nous ne laissons rien passer ! Et nous intervenons assez librement dans le champ de compétences qui reviendrait théoriquement, sur le papier, à un autre. Les idées fusent, circulent, rebondissent, et nous nous efforçons d'aller le plus loin possible pour trouver les solutions optimales, c'est-à-dire les moyens les plus radicaux, les plus extrêmes, de réaliser le projet. La frilosité du juste milieu, ce n'est pas pour nous[177] !

La confrontation des idées opère également dans processus de répétition proprement dit. qui implique la communauté des répétants. Le metteur en scène Jean-Pierre Vincent résume en ce sens :

> Je crois que la production d'idées est toujours le résultat d'un travail collectif. C'est pourquoi, pendant les répétitions, j'ai l'habitude de parler fort, afin que tous entendent ce qui se dit. Les autres ont aussi pris cette habitude et ainsi on sait de qui viennent les idées[178].

La dimension dialogique qui émane de ce processus de production des idées se repère dans la façon dont celles-ci émergent et évoluent au contact d'autrui, avant d'être retravaillées par le metteur en scène. Dans la droite ligne du jeu de balles auquel on a fait allusion plus haut, Ludovic Lagarde fournit un exemple concret de la façon dont l'une de ses idées a été modifiée par la proposition d'un régisseur, avant d'être retransformée par ses soins :

> Dans le cas du *Colonel*, j'essaie de résoudre l'énigme posée par un personnage à la fois libre et enfermé, que la scénographie doit permettre au spectateur d'observer. J'ai en tête ces fameuses lames de verre entre lesquelles on écrase un insecte pour l'examiner au microscope. Je souhaite mettre le personnage dans cette situation-là, comme pour en faire l'objet d'une expérience. Au début j'ai donc l'intention d'avoir recours à deux

[177] *Ivo Van Hove*, *op. cit.*, p. 48.
[178] Jean-Pierre Vincent, « La production d'idées est toujours le résultat d'un travail collectif », *loc. cit.*, p. 43.

> plaques de verre, mais cela s'avère impossible. Le régisseur du centre dramatique national de Bretagne, à Lorient, me suggère alors de tendre de gros fils de pêche, que la lumière fait apparaître comme des arêtes de verre. Pour renforcer l'illusion, je tends également du plastique transparent. Je place ainsi les uns derrière les autres du fil de nylon, le comédien, un transparent, encore un cadre en nylon, et enfin un fond noir spécial, qui réagit d'une certaine manière à la lumière[179].

Ce jeu de résonances qui fait entrer en écho la voix du metteur en scène et celle des autres répétants n'est pas sans faire penser au phénomène de bivocalité dont Bakhtine parle également dans sa *Poétique de Dostoïevski*[180] : le mot peut laisser entendre deux voix : celle du locuteur mais aussi celle d'autrui. Il arrive d'ailleurs fréquemment que les mots du metteur en scène reprennent ceux de ses interlocuteurs. Sur le plan littéral, il est par exemple possible que le metteur en scène intègre à son propre discours une expression avancée à un moment donné par un interprète, un assistant ou un collaborateur parce qu'il se trouve que, dans la singularité de tel échange ou de telle répétition, celle-ci apportait une formulation féconde, entrant en coïncidence avec la pensée du metteur en scène. Sur un plan plus large, c'est le jeu de l'acteur qui, lui-même, peut être appréhendé comme un bivocalisme d'ordre scénique. À travers le jeu singulier de l'acteur, ce sont les consignes du metteur en scène qui continuent d'être audibles, tout comme, en miroir, les individualités de chaque interprète et de chaque concepteur se font entendre à travers le spectacle dirigé par le metteur en scène.

II. 2. 5. La persistance du metteur en scène

II. 2. 5. 1. Le cadre de la pensée

L'évocation de la mise en scène comme production dialogique, faisant retentir dans le discours du metteur en scène les idées de ses collaborateurs, pourrait laisser penser que la mise en scène repose sur une auctorialité à plusieurs têtes, voire constitue un pillage des propositions d'autrui. Faisant mine d'accréditer cette théorie, Patrice Chéreau se définit comme un voleur :

[179] Propos recueillis par Florence March, *Ludovic Lagarde. Un théâtre pour quoi faire, op. cit.*, p. 32.
[180] Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski* (trad. Isabelle Kolitcheff), Paris, Seuil, coll. « Points », 1998 [1970], p. 262.

> Il y a beaucoup de choses que j'aurais aimé faire et que je ne ferai jamais : être musicien, être chorégraphe, savoir écrire des romans. Et donc, aujourd'hui, faute de mieux, je peux juste dire que j'utilise la musique des autres, les chorégraphies des autres, les romans que je n'écrirai jamais... Cela rejoint une question plus profonde peut-être : à savoir que je suis un pilleur, en fait, un voleur à l'étalage, malin et intelligent sûrement, mais qui prend son bien là où il le trouve, qui fait son miel de toutes les personnes et les œuvres que j'admire et que je rencontre[181].

Pourtant, la plupart de nos observations nous portent à croire que les suggestions qui affleurent dans un travail de groupe ne sauraient être appréhendées isolément. Quand bien même elles émanent d'un répétant particulier, elles ne paraissent pas véritablement avoir d'existence en dehors de la réflexion collégiale au sein de laquelle elles ont émergé : la plupart du temps, elles ont été suscitées en réaction à d'autres hypothèses. C'est ce qui explique, comme le fait remarquer Yannis Kokkos, que la participation des répétants à une mise en scène leur impose une permanente leçon d'humilité :

> Le théâtre est le lieu où cet aveu-là peut se formuler à plusieurs. Cette dissolution me semble la plus belle chose qu'il offre. Si on ne disparaît pas dans le théâtre on n'est pas soi ; ici on ne peut se retrouver que par le biais des autres. Le théâtre se fait à plusieurs, il se regarde à plusieurs et si cette fusion-là ne se produit pas il devient un lieu de fatuité. C'est la pire des choses qui puissent lui arriver. Le théâtre est une leçon d'anonymat. *Il faut* que ça soit une leçon d'anonymat. On peut nommer les gens qui fabriquent l'œuvre, mais elle appartient à tout le monde. C'est une chose qu'on supporte peut-être mal, c'est une chose qui touche au narcissisme de chacun, mais je crois qu'un spectacle de théâtre, en fait, n'appartient à personne… Il y a une dépossession naturelle… On peut vivre cela comme une frustration, mais aussi comme une chance philosophique extraordinaire : nous sommes presque les seuls artistes qui n'ont rien, qui, après des années de travail, se retrouvent les mains vides, sans trace tangible de leur parcours[182].

En somme, une idée surgie en répétition appartient autant à celui qui l'a avancée qu'au contexte de la discussion qui l'a générée. On le constate notamment quand, travaillant pour des metteurs en scène aux profils très différents, les suggestions qu'un répétant peut soumettre au metteur en scène s'avèrent imprégnées par l'historique et l'esthétique propre au metteur en scène en question. Il se trouve en effet qu'émettre des idées et les soumettre, ce n'est pas nécessairement

[181] Patrice Chéreau, « J'y arriverai un jour », *loc. cit.*, p. 29.
[182] *Ibid.*, p. 25.

apporter une contribution qu'on aurait été en mesure de faire ailleurs. Pour reprendre les mots d'Anne-Françoise Benhamou, l'idée ne saurait donc être appréhendée en dehors du cadre de pensée qui l'a occasionnée :

> Ainsi l'inconscient du jeu fait appel d'inconscient, comme on parlerait d'appel d'air, et dans le regard du metteur en scène – c'est-à-dire dans ce qu'il associe librement à ce qu'il voit – s'exprime sa part rêvante. L'acteur est celui qui déclenche cette part-là. Réciproquement, une indication de jeu, si précise et rationnelle soit-elle, n'est vraiment féconde que si elle déclenche sur le plateau une cristallisation plutôt qu'une exécution. C'est pourquoi les « idées » de théâtre sont toujours, indissociablement, des formations imaginaires. C'est pourquoi aussi lorsqu'une des ces idées surgit en répétition, formulée du côté de la salle – celui où on travaille avec des mots, tandis que sur scène, on agit –, cette idée n'appartient pas à celui qui l'énonce. Elle naît de ce jeu, de cet échange, de cette mise en contact. Elle est l'émergence de cet imaginaire commun, l'enfant de la communauté des rêveurs. Elle est entre les têtes, et appartient aussi à cette zone intermédiaire, ce tissu conjonctif qui relie l'intellect et la rêverie, où l'intuition joue un rôle crucial.
>
> Mais pour être nourrie de fantasme, d'imaginaire, d'intimité, l'intuition théâtrale, telle qu'elle surgit sur un plateau, n'est pas l'association libre. De même qu'on ne peut imputer au seul hasard la pertinence de l'intuition scientifique, mais au cadre de pensée dans lequel elle advient, de la même façon une impulsion de jeu sur un plateau est liée au contexte de la répétition, à la spécificité du regard du metteur en scène dans la salle, et au cadre commun donné par le projet. L'existence de ce cadre me paraît une constante fondamentale de la création théâtrale, même si la façon dont il se constitue et la manière dont il se rend sensible diffèrent profondément d'une démarche artistique à l'autre. Sans lui, la répétition serait arbitraire et erratique, et surtout il n'y aurait guère de chances qu'une expérience artistique collective puisse avoir lieu : les imaginaires ne convergeraient pas[183].

Les répétants pensent au contact des uns et des autres, au point que les hypothèses de chacun ne sauraient être appréhendées sans référence à l'interlocution et au projet auxquels ils participent. Dans l'échange de la création, l'identité des « idéateurs » se dissout progressivement dans la mise en scène, tandis que l'idée singulière s'impersonnalise en rejoignant la conversation. Anne-Françoise Benhamou conforte cette hypothèse :

> À force de regarder travailler les acteurs, j'ai peu à peu compris que leurs propositions, jusqu'à leurs impulsions intimes, sont toujours *adressées*, en même temps qu'aux partenaires et au metteur en scène, *au projet lui-même* – cette réalité en devenir à laquelle ils donnent corps et que leur imaginaire transforme. Et j'ai pris conscience

[183] Anne-Françoise Benhamou, *Dramaturgies de plateau, op. cit.*, p. 50-51.

> qu'au fond, tous ceux qui font un spectacle participent du même processus d'adresse : qu'on soit acteur, dramaturge, costumier, éclairagiste, créateur son, accessoiriste, il faut savoir se rendre disponible en même temps à ce qui vient de soi, intimement, et à la façon dont le projet évolue et voyage à tout moment par l'imaginaire des autres en travail. Tous, nous ne produisons que dans un cadre donné ; *mais c'est un cadre mouvant que nous modifions et qui nous modifie* : les idées qui nous viennent en répétition, les rêves que nous faisons sur ou autour du plateau, ne nous adviendraient sans doute pas, ou pas de la même façon, dans un autre contexte. Ainsi, ce mouvement simultané vers soi et vers les autres qui est à la base du jeu est peu à peu devenu un modèle pour penser mon propre travail, lui aussi entièrement « adressé » – tant il est vrai qu'une idée sur un texte ne devient dramaturgique que si elle trouve preneur, c'est-à-dire si les imaginaires se rencontrent, qu'il s'agisse d'imaginaire de jeu, de mise en scène, d'imaginaire scénographique ou de ce que j'appellerai imaginaire intellectuel[184].

La mise en scène reste ainsi la production du metteur en scène parce que, du cadre de pensée qu'il institue progressivement pendant les réunions et les répétitions d'un spectacle, découle un dialogue spécifique entre les répétants. Sans être rigide, ce cadre de pensée s'élabore à partir d'un regard propre au metteur en scène ; c'est à l'intérieur du monde imaginaire qu'il suppose que la créativité des collaborateurs peut se déployer. Dans cet ordre d'idées, Matthias Langhoff déclare :

> On peut dire qu'aujourd'hui beaucoup de tâches sont de l'ordre de l'organisation. Il faut aussi faire en sorte d'utiliser de la meilleure façon les désirs les plus contradictoires et de les faire se rencontrer. La tâche la plus importante est de découvrir un texte et de faire entrer d'autres gens dans cette découverte pour voir comment on peut le lire et comment cette lecture peut produire le scandale. C'est tout à fait essentiel. C'est aussi l'intérêt de toute littérature dramatique, pourvu qu'elle soit réelle. La tâche du metteur en scène, c'est de conduire un texte exactement à cet endroit-là[185].

Malgré son régime polyphonique, le processus de mise en scène reste donc une opération dont le cap est fixé par une voix dominante. Reconnaissant la nécessité de nourrir le processus de Patrice Chéreau de constantes propositions, ses acteurs n'en concèdent pas moins que c'est lui qui, toujours, finit par conduire le projet dans le sens qu'il souhaite lui impulser. À la question de savoir « peut-il s'agir d'un travail collectif[186] ? », le comédien Bernard Ballet répond de façon significative :

---

[184] *Ibid.*, p. 51-52.
[185] Olivier Ortolani, « Produire le scandale », entretien réalisé avec Matthias Langhoff, Strasbourg, *loc. cit.*, p. 68-69.

> Non, ce n'est pas un travail collectif dans la mesure où c'est vraiment lui le patron, le maître d'œuvre. C'est un travail collectif, dans le sens où il y a un travail de tout le monde. On peut proposer des tas de choses, n'empêche que la mise en scène c'est lui qui la mène de A à Z[187].

Avocat fervent de la « mise en scène des acteurs », Vitez lui-même critique ces acteurs qui cherchent à s'affranchir de la mise en scène pour devenir maîtres du processus. Dans cette tentative, il ne voit qu'un leurre :

> Il n'y a pas d'acteur sans mise en scène ; mais vous connaissez ces acteurs qui espèrent toujours s'affranchir de la mise en scène, devenir maîtres non seulement de leur carrière, mais de leur jeu, et finalement choisir le metteur en scène, l'engager, le payer, transformer l'ancien maître en valet, l'utiliser à fabriquer le spectacle autour d'eux. Fatale illusion, que parfois donne la puissance de la réussite ! L'acteur ainsi libéré ne fait plus, d'œuvre en œuvre et de personnage en personnage, que transporter cet être second, bâti à sa semblance, et pourtant différent de lui, que sa carrière a construit : *l'image à vendre* qu'il donne de lui-même (à laquelle il finit par croire, s'efforçant de lui ressembler), et qui n'a pas plus de réalité que la pose naïve de l'adolescent devant son miroir, se prenant pour un héros, ou la petite fille pour une princesse[188].

II. 2. 5. 2. Courage, responsabilité et polyglottisme

Au-delà de la construction d'un cadre de pensée, la persistance de la voix du metteur en scène se mesure à la façon dont elle assume les choix constitutifs d'une mise en scène. À la suite de Yannis Kokkos, on pourrait même aller jusqu'à soutenir que l'une des particularités de la fonction de metteur en scène exige d'avoir le courage de soutenir un point de vue face à une multiplicité de consciences et d'instincts qu'il faut convaincre et avec lesquels il faut savoir entrer en dialogue afin d'instituer un rapport de confiance. Le scénographe de Vitez constate :

> Faire une mise en scène demande du courage. J'ai pris vraiment conscience de cela lorsqu'un jour, à Milan, je suis entré dans une salle de répétition pour *Pelléas et Mélisande*. Antoine Vitez était déjà là. Je suis arrivé par l'arrière des châssis qui étaient plantés pour la première répétition et, dans le silence, j'ai entendu la voix d'Antoine qui donnait des indications. Avant d'entrer je me le suis imaginé seul, au milieu de gens qu'il ne connaissait pas auparavant et qu'il fallait maintenant convaincre, guider. J'ai eu alors le sentiment qu'il faut beaucoup de courage pour se livrer à cet exercice,

---

[186] Entretien avec Bernard Ballet. Propos recueillis le 28 juin 1990 par Anne-Marie Goulay, dans *Patrice Chéreau et l'acteur,* II, *op. cit.*, p. 19.
[187] *Ibid.*
[188] Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre, IV. La Scène. 1983-1990*, Paris, P.O.L, 1997, p. 164-165.

> pour voir vaincre cette méfiance initiale, cette réserve. Ensuite j'ai traversé le décor provisoire, j'ai vu Abbado, les chanteurs, et Antoine qui parlait. Il commençait déjà à mettre en scène.
>
> Lorsqu'on travaille avec un groupe ou une compagnie, il faut savoir préserver la confiance, trouver en soi l'énergie pour maintenir l'unité du groupe et le galvaniser pour cette aventure renouvelée. Et aussi garder toujours une forte pression artistique. Oui, dans tous les cas de figure, la mise en scène est un acte de courage. C'est une de ses plus grandes vertus[189].

À la notion de courage on pourrait ajouter celle, cardinale, de responsabilité, au sens éthique, esthétique et dramaturgique. Si le metteur en scène est bel et bien engagé dans un jeu dialogique qui, par sa force, dépasse sa propre personne, il reste en dernière instance celui qui signe le spectacle, qui tranche lorsque des choix contradictoires se présentent ; il est celui qui assure la cohésion, non pas seulement de la communauté formée par ses collaborateurs, mais du discours que délivre l'interaction de leurs discours respectifs. Pour le résumer avec les mots de Patrice Chéreau, le metteur en scène est le « garant » ultime de la tenue d'une production scénique élaborée dans la collaboration intersubjective :

> Autour de 1968, on disait que tout pouvoir était mauvais. Ayant moi-même un tout petit peu de pouvoir (mais qui n'est pas un pouvoir politique…) sur un plateau, je n'ai jamais pensé cela. D'ailleurs, je n'ai bien évidemment jamais pensé cela. D'ailleurs, je n'ai bien évidemment jamais pensé qu'il fallait virer les metteurs en scène, ni non plus que l'art de la mise en scène devait être démocratique. On peut certes le démocratiser, mais le peintre n'en fera pas moins toujours œuvre dans le silence de son atelier. Et le metteur en scène fera une œuvre un peu plus collective peut-être mais dont, vis-à-vis des comédiens, il reste et demeure le garant. Il cherchera à révéler la parole d'un auteur. Mais, là encore, un auteur écrira toujours plus ou moins seul[190].

Non sans faire écho à cette conception, le metteur en scène imaginé par Bergman dans *Après la répétition* résume ainsi sa fonction :

> Je suis responsable de votre travail pour qu'il ne paraisse pas absurde. Ma personne n'est pas en cause, j'observe, j'enregistre, je contrôle. Je propose, j'appelle, j'encourage ou je refuse[191].

[189] Georges Banu (ouvrage conçu et réalisé par), *Yannis Kokkos, le scénographe et le héron*, *op. cit*., 89, p. 72-73.
[190] Propos recueillis dans *Patrice Chéreau : transversales. Théâtre, cinéma, opéra, op. cit.*, p. 94.
[191] Ingmar Bergman, *Après la répétition*, *op. cit.*, p. 50-51.

Responsable et garant, le metteur en scène reste éloigné du stéréotype du chef d'état major ou du tyran, avec lequel nous avons pris nos distances dès le début de ce chapitre. Il possède le talent de la compréhension de l'autre et la conscience de la finitude de son savoir. On pourrait voir en lui le portrait de ce qu'à l'appui de Socrate et de figures humanistes, Gadamer appelle l'« homme cultivé ». Dans une conférence de 1996, l'auteur de *Vérité et Méthode* affirme que « l'homme cultivé est celui qui est prêt à admettre comme plausibles [littéralement : laisser valoir] les pensées d'autrui[192]. » Le metteur en scène ne surplombe donc pas le processus ou ses interlocuteurs par un savoir tout-puissant. Il regarde chacun depuis un point de vue à la fois interne et externe qui est la marque de son non-savoir :

> Celui qui est cultivé n'est pas celui qui déploie un savoir supérieur, mais seulement celui qui, je reprends l'expression de Socrate, n'a pas oublié le savoir de son non-savoir[193].

Cette capacité à adopter plusieurs points de vue simultanés sur le travail en cours se double d'une capacité à parler plusieurs langues, afin de parvenir à un dialogue de qualité avec chacun des corps de métiers et des personnalités qui composent la communauté des répétants. La réunion comme la répétition appelle à cet égard une éthique de la parole. Un même message peut ne pas avoir le même effet sur le destinataire, selon la formulation et l'esprit avec lequel il est formulé. La maïeutique du jeu d'acteur suppose du metteur en scène qu'il trouve les appuis utiles à chacun de ses interprètes, tandis qu'il faut par ailleurs parvenir à trouver les mots justes et les informations utiles pour faire avancer la gestation du décor, des costumes, du son et de la machinerie d'un spectacle. La fonction du metteur en scène implique par là même une sorte de polyglottisme. C'est précisément ce qui fait dire à l'acteur Sébastien Ricard que Brigitte Haentjens possède un « instinct de la langue » particulièrement développé :

> Il me semble que Brigitte possède justement cet instinct de la langue, essentiel à mon avis au metteur en scène, lui qui doit parler le plus justement possible à tant de gens différents (acteurs, concepteurs, etc[194].).

---

[192] Jean Grondin, *Introduction à Hans-Georg Gadamer,* Paris, Éditions du Cerf, « La Nuit surveillée », 1999, p. 44.
[193] *Ibid.*, p. 45.
[194] Sébastien Ricard, « Entre le "caprice" et "l'abîme" », *loc. cit.*, p. 39.

Le metteur en scène a, en somme, la capacité de parler autant de langues qu'il y a de corps de métier, de logiques mentales et de sensibilités dans la communauté que forme l'ensemble de ses interlocuteurs.

II. 2. 5. 3. Présence-absence du metteur en scène

Les multiples dynamiques qu'on a aperçues dans la fonction du metteur en scène en font en somme une instance paradoxale, au mystère irréductible. Dans le processus de mise en scène, le metteur en scène se donne comme instance centrale mais discrète, invisible mais insistante. C'est d'ailleurs par la contradiction qu'Alain Françon définit la fonction du metteur en scène. Répondant à Anne-Françoise Benhamou, il explique :

> Je pense que c'est la fonction centrale. […] Il faut quelqu'un pour réfléchir sur ce que va être la représentation, l'organiser, assembler des signes, les défaire, construire, déconstruire, tout ce que vous voulez et tout cela en fonction d'un spectateur qui vient prendre sa place, assister à... donc ne pas en rabattre, pour en fin de compte disparaître le plus possible du centre.
>
> A.-F. B – S'effacer en étant le centre ?
>
> A. F. – Oui un centre vide. Être à cette place ne veut pas dire JE m'exprime, JE vous montre ma vision du monde. Être à cette place c'est avoir la conviction d'accomplir une tâche, une tâche qui est toujours à faire : elle ne peut jamais être accomplie, contrairement à l'œuvre. Oui, c'est ça vider le centre[195].

Dans le processus de création comme dans le spectacle, le metteur en scène possède donc une forme de présence-absence que, pour sa part, Luc Bondy décrit en ces termes :

> Le metteur en scène dont je rêve est invisible et présent. Comme dans un tableau où l'on ne doit pas voir le crayon qui a esquissé l'ensemble, sur la scène, on doit voir le spectacle et non le travail de fabrication. Il n'y a plus de place pour le brouillon. Sur la scène, il faut que la vie soit entièrement détachée du metteur en scène pour que ça devienne vraiment la vie[196].

Partie prenante d'un processus dialogique, la fonction du metteur en scène repose en somme sur ce double mouvement d'une forte exposition dans la conduite du processus de mise en scène et

[195] Anne-Françoise Benhamou, « Un horizon de sens entrevu avec d'autres », *loc. cit.,* p. 62.
[196] « Mettre en scène dans la langue dans laquelle on rêve », dans *Art Press,* numéro spécial « Théâtre », p. 141, (Cité par Georges Banu, « Luc Bondy et la grand intérieur », *Alternatives théâtrales,* n° 44, 1993, p. 55).

d’une aspiration constante à la discrétion et au retrait.

Conclusion

Dans la mesure où elle inscrit des individus dans une relation de communication, la gestation d’une mise en scène se fonde sur une socialité difficile à circonscrire. Hantée par la volonté de trouver une cohésion mais guettée, aussi, par le risque de l’implosion, la communauté des répétants est traversée par des dynamiques contradictoires qui ne sont pas seulement symptomatiques de la vie du groupe mais qui ont également des incidences sur ce qui a lieu sur la plateau, aussi bien au cours du travail que pendant les représentations. La mise en scène résulte en effet de l’interaction des affects, des énergies et des productions imaginaires qu’un groupe est capable de générer dans un espace-temps donné. Elle repose sur une qualité d’écoute et sur une aptitude à se plier au jeu tout à la fois fantasmatique et argumentatif de la mise en scène. C’est la subtilité de ces réseaux de forces antagonistes qui donne au processus de mise en scène une dimension foncièrement dialogique : dans la mesure où la mise en scène ne se réduit pas à la traduction univoque d’un désir de metteur en scène, elle s’augmente des propositions qu’elle a intégrées ou écartées. Si elle se nourrit ainsi du metteur en scène comme de ses interlocuteurs, cela ne contribue cependant pas à postuler la mort de ce dernier. On a en effet pu voir que, dans le jeu dialogique de la mise en scène, l’instance du metteur en scène persiste : tout en écoutant, elle maintient une direction ; tout en acceptant la contre-proposition, elle sait trancher et garantir la cohérence d’ensemble d’un spectacle. Ce réseau de paradoxes résume la singularité de la fonction de mise en scène : dans un processus de création scénique polyphonique, elle entend jouer le rôle d’un centre à la fois présent et absent qui garantit à la mise en scène une vie organique.

Conclusion

Les processus de la mise en scène reposent sur une réalité humaine complexe, faite de dialogues et de rapports de force en constante redéfinition. Afin de les théoriser, plusieurs travaux universitaires proposent d'instituer en corpus les documents produits en cours de réunion de conception ou de répétition, pour leur appliquer les méthodes issues de la génétique textuelle. Nous avons pu voir que ce transfert s'avérait problématique : les écrits issus des archives d'un spectacle, tels que les cahiers de régie ou encore les carnets de notes, demeurent bien souvent fragmentaires ; leur caractère lacunaire et parfois difficile à déchiffrer peine à rendre compte de la dynamique des discussions qui ont nourri le processus de mise en scène. Dès lors, comment prendre appui sur cette mémoire scripturaire entachée de lacunes pour penser la polyphonie caractérisant toute genèse scénique ? Si la photographie et le documentaire assurent le chercheur du secours de l'image et de sa capacité à fixer sur la pellicule quelques fragments de réalité, suffisent-ils à traduire le mouvement organique de la mise en scène en gestation ? Malgré l'effet de réel qu'ils ne manquent pas de susciter, ils constituent un reflet partiel du processus en question, forcément médiatisé par un point de vue et transformé par la nature même du *medium,* qui stabilise l'objet dans une représentation arrêtée et cadrée par un regard. Partout, il y a en somme un *avoir-été* de la mise en scène, qui semble définitivement évanoui et empêche le chercheur d'accéder à l'immédiateté de son objet.

Cette sensation de manque et d'incomplétude nous invite à questionner les outils mobilisés pour aborder la mise en scène en gestation. Une première solution consiste à opter pour une approche intermédiale des archives d'un spectacle : dans la mesure où la mise en scène fait interagir plusieurs disciplines artistiques, nous suggérons de penser sa vie interne en confrontant activement les différents *media* participant à son élaboration. À la complexité de l'objet étudié peut alors correspondre la mise en œuvre d'une méthode elle-même soucieuse de complexité. Qu'il s'agisse de notes, de cahiers, de courriers, d'entretiens, de croquis, de photographies, de

maquettes ou d'échantillons, les traces d'un spectacle ne peuvent produire de sens que dans la dialectique de leur mise en regard. Au-delà des tentations typologiques, qui visent à classer systématiquement les supports pour les penser distinctement, il nous semble préférable de repérer les points d'intersection entre les discours tenus par chacun des types de documents disponibles pour mieux les recouper : c'est probablement dans la mise en œuvre d'un *savoir-montage* que la réalité de la création scénique se laisse approcher avec le plus de nuances.

En complément de cette première proposition, nous en avons avancé une seconde, supposant que le chercheur s'implique lui-même dans une observation *in vivo* de réunions et de répétitions afin de disposer d'une matière de première main, à la fois plus directe et exhaustive. Nous avons concédé que cette approche n'était pas sans soulever de nombreuses questions ; la plupart d'entre elles recoupent les interrogations rencontrées par les chercheurs en sciences humaines, au premier rang desquels les ethnologues, les anthropologues ou encore les sociologues. Confrontés au caractère mouvant des sociétés humaines, ces derniers n'ont eu de cesse de chercher à asseoir leur discipline sur des appareils théoriques et des outils méthodologiques à même de produire un savoir cohérent, tout en respectant la complexité des objets étudiés. Leurs disciplines partagent avec notre propre champ d'investigation un défi commun : penser des relations intersubjectives sans occulter le fait que le chercheur reste et restera toujours lui-même un sujet. En avançant le modèle d'une observation participante du chercheur, nous avons tenté de voir comment la compréhension des processus de la mise en scène pouvait opérer à l'intérieur même de l'action, moyennant l'édification d'un cadre méthodologique solide mais conscient de ses limites.

Dans une certaine mesure, cette hypothèse se rapproche d'une proposition audacieuse et, pour cette raison même, assez polémique de Krystian Lupa, pour qui on ne saurait comprendre l'action de quelqu'un qu'en agissant de concert avec lui. S'appuyant sur sa propre expérience d'apprenti metteur en scène et la mettant en lien avec le roman le plus connu de Robert Musil, il déclare :

> En mettant en scène *L'Asile* d'après *Les Bas-Fonds* de Gorki, j'ai suivi son chemin. Aujourd'hui, je trouve que considérer ces torrents intérieurs comme quelque chose qui relève de la maladie nous conduit à une perspective extérieure qui n'est pas engagée

> dans la compréhension de cet « autre » monde. Je me rappelle une phrase extraordinaire d'une malade mentale, Clarisse, dans *L'Homme sans qualités* de Robert Musil, qui dit que pour comprendre quelqu'un, il faut coagir avec lui, pour comprendre un assassin il faut agir en commun avec lui. Bien sûr, on peut dire que c'est une idée maximaliste, une idée qui nous condamne à la folie pour comprendre la folie, mais je pense qu'un artiste est justement ce fou qui veut comprendre les autres fous[1].

Coagir à un niveau ou à un autre – fût-il des plus modestes –, permettrait ainsi de mieux comprendre l'action de l'autre. Cette proposition est susceptible de s'appliquer à la compréhension des processus de la mise en scène. Comprendre la mise en scène n'impose-t-il pas de prendre part, d'une façon ou d'une autre, au contexte de sa gestation ? Dans le cadre d'un simple stage d'observation par exemple, il ne s'agit évidemment pas de participer aux choix de mise en scène proprement dits. Mais l'on a souvent constaté que se voir attribuer une tâche, ou avoir la simple mais importante fonction de préserver une mémoire de la création à travers la tenue d'un journal pouvait inviter le chercheur à remettre en perspective son propre mode de pensée pour l'adapter à la logique empirique du « savoir-faire pratique » des répétants. On a remarqué que, par ricochet, ce type d'engagement était à même de modifier le regard que le chercheur pose par ailleurs sur les archives issues d'un spectacle.

La disposition que nous essayons de formuler ici n'est pas sans rappeler l'objectif que Jean-Pierre Vernant semble s'être assigné en écrivant ses ouvrages sur la culture hellénique, dont le révolutionnaire *Mythe et pensée chez les Grecs*. En ayant à cœur d'approcher les faits religieux, la philosophie, l'art comme autant d'expressions d'une pensée propre à une civilisation donnée, Vernant s'est distingué d'un structuralisme alors hostile à toute approche historique et psychologique des objets étudiés. Partant du principe que les faits grecs pouvaient être appréhendés comme l'expression d'une activité mentale déterminée, il s'est attaché à s'approcher d'une façon de penser comme les Grecs, afin de mieux comprendre leurs productions et leur cadre socio-culturel :

> Nos études ont pour matière les documents sur lesquels travaillent les spécialistes, hellénistes et historiens de l'Antiquité. Notre perspective, cependant, est autre. Qu'il s'agisse des faits religieux (mythes, rituels, représentations figurées), de philosophie,

[1] *Krystian Lupa* (entretiens réalisés par Jean-Pierre Thibaudat, avec la collaboration de Béatrice Picon-Vallin, Ewa Pawlikowska et Michel Lisowski), Arles, Actes Sud, coll. « Mettre en scène », 2004, p. 43.

> d'art, d'institutions sociales, de faits techniques ou économiques, toujours nous les considérons en tant qu'œuvres créées par des hommes, comme expression d'une activité mentale organisée[2].

Sa perspective est d'autant plus stimulante pour nous qu'elle tâche de décrire un mode de pensée sans négliger la dimension sociale propre à la condition humaine. Ailleurs, le même Jean-Pierre Vernant déclare en effet : « le vrai comportement de l'homme, c'est ce qu'il fait et ce qu'il fait en tant qu'être social en liaison avec les autres et pour les autres[3]. » Dans une certaine mesure, la proposition d'impliquer le chercheur dans un processus de répétition participe d'une telle entreprise : elle vise à mieux saisir la *praxis* des répétants, à partir du cadre de pensée et de la dimension sociale qui la sous-tendent implicitement. Au vu de la longue réflexion que les sciences humaines ont consacrée à la problématique de l'observation participante, cette proposition n'est pas iconoclaste. Au-delà des exemples d'ethnologues que nous avons convoqués, on se souvient que l'École de Chicago est restée célèbre pour avoir imaginé une sociologie qualitative en mobilisant cette méthode[4]. Quels que soient les modèles sollicités, il nous semble qu'être au plus près du processus d'une mise en scène, voire s'y impliquer, c'est potentiellement se donner les moyens d'en saisir les rouages. Loin de se contredire, les pistes d'une approche intermédiale des archives et d'une observation *in vivo* des processus de la création scénique participent toutes deux d'une épistémologie ouverte, mettant en œuvre un principe de dialogue faisant écho au dialogisme même de la mise en scène et au caractère incontournable de la subjectivité dans son élaboration.

À cette clarification méthodologique préalable nous avons fait succéder un essai de théorisation des processus de la création scénique proprement dits. On s'est tout d'abord préoccupé de caractériser la manière dont les répétants investissaient l'espace dans la création scénique. Sans négliger la dimension proprement matérielle de l'espace de réunion ou de répétition, on a surtout noté, dans un esprit marqué par la phénoménologie, que l'espace de

[2] « Introduction » à *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, La Découverte [Maspero], 1996 [1965], p. 9.
[3] « La Grèce hier et aujourd'hui : entretien avec S. Georgoudi », préface à l'édition grecque de *Mythe et pensée en Grèce ancienne* (Athènes, 1975), repris dans *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, 1996, p. 52.
[4] Voir la synthèse présentée par Alain Coulon, *L'École de Chicago*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », Paris, 1992.

création était aussi affaire de perception et de réappropriation symbolique : le travail de création suppose en effet des répétants qu'ils projettent à plusieurs des représentations et des significations, sur un lieu donné, de façon à faire naître la mise en scène. Dans le domaine de la création scénique, l'espace constitue donc à la fois un contenant accueillant une communauté au travail et une surface de projection fantasmatique, dont la fécondité est déclenchée par la coprésence des uns et des autres à travers le partage d'une conversation. Cette étude sur l'espace nous a logiquement conduit à aborder le régime temporel des processus de la mise en scène. Dans la lignée des travaux menés par les études génétiques, on a vu que la création obéissait bien, dans une certaine mesure, à une logique chronologique, faisant se succéder des étapes clairement marquées. Mais ce constat ne nous a pas empêché d'observer que le temps opérait simultanément à un niveau plus délicat à cerner, échappant à une lecture spatialisée du temps et ayant à voir avec l'épaisseur bergsonienne de la durée. C'est que, reposant sur une causalité suspendue, l'omniprésence du virtuel et du possible, le temps créateur épouse un régime temporel paradoxal que nous avons rapproché d'Aiôn, tel que le décrit Gilles Deleuze ; il est aussi ce flux magmatique qui rassemble dans son unité apparente une polyphonie vertigineuse de nappes temporelles.

La complexité et la polyphonie repérées sur les plans du temps et de l'espace nous ont permis d'en venir à la conclusion que l'ensemble des répétants formaient une petite société, rassemblée autour du metteur en scène dans un espace-temps circonscrit pour s'adonner à une activité imaginaire marquée du sceau de la socialité. On a surtout fait valoir que c'était le fait de s'instituer en groupe dans un lieu matériel et dans un temps donné qui permettait aux répétants de faire de leur rencontre un lieu de production fantasmatique et imaginaire. De ce point de vue, l'on ne peut que suivre Didier Anzieu lorsqu'il écrit :

> Un lieu hors de l'espace, c'est une utopie ; une durée hors du temps, c'est une uchronie. Les êtres humains viennent aux groupes comme à une utopie et à une uchronie. La catégorie spatio-temporelle propre au groupe vécu se trouve être celle de l'ailleurs. L'inconscient, s'il est vrai qu'il soit universel, éternel, et indestructible, est aussi pour l'homme l'altérité par excellence. Il est un toujours là que chacun de nous situe toujours ailleurs. Aux individus qu'il réunit, le groupe se propose fantasmatiquement comme ce lieu hors du temps, comme cet autre côté du miroir où

> leur inconscient se trouverait enfin représenté et réalisé en tant qu'il serait ce qu'ils ont en commun. On se rassemble en ce qu'on se ressemble[5].

On comprend dès lors que le projet d'une mise en scène reste lettre morte sans l'engagement d'autrui ; c'est en cela qu'il est à l'image de « tout projet, même le plus personnel » : il est nécessairement « fondé sur la logique de l'interaction[6]. » À cet égard, il est symptomatique qu'un metteur en scène comme Peter Sellars ne puisse s'empêcher de concevoir la mise en scène comme un espace de dialogue :

> Je ne considère aucun spectacle comme le lieu d'une déclaration définitive ou comme ma tentative d'affirmer quelque chose de façon définitive. C'est même tout le contraire. […] Un spectacle est un dialogue que l'on effectue à l'aide des matériaux disponibles à ce moment-là ; à un autre moment, un autre dialogue aurait lieu, mais au moment précis où l'on se trouve dans une situation spécifique avec des gens donnés, c'est tel dialogue que l'on peut avoir. Je ne considère pas que mon travail soit une tentative de surpasser ce qui a déjà été fait ou d'exprimer un point de vue unique autour d'une œuvre. C'est même tout le contraire : c'est une conversation ! Nous offrons ce que nous avons à offrir, et le matériau nous répond. Ce qui jaillit de ce dialogue me fascine[7].

Pour autant, si l'interlocution et la coproduction fantasmatique jouent des rôles fondateurs au sein du travail collégial, l'on ne doit pas occulter la prédominance de la voix du metteur en scène dans le déroulement du processus. C'est pour éviter cet écueil que nous avons tenté de décrire un mode opératoire, où les propositions des uns et des autres se tressent pour former un discours foisonnant dont la force et l'unité restent garanties par l'instance tout à la fois éthique, dramaturgique et esthétique du metteur en scène.

En définitive, ce parcours nous a incité à souligner combien le processus d'une mise en scène reposait aussi bien sur des choix esthétiques que sur une expérience humaine aux effets décisifs sur la création finale. Dans la mesure où elle ne peut faire l'économie de la relation à l'autre et de la parole échangée, la mise en scène est clairement irréductible à la simple concrétisation de l'idée *a priori* d'un metteur en scène tout puissant. Patrice Chéreau n'avait de

[5] Didier Anzieu, *Le Groupe et l'inconscient. L'imaginaire groupal,* Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1981 [1975], p. 68.
[6] Jean-Pierre Boutinet, *Anthropologie du projet,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2005 [1990], p. 281.
[7] Peter Sellars, « Une mise à l'épreuve », propos recueillis par Josette Féral, dans *Mise en scène et jeu d'acteur. Entretiens,* t. 2, Montréal, Lansman, 2001, p. 320.

cesse d'affirmer :

> Je dis souvent, et je persiste à le dire, que les idées de mise en scène, ce n'est pas très intéressant. Tout le monde peut en avoir. Après, il faut les réaliser scéniquement, c'est déjà moins simple. Il faut les rendre lisibles, c'est encore moins simple[8].

La complexité d'un processus de mise en scène aboutit à une évolution du projet initial puisque la mise en scène confronte le metteur en scène à des interlocuteurs qui, tous, vont transformer son projet en s'en emparant et en l'investissant. Benjamin Lazar affirme dans cette optique :

> La mise en scène d'une pièce n'existe pas en soi, flottant dans le monde des idées. Je ne vois pas quel metteur en scène pourrait penser tout son spectacle en dehors des acteurs qui le composent. […] La découverte des sens cachés de la pièce est une aventure collective[9].

Brigitte Haentjens recoupe ces propos en allant jusqu'à parler de transformation et dépossession au contact de ses interlocuteurs :

> Le théâtre a ceci de particulier : au contact des collaborateurs, l'objet se transforme. Les différents interlocuteurs agissent sur la matière, la modifient. Il faut accepter d'en être dépossédé[10].

Engagé dans un rapport dialectique à autrui, le metteur en scène découvre sa propre mise en scène en fréquentant ses interprètes et ses collaborateurs, de la même façon que le sculpteur découvre en somme sa statue en se confrontant à la matière du bloc de marbre.

On rejoint dès lors le renversement qu'opère le philosophe Alain dans son *Système des beaux-arts* sur le rapport entre l'œuvre et l'idée préalable qui précède, dans l'imagination, sa réalisation concrète. Alors qu'une longue tradition veut que l'œuvre d'art traduise la représentation qui lui préexiste en la dotant d'un corps, le philosophe français refuse d'assimiler la production matérielle à une simple exécution :

> Puisqu'il est évident que l'inspiration ne forme rien sans matière, il faut donc à l'artiste, à l'origine des arts et toujours, quelque premier objet ou quelque première contrainte de fait, sur quoi il exerce d'abord sa perception, comme l'emplacement et les pierres pour

[8] Patrice Chéreau, « J'y arriverai un jour », dialogue avec Georges Banu, in *Patrice Chéreau. J'y arriverai un jour,* ouvrage réalisé par Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, Arles, Actes Sud, 2009, p. 43.
[9] Benjamin Lazar, « L'Autre monde »», entretien avec Florent Siaud, *Agôn* [En ligne], URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1056.
[10] Brigitte Haentjens, *Un regard qui te fracasse, op. cit.*, p. 18.

> l'architecte, un bloc de marbre pour le sculpteur, un cri pour le musicien, une thèse pour l'orateur, une idée pour l'écrivain, pour tous des coutumes acceptées d'abord. Par quoi se trouve défini l'artiste, tout à fait autrement que d'après la fantaisie. Car tout artiste est percevant et actif, artisan toujours en cela. […] Bref, la loi suprême de l'invention humaine est que l'on n'invente qu'en travaillant. Si le pouvoir d'exécuter n'allait pas beaucoup plus loin que le pouvoir de penser ou de rêver, il n'y aurait point d'artistes. […] Ainsi l'artiste observateur décide par l'action inspirée, afin de percevoir quelque chose. […] Il reste à dire maintenant en quoi l'artiste diffère de l'artisan. Toutes les fois que l'idée précède et règle l'exécution, c'est industrie. […] La représentation d'une idée dans une chose, je dis même d'une idée bien définie comme le dessin d'une maison, est une œuvre mécanique seulement, en ce sens qu'une machine bien réglée d'abord ferait l'œuvre à mille exemplaires. […] Il faut que le génie ait la grâce de nature, et s'étonne lui-même. Un beau vers n'est pas d'abord en projet, et ensuite fait ; mais il se montre beau au poète ; et la belle statue se montre belle au sculpteur, à mesure qu'il la fait ; et le portrait naît sous le pinceau[11].

Chez Alain, c'est dans l'action que l'artiste fait connaissance avec l'œuvre dont il devient l'auteur. L'artiste découvre l'œuvre d'art, que la finitude de son imagination ne lui avait pas permis d'embrasser *a priori,* en s'engageant dans une réalisation. Tandis que la réalisation conforme à une idée préalable relève de l'industrie, la création artistique repose sur la capacité de l'artiste de se situer en position de spectateur de l'œuvre en train de naître. Cette revalorisation de la production de l'œuvre est particulièrement précieuse dans le domaine de la mise en scène. Alors que, comme on l'a signalé, les images du *chef d'état major* ou du *dictateur* ont longtemps servi à caractériser sa fonction, le metteur en scène est aussi celui qui est dépassé par ce que l'amplification d'une intuition produit dans la réalité du travail concret. Ce n'est pas un hasard si, dans cet ordre d'idées, Patrice Chéreau remarquait : « personne ne peut dire : c'est ainsi que je l'ai imaginé. Parfois c'est même l'inverse. Il faut savoir se laisser surprendre[12]. » Tout comme l'artiste est spectateur de ce qu'il obtient en temps réel d'un matériau, le metteur en scène est aussi le spectateur de ce qui arrive et de ce qui lui est soumis : la surprise peut émaner de sa propre capacité à renouveler son propre point de vue ; mais elle vient bien souvent de sa rencontre avec les propositions de ses interlocuteurs. Pour le metteur en scène, l'action est donc dialogique : elle impose l'engagement avec l'autre. Dans cette hypothèse, l'interprète n'est pas un simple truchement mais le porteur d'une énergie qui permet au processus de mise en scène de

[11] Alain, *Système des beaux-arts,* Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1953, p. 35-39.

prendre une envergure insoupçonnée.

Si on a tenté de souligner la dimension sociale et dialogique de l'interlocution qui fonde la mise en scène, la complexité à l'œuvre dans sa genèse pourrait bien avoir une ampleur plus considérable encore. La fréquentation de répétitions et des archives de l'IMEC comme de la BnF nous ont fait prendre conscience de la part déterminante des contingences et du contexte de production dans l'élaboration d'un spectacle. Comme on l'a déjà laissé entendre dans notre propos, la pratique de la mise en scène n'engage pas seulement une maîtrise de la direction d'acteur ou des échanges avec les concepteurs. Elle repose sur d'abondantes contraintes budgétaires, économiques et matérielles qui, loin de constituer autant d'épiphénomènes négligeables, ont souvent des incidences majeures sur la teneur des spectacles : au même titre que la genèse interne d'un processus, celles-ci contribuent à former des choix artistiques. Il n'est donc pas anodin qu'un artiste comme Matthias Langhoff considère que la maîtrise des enjeux liés à la production et à l'administration du spectacle compte parmi les compétences fondamentales d'un homme de théâtre :

> Si j'ai insisté sur l'établissement et le respect du budget, c'est que les hommes de théâtre, artistes ou techniciens, doivent connaître tout ce qui concerne l'administration et les incidences pratiques d'une production, sinon ils restent des amateurs[13].

Il s'avère *de facto* qu'on ne saurait choisir un texte, élaborer une distribution, réunir une équipe artistique ou encore bâtir un planning de travail, sans tenir compte de la pertinence d'un choix d'artiste ou du type de programmation d'un théâtre, des contraintes imposées par les horaires de travail du personnel d'une institution, par des normes de sécurité, par l'histoire et l'entente des artistes appelés à collaborer ensemble. Ce qu'on serait tenté d'appréhender comme un dehors à la création artistique proprement dite lui est dans bien des cas consubstantiel, justifiant qu'on sollicite ici le riche concept d'exogenèse. Dans le domaine des études génétiques, Olga Anokhina s'y intéresse avec vigueur, à partir de l'exemple que lui fournissent les archives du *Molière* de Boulgakov. Récusant tout repli de l'acte d'écriture sur lui-même, celle-ci démontre comment

---

[12] Patrice Chéreau, « J'y arriverai un jour », *loc. cit.*, p. 27.
[13] *Matthias Langhoff* (introduction et entretien par Odette Aslan), Arles, Actes Sud, coll. « Mettre en scène », 2005, p. 52.

l'idéologie, la censure et le travail de mise en scène peuvent avoir une incidence déterminante sur l'écriture d'une pièce de théâtre. Elle en conclut :

> Pour appliquer l'analyse génétique au domaine des arts du spectacle, le théâtre, ou encore le cinéma, dont la production est par essence le fruit d'une collaboration collective, le généticien doit d'une part élaborer de nouveaux outils méthodologiques, d'autre part s'ouvrir à de nouveaux horizons théoriques. Les questionnements qui viendront en premier lieu concernent la perméabilité des frontières entre la genèse et l'exogenèse, la pluralité des instances auctoriales, ou encore le *continuum* entre l'écriture d'une pièce (ou d'un film) et sa mise en scène (ou sa réalisation[14]).

La notion d'exogenèse ne paraît finalement pas si distincte de celle de genèse. Comme le remarque radicalement Pierre-Marc de Biasi :

> En toute logique, il n'existe pas d'élément purement exogénétique : toute exogenèse reste primitivement marquée du sceau de l'endogenèse, et l'opposition des deux notions n'est que relative[15].

Ce refus d'opposer le dedans de la création à ce qu'on serait trop facilement tenté d'approcher comme une extériorité superficielle s'avère décisif dans la caractérisation de la complexité qui opère dans le processus de création d'un spectacle. Le politique, la communication, la notoriété, les jeux d'influence ne fournissent pas seulement au théâtre des thèmes à traiter, des objets à dénoncer, des thèses à défendre, ou des discours à déconstruire ; ils constituent autant d'éléments agissant sur l'esthétique même du spectacle. Dans la mesure où un processus de mise en scène transforme le faisceau des paramètres qui l'ont rendu possible en une proposition esthétique et dramaturgique, le politique, les jeux de force et le circonstanciel qu'on a mentionnés semblent s'effacer. C'est précisément leur transsubstantiation en œuvre qui leur octroie un intérêt singulier et justifie potentiellement qu'on s'y attarde. Tel qu'il se manifeste dans le tissage des voix des répétants, le principe de complexité et de polyphonie semble donc plus globalement structurer l'intégralité des relations nécessaires à l'avènement d'un spectacle : des contextes économiques aux politiques culturelles, la nécessité de l'échange s'impose partout et, toujours, influe sur le

[14] Olga Anokhina, « De l'avant-texte à a scène : le *Molière* de Boulgakov. Réflexion sur l'exogenèse », dans Marie-Madeleine Mervant-Roux, Dominique Budor (dir.), *Genèses théâtrales, op. cit.*, p. 208-209.
[15] Pierre-Marc de Biasi, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? », dans Michel Contat et Daniel Ferrer (dir.), *Pourquoi la critique génétique ?*, Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 49.

contenu même de la mise en scène. C'est cette omniprésence du dialogue qui, en retour, nous a invité à jeter les bases d'une épistémologie dialogique, soucieuse de penser son objet en adéquation avec les lignes de force qui le traversent.

Bibliographie

I. Corpus primaire

I. 1. Corpus de répétitions observées

ALEXANDRE, Ivan, répétitions d'*Hippolyte et Aricie* (de Jean-Philippe Rameau), Théâtre du Capitole de Toulouse, 2009 et Opéra national de Paris, 2012.

ALEXANDRE, Ivan, répétitions d'*Orfeo ed Euridice* (de Christoph Willibald Gluck), Mozartwoche de Salzbourg, 2014.

HAENTJENS, Brigitte, répétitions de *L'Opéra de quat'sous* (de Bertolt Brecht), Centre national des arts d'Ottawa et Usine C de Montréal, 2012.

HAENTJENS, Brigitte, répétitions de *Ta Douleur* (de Brigitte Haentjens, Anne Le Beau et Francis Ducharme), Théâtre La Chapelle de Montréal, 2012.

LAZAR, Benjamin, répétitions des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* (de Théophile de Viau), Théâtre de Caen, 2009.

LEPAGE, Robert, répétitions de *La Walkyrie* (de Richard Wagner), Metropolitan Opera de New York, 2011.

MARLEAU, Denis, répétitions d'*Othello* (de William Shakespeare), Centre national des arts d'Ottawa et Usine C de Montréal, 2007.

MARLEAU, Denis, répétitions de *Ce qui meurt en dernier* (de Normand Chaurette), Centre national des arts d'Ottawa et Espace Go de Montréal, 2008.

MARLEAU, Denis, répétitions d'*Une fête pour Boris* (de Thomas Bernhard), Festival TransAmérique de Montréal et Festival d'Avignon, 2009.

PELLY, Laurent, répétitions de *Pelléas et Mélisande* (de Claude Debussy), Theater an der Wien, 2009.

SCHIARETTI, Christian, répétitions du *Roi Lear* (de William Shakespeare), Théâtre national populaire de Villeurbanne, 2014.

I. 2. Archives de spectacle

I. 2. 1. Mise en scène de *Platonov* de Tchekhov par Patrice Chéreau

Boîte *Platonov*, Institut Mémoires de l'Edition Contemporaine, Fonds Chéreau, Abbaye d'Ardenne (France).

Dossier de presse sur *Platonov,* Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, cote WNG 1 1987.

MANCEAUX, François (réal.), *Il était une fois 19 acteurs*, K films, France, 1986.

CANDE, Daniel, photographies de *Platonov,* [en ligne], URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90023496.

I. 2. 2. Mise en scène de *Lucrèce Borgia* de Hugo par Antoine Vitez

POULAIN, Philippe, « Les répétitions de Lucrèce et quelques représentations », journal de répétitions de *Lucrèce Borgia*, mise en scène d'Antoine Vitez, dossier « Chaillot – mai 1985 / Avignon – juillet 1985 / Paris – septembre 1985 », t. I, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, cote 4-COL-45-Saison 1985-1986-Lucrèce Borgia.

VITEZ, Antoine, KOKKOS, Yannis, RECOING, Eloi, *Le Livre de* Lucrèce Borgia, *drame de Victor Hugo*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1985.

VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre, IV-la scène 1983-1990*, Paris, P.O.L, 1997.

I. 3. Entretiens avec les artistes du corpus de répétition

BERNIER, Nicolas, « Comment communique-t-on quand on n'a pas le même langage ? », entretien avec Florent Siaud, *Théâtre/Public,* n° 199, dossier « Le Son du théâtre, II », p. 66-71.

CHÉREAU, Patrice et BAREMBOIM, Daniel, *Dialogue sur la musique et le théâtre : Tristan et Isolde,* Éditions Buchet-Chastel, Paris, 2010.

COPFERMANN, Émile, *Conversations avec Antoine Vitez (De Chaillot à Chaillot),* Paris, P.O.L, 1999.

GILBERT, Bernard, « Genèse d'un *Ring* », entretien avec Florent Siaud, *Revue Jeu* [En ligne], URL : http://www.revuejeu.org/dossiers/robert-lepage/genese-d-un-ring.

DALPÉ, Jean-Marc, « Surtout, n'ennuyer personne avec mes mots ! », entretien avec Florent Siaud*, L'Opéra de quat'sous. Chantier dramaturgique,* Montréal, Sibyllines, p. 40-43.

DEGOUT, Stéphane, « Les consciences du chant(eur) », entretien avec Florent Siaud, *Agôn* [En ligne], « Processus de création, Bords de scène », URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1760.

DOUMENG, Serge, « Offrir l'accessoire », entretien avec Florent Siaud, *Agôn* [En ligne], dossier n° 4, « L'objet », URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2050.

ÉCLANCHER, Julien, « Le régisseur, passeur de son », entretien avec Florent Siaud, *Théâtre/Public,* n° 199, dossier « Le Son du théâtre, II », mars 2011, p. 58-61.

FALAISE, Bernard, « Le déraisonnable et la discipline », entretien avec Florent Siaud, dans *L'Opéra de quat'sous. Chantier dramaturgique,* Montréal, Sibyllines, p. 29-32.

GOULAY, Anne-Marie, *Patrice Chéreau et l'acteur,* II, Mémoire de DEA rédigé sous la direction de Jaqueline de Jomaron, Université Paris III – Sorbonne nouvelle, 1990.

HAENTJENS, Brigitte, « Les langues de feu de la création », entretien avec Florent Siaud, *Rappels*, n° 3, printemps 2009 [en ligne], URL : http://www.crilcq.org/rappels/sommaire2007-2008.asp

HAENTJENS, Brigitte, « La lenteur dynamique des répétitions », entretien avec Florent Siaud dans *L'Opéra de quat'sous. Cahier dramaturgique,* Montréal, Sibyllines, 2012, p. 11-18.

HAENTJENS, Brigitte, *Un regard qui te fracasse. Propos sur le théâtre et la mise en scène,* Montréal, Boréal, 2014.

LA BISSONNIÈRE, Anick, « Cet espace est une chimère », entretien avec Florent Siaud, dans *L'Opéra de quat'sous. Chantier dramaturgique,* Montréal, Sibyllines, p. 19-27.

LAZAR, Benjamin, « L'Autre monde »», entretien avec Florent Siad, *Agôn* [En ligne], « Entretiens », URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1056.

LAZAR, Benjamin, « Dramaturgie et mise en scène des classiques», rencontre publique animée par Marion Boudier et Florent Siaud, *Agôn* [En ligne], « Théâtre et dramaturgie », URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1181.

MARLEAU, Denis, « Denis Marleau. Travailler sur l'absence », dans Paris, *L'Avant-scène théâtre,* bimensuel, n° 1130, 15 février 2003.

MARLEAU, Denis, « Shakespeare à nu », entretien avec Florent Siaud, *Agôn* [En ligne], « Entretiens et documents », URL : http://agon.ENSL.fr/index.php?id=549.

MARLEAU, Denis, *Denis Marleau* (entretiens avec Sophie Proust), Arles, Actes Sud / Montréal, Leméac, coll. « Mettre en scène », 2010.

MEASROCH, Julie, « L'accessoiriste en quête d'objet », entretien avec Florent Siaud, *Agôn* [En ligne], dossier n° 4, « L'objet », URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2050.

PELLY, Laurent, « Le théâtre à travers la musique », entretien avec Florent Siaud, *Agôn* [En ligne], « Entretiens et documents », URL : http://agon.ENSL.fr/index.php?id=885

RICARD, Sébastien, « Entre le "caprice" et "l'abîme" », entretien avec Florent Siaud, dans *L'Opéra de quat'sous. Chantier dramaturgique,* Montréal, Sibyllines, p. 34-39.

SCHIARETTI, Christian, « L'histoire d'un dieu qui voulait devenir mortel », entretien avec Florent Siaud, Paris, programme du Théâtre des Champs Élysées pour *Castor et Pollux* de Jean-

Philippe Rameau, 2014, p. 26-33.

TOBIN, Nancy, « La poétesse de l'ombre », entretien avec Florent Siaud, *Théâtre/Public,* n°199, dossier « Le Son du théâtre, II », mars 2011, p. 62-66.

YSO, « Organique ! », entretien avec Florent Siaud, *L'Opéra de quat'sous. Chantier dramaturgique,* Montréal, Sibyllines, p. 45-48.

I. 4. Travaux d'étudiants

DE SOUSA E SILVA, Marina, « Travail final » remis dans le cadre du séminaire « Anthropologie des répétitions », Montréal, Université du Québec à Montréal, hiver 2013, inédit.

IFFERGAN, Ariel, « Travail final » remis dans le cadre du séminaire « Anthropologie des répétitions », Montréal, Université du Québec à Montréal, hiver 2013, inédit.

PAIMENT, Claude, « Travail final » remis dans le cadre du séminaire « Anthropologie des répétitions », Montréal, Université du Québec à Montréal, hiver 2013, inédit.

RÉMY-HANDFIELD, Gabriel, « Travail final » remis dans le cadre du séminaire « Anthropologie des répétitions », Montréal, Université du Québec à Montréal, hiver 2013, inédit.

SIOUÏ TRUDEL, Sylvie-Anne, « Travail final » remis dans le cadre du séminaire « Anthropologie des répétitions », Montréal, Université du Québec à Montréal, hiver 2013, inédit.

II. Corpus secondaire

II. 1. Témoignages de metteurs en scène

II. 1. 1. Livres d'entretiens, notes et écrits

ANTOINE, André, *Antoine, l'invention de la mise en scène* (anthologie réalisée par Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou) Arles, Actes Sud / Paris, Centre national du théâtre, 1999.

BENHAMOU, Anne-Françoise (dossier coordonné par, avec Nathalie Trotta, Patrick Lardy, Chantal Regairaz et Didier Juillard), *Pourquoi êtes-vous metteur en scène ?,* revue *OutreScène,* revue du Théâtre national de Strasbourg, n° 6, 2005.

BONDY, Luc, *La Fête de l'instant. Dialogues avec Georges Banu,* édition revisitée, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2012 [1996].

BRAUNSCWHEIG, Stéphane, *Petites portes, grands paysages*, écrits suivis d'entretiens avec Anne-Françoise Benhamou, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2007.

BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre I et II* (trad. Jean Tailleur, *et al.*), Paris, L'Arche, 1972.

BROOK, Peter, *L'Espace vide : écrits sur le théâtre* (trad. Christine Estienne et Franck Fayolle), Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1977.

BROOK, Peter*, Le Diable, c'est l'ennui*, Arles, Actes Sud, 1991.

BROOK, Peter*, Points de suspension* (trad. Jean-Claude Carrière et Sophie Reboud), Paris, Seuil, 1992.

BROOK, Peter, *Avec Shakespeare* (trad. Jean-Claude Carrière)*,* Arles, Actes Sud, 1998.

CHÉREAU, Patrice, *J'y arriverai un jour,* Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2009.

CHÉREAU, Patrice, *Les Visages et les Corps,* Paris, Éditions du Louvre / Skira Flammarion, 2010.

CRAIG, Edward Gordon, *De l'art du théâtre,* suivi de *Souvenirs de Craig : entretiens avec Peter Brook et Natasha Parry* (propos recueillis par Georges Banu), Saulxures, Circé, 1999.

FÉRAL, Josette, *Dresser un monument à l'éphémère* : *rencontres avec Ariane Mnouchkine*, Paris, Éditions Théâtrales, 1995.

FÉRAL, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur*, recueil d'entretiens avec divers metteurs en scène, vol. I, « L'Espace du texte », Montréal, Lansman, 1997 ; vol. II, « Le Corps en scène », Montréal, Lansman, 1998 ; vol. III, « Voix de femmes », Montréal, Éditions Québec Amérique, 2007.

GRUSZCZYNSKI Piotr (dir.), *Krzysztof Warlikowski. Fuir le théâtre,* Bruxelles, *Alternatives théâtrales,* n° 110-111, 2011.

JOUVET, Louis, *Témoignages sur le théâtre,* Paris, Flammarion, 1952.

JOUVET, Louis, *Tragédie classique et théâtre du XIX*^{e} *siècle,* Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1968.

KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort* (textes réunis et présentés par Denis Bablet), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990.

KLEIST, Heirich von, *Sur le théâtre des marionnettes,* suivi de *De l'élaboration progressive de la pensée dans le discours* (trad. Jean-Claude Schneider), Rezé, Séquences, 1991.

LANGHOFF, Matthias, *Matthias Langhoff,* entretiens avec Odette Aslan, Arles, Actes Sud / Paris, CNSAD, coll. « Mettre en scène », 2005.

LASSALLE, Jacques, *Pauses* (textes réunis et présentés par Yannick Mancel), Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du Théâtre », 1991.

LASSALLE, Jacques*, L'Amour d'Alceste. Une décennie de théâtre*, Paris, P.O.L, 2000.

LUPA, Krystian, *Krystian Lupa* (entretiens réalisés par Jean-Pierre Thibaudat, avec la collaboration de Béatrice Picon-Vallin, Ewa Pawlikowska et Michel Lisowski), Arles, Actes Sud, coll. « Mettre en scène », 2004.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre,* t. IV, 1936-1940 (trad. de Béatrice Picon-Vallin), Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Théâtre années vingt », 1992.

MIQUEL, Jean-Pierre, *Le Théâtre des acteurs : ces étranges animaux,* Paris, Flammarion, 1996.

MNOUCHKINE, Ariane, *Entretiens avec Fabienne Pascaud. L'art du présent,* Paris, Plon, 2005.

MNOUCHKINE, Ariane, *Ariane Mnouchkine* (introduction, choix et présentations de textes par Béatrice Picon-Vallin), Arles, Actes Sud, coll. « Mettre en scène », 2009.

MOUAWAD, Wajdi, ARCHAMBAULT, Hortense, BAUDRILLER, Vincent, *Voyage. Pour le Festival d'Avignon 2009,* Paris, P.O.L, coll. « Festival d'Avignon », 2009.

OSTERMEIER, Thomas, *Thomas Ostermeier* (Introduction et entretien par Sylvie Chalaye)*,* Arles, Actes Sud / Paris, CNSAD, coll. « Mettre en scène », 2006.

RÉGY, Claude, *Espaces perdus*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1998.

RÉGY, Claude, *L'Ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999.

RÉGY, Claude, *Dans le désordre,* Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2011.

STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur* (trad. Elisabeth Janvier), Paris, Payot, 1963.

STANISLAVSKI, Constantin*, La Construction du personnage* (trad. Charles Antonetti), Paris, Perrin, 1966.

STEIN, Peter (*et al.*), *Avec Brecht,* Arles, Actes Sud / Paris, CNSAD, 1999, coll. « Apprendre », n° 11.

STEIN, Peter, *Essayer encore, échouer toujours,* Bruxelles, Éditions Ici-bas, coll. « Ici-bas / Théâtre », 1999.

STREHLER, Giorgio, *Un Théâtre pour la vie* (texte établi par Sinah Kessler et trad. Emmanuelle Genevois), Paris, Fayard, 1980.

STREHLER Giorgio*, Giorgio Strehler* (Introduction, entretiens, choix de textes et trad. par Myriam Tanant)*,* Arles, Actes Sud / Paris, CNSAD, coll. « Mettre en scène », 2007.

JOUVET, Louis, *Témoignages sur le théâtre,* Paris, Flammarion, 1952.

VASSILIEV Anatoli, *Sept ou huit leçons* (trad. Martine Néron), Paris, P.O.L, 1999.

VILAR, Jean, *De la tradition théâtrale,* Paris, L'Arche, 1955.

VILAR, Jean, *Notes de service. Lettres aux acteurs et autres textes. 1944-1967* (éd. Frédérique Debril et Jacques Téphany)*,* Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2014.

VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre*, *I - L'école*, Paris, P.O.L, 1994.

VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre, II - La scène 1954-1975*, Paris, P.O.L, 1995.

VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre, III - La scène 1975-1983*, Paris, P.O.L, 1996.

VITEZ, Antoine, *Le Théâtre des idées* (anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu), Paris, Gallimard, coll. « Le Messager », 1991.

VAN HOVE, Ivo, *Ivo Van Hove* (introduction et entretiens par Frédéric Maurin), Arles, Actes Sud, coll. « Mettre en scène », 2014.

ZADEK, Peter, *Mise en scène, mise à feu, mise à nu* (trad. Hélène Harder), Paris, L'Arche, 2005.

II. 1. 1. Articles et entretiens isolés

FRANÇON, Alain, entretien avec Claude-Henri Buffard, septembre 1996, programme du spectacle *Edouard II,* présenté au Théâtre de l'Odéon du 29 octobre au 15 décembre 1996.

PICON-VALLIN, Béatrice, « Une œuvre d'art commune. Rencontre avec le Théâtre du Soleil (mars 1993) », dans *Théâtre/Public* n°124-125, juillet-octobre 1995, p. 74-83.

RÉGY, Claude, « Retrouver en soi quelque chose comme "presque" l'origine du langage », propos recueillis par Sylvie Raissiguier, Théâtre/Public, n° 173, 2004, p. 100-105.

STEIN, Peter, « Pourquoi es-tu devenu fou, Roberto ? », entretien avec Anne Laurent, *Alternatives théâtrales,* n° 35-36, 1990, p. 53-54.

TOUBIANA, Serge, « Entretien avec Patrice Chéreau et Danièle Thompson », *Cahiers du Cinéma,* n°479-80, mai 1994, p. 12-19.

VINCENT, Jean-Pierre, « La production d'idées est toujours le résultat d'un travail collectif », entretien avec Micheline et Lucien Attoun, *Alternatives théâtrales,* n° 62, 2000, p. 42.

II. 2. Les collaborateurs du metteur en scène

II. 2. 1. L'acteur

BANU, Georges, *L'Acteur qui ne revient pas : journées de théâtre au Japon* (1986), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1993.

BENHAMOU, Anne-Françoise (dossier coordonné par, avec Patrick Lardy, Chantal Regairaz et Didier Juillard), *Le Rôle de l'acteur,* revue *OutreScène,* revue du Théâtre national de Strasbourg, n° 3, mai 2004.

BENHAMOU, Anne-Françoise (dossier coordonné par, avec Patrick Lardy, Chantal Regairaz et Didier Juillard), *L'Acteur et son rôle,* revue *OutreScène,* revue du Théâtre national de Strasbourg, n° 4, juin 2004.

DULLIN, Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Librairie théâtrale, 1985.

JOUVET, Louis, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1994 [1954].

OIDA, Yoshi (avec la collaboration de Lorna Marshall), *L'Acteur flottant* (trad. Martine Million), Arles, Actes Sud, 1992, coll. « Le Temps du théâtre ».

PICCOLI, Michel, « Fièvre et légèreté », entretien avec Georges Banu, *Alternatives théâtrales,* n° 44, 1993.

REYMOND, Dominique, *Journaux de répétitions avec Antoine Vitez et Klaus Michael Grüber,* Paris, Klincksieck, 2014.

ROUBINE Jean-Jacques, *L'Art du comédien,* Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

II. 2. 2. Les autres collaborateurs du metteur en scène

BANU, Georges (ouvrage conçu et réalisé par), *Yannis Kokkos, le scénographe et le héron,* Arles, Actes Sud, 1989.

BANU, Georges et BLEZINGER, Mark (portrait proposé par), *Klaus Michaël Grüber :* « *Il faut que le théâtre passe à travers les larmes* », Paris, Éditions du Regard, Académie expérimentale des théâtres, Festival d'Automne, 1993.

BENHAMOU, Anne-Françoise, *Dramaturgies de plateau,* Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012.

LASSALLE, Antoine, *Les Métiers de plateaux,* Paris, Les Nouveaux Cahiers de la Comédie Française, Hors-Série, 2012.

III. Corpus critique

III. 1. Les études de genèse et la question de l'archive

III. 1. 1. Monographies

AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz* (trad. Pierre Alferi), Paris, Payot / Rivages, 2003.

ANOKHINA, Olga et PÉTILLON, Sabine, *Critique génétique. Concepts, méthodes, outils,* (Actes de l'école thématique de l'ITEM : Critique génétique, manuscrits, écriture, invention. Réflexion proposée par l'IMEC à l'abbaye d'Ardennes), Paris, IMEC, coll. « Inventaires », 2009.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Le Texte et l'Avant-Texte,* Larousse, 1972.

CONTAT, Michel et FERRER, Daniel (éd.), *Pourquoi la critique génétique ?*, Paris, CNRS Éditions, 1998.

DE BIASI, Pierre-Marc, *La Génétique des textes,* Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005 [2000].

CERQUIGLINI, Bernard, *Éloge de la variante,* Seuil, coll. « Des travaux », 1989.

CONTAT, Michel et FERRER, Daniel (éd.), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories,* Paris, CNRS Éditions, coll. « Textes et Manuscrits », 1998.

DERRIDA, Jacques, *Mal d'archive. Une impression freudienne,* Paris, Galilée, 2008.

ESPAGNE, Michel, *De L'Archive au texte. Recherches d'histoire génétique,* Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

FARGE, Arlette, *Le Goût de l'archive,* Paris, Seuil, coll. « Points », 1989.

FERRER, Daniel, *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011.

GIFFORD, Paul et SCHMID, Marion (dir.) *La Création en acte. Devenir de la critique génétique*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2007.

GRÉSILLON, Almuth, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes,* Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

GRÉSILLON, Almuth*, La Mise en œuvre*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

HAY, Louis et NAGUY, Peter (éd.), *Avant-texte, Texte, Après-Texte,* Akademiai Kiado, CNRS Éditions, 1982.

HAY, Louis (éd.), *Les Manuscrits des écrivains,* Paris, Hachette / CNRS Éditions, 1993.

LEVAILLANT, Jean (éd.), *Écriture et génétique textuelle. Valéry à l'œuvre,* Presses Universitaires de Lille, 1982.

III. 1. 1. Périodiques et articles

BIASI, Pierre-Marc de, « La Critique génétique », dans BERGEZ (éd.), *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire,* Bordas-Dunod, 1990, p. 5-40.

CAVAILLÈS, Nicolas, « génétique et dialogisme », dans *Genesis,* « Théorie : état des lieux », n° 30, 2010, p. 191-195.

DE BIASI, Pierre-Marc, « Qu'est-ce qu'une rature ? », dans Bertrand Rougé (éd.), *Ratures & repentirs,* Publications de l'Université de Pau, coll. « Rhétorique des arts », 1996, p. 17-47.

ESPAGNE, Michel, « Philologie et critique génétique », dans *Genesis,* « Théorie : état des lieux », n° 30, 2010, p. 19-20.

GRÉSILLON, Almuth, « La critique génétique, aujourd'hui et demain», [En ligne], URL : http://www.item.ens.fr/index.php?id=14174.

GRÉSILLON, Almuth, « Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradier », 2006 [en ligne],

http://www.item.ens.fr/index.php?id=13973

LEBRAVE, Jean-Louis, « Hypertexte, mémoire, écritures », *Genesis,* n° 5, 1994, p. 9-24.

LE CALVEZ, Éric, « Contre l'herméneutique. Le cas Bovary, dans *Balzac, Flaubert. La genèse de l'œuvre et la question de l'interprétation,* Nagoya, Graduate School of Letters, Nagoya University, 2009, p. 75-85.

MITTERAND, Henri Mitterand, « Sur le "scénarique" », dans *Genesis,* « Théorie : état des lieux », n° 30, 2010, p. 69-85.

NEEFS, Jacques, « L'écriture du scénarique », dans *Mimesis et Semiosis,* Nathan, 1992, p. 109-121.

III. 2. Genèse et archive de la mise en scène

III. 2. 1. Monographies

BANU, Georges (dir.), *Les Répétitions : un siècle de mise en scène, de Stanislavski à Bob Wilson*, dans *Alternatives théâtrales* n°52-53-54, décembre 96/janvier 97 [réédition revue et augmentée : *Les Répétitions. De Stanislavski à aujourd'hui,* Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2005].

BERNARD, Judith, *Rhétorique du discours en mise en scène : mythes et pratiques de la parole dans la répétition de théâtre*, thèse de doctorat sous la direction de Christine Hamon-Siréjols), Université de Lyon II, 2000 [en ligne], http://demeter.univlyon2.fr:8080/sdx/theses/notice.xsp?id=lyon2.2000.bernard_jprincipal&id_doc=lyon2.2000.bernard_j&isid=lyon2.2000.bernard_j&base=documents&dn=1>

BRAULT, Marie-André (dir.), « L'œuvre en chantier », revue de théâtre *Jeu*, n° 136, 2010 (3).

BUDOR, Dominique, GRÉSILLON, Almuth et MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dir.), *Genèses théâtrales,* Paris, CNRS Éditions, coll. « Textes et manuscrits », 2010.

LANDIS, Johannes, *Performance, fiction, thématique : le processus créatif vitézien, une tentative de modélisation,* mémoire de DEA en études théâtrales, sous la direction de Jean-Louis Besson, Université Paris X-Nanterre, 2001.

DE LORENZIS, Angela, *Jacques Lassalle : Les répétitions, essai d'identification d'un artiste,* thèse de doctorat sous la direction de Georges Banu, Université de Paris 3, 1999.

FÉRAL, Josette (dir), *Théâtre Research International,* numéro spécial, vol. XXXIII, n° 3, Cambridge University Press, septembre 2008.

FÉRAL, Josette, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011.

GRÉSILLON, Almuth et LÉGER, Nathalie (éd.), *Genesis*, « Théâtre », n° 26, 2006.

McAULEY Gay, *Space in performance. Making Meaning in the Theatre,* The University of

Michigan Press, 1999.

MEYER-PLANTUREUX, Chantal, *La Photographie de théâtre ou la Mémoire de l'éphémère*, Audiovisuel, 1992.

MOUAWAD, Wajdi, *Le Sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes,* Arles, Actes Sud / Montréal, Leméac, 2009.

PIDOUX, Jean-Yves, *Langhoff à Lausanne, l'ouragan lent*, Basel, Theaterkultur, et Lausanne, Éditions d'en bas, 1994.

RIVIERE, Jean-Loup (dir.), *Archiver le théâtre, Les Cahiers de la Comédie-Française,* n° 30, Paris, Comédie-Française, P.O.L, 1999.

ROY, Irène, *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1993.

THOMASSEAU, Jean-Marie (dir.), *Le Théâtre au plus près. Pour André Veinstein*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2005.

SIAUD, Florent, *Le Théâtre Ubu de Denis Marleau : vingt-cinq ans d'un théâtre étrange*, Mémoire de Master 2, sous la direction de Jean-Loup Rivière, École normale supérieure de Lyon, 2008.

III. 2. 1. Périodiques et articles

ASLAN, Odette, « Les traces du travail théâtral », dans *Théâtre/Public,* juillet-octobre 1995, p. 67-70.

BABLET, Denis (et l'équipe « Théâtre et moyens audiovisuels » du Groupe de Recherches théâtrales et musicologiques du CNRS), *Filmer le théâtre, Cahiers théâtre Louvain,* n° 46, Louvain-la-Neuve, 1981.

DORT, Bernard, « Lecture de Galilée : étude comparée de trois états d'un texte dramatique de Bertolt Brecht », *Les Voies de la création théâtrale*, t. 3, Paris, CNRS Éditions, 1972, p. 109-255.

FÉRAL, Josette, « Pour une étude génétique de la mise en scène », dans *Théâtre/Public,* novembre-décembre 1998, n° 144, p. 54-59.

GRÉSILLON, Almuth, « De l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène », dans *Cahiers de praxématique, Les mots de la scène,* 1996, n° 26, p. 71-93.

GRÉSILLON, Almuth, « La double contrainte : texte et scène dans la genèse théâtrale », Item [En ligne], URL : http://www.item.ens.fr/index.php?id=14206.

JUBINVILLE, Yves, « Le partage des voix : approche génétique de la langue dans les dramaturgies québécoises contemporaines », *Études françaises,* vol. 43, n° 1, 2007, p. 101-119.

McAULEY, Gay, « Towards an Etnography of Rehearsal », dans *New Theatre Quaterly,* Cambridge University Press, 1998, n° 53, p. 75-85.

McAULEY, Gay, « State of the Art: Performance Studies », *SemiotiX*, n° 10, novembre 2007 [En ligne], URL : http://sydney.edu.au/arts/performance/staff/profiles/mcauley.html.

THOMASSEAU, Jean-Marie, « Les manuscrits de la mise en scène », dans *L'Annuaire théâtral,* n° 29, printemps 2001, p. 101-122.

THOMASSEAU, Jean-Marie, « Les manuscrits de théâtre. Essai de typologie », dans *Littérature,* n° 138, « Théâtre : le retour au texte ? », juin 2005, p. 97-118.

III.3. Les répétitions : journaux, documentaires et fictions

III. 3. 1. Journaux de répétitions et suivis de mise en scène

ASLAN, Odette (étude collective de l'Atelier Pratiques théâtrales d'aujourd'hui, sous la dir. de), *Strehler-Goldoni,* La trilogie de la villégiature *de Goldoni, adaptation et mise en scène de Giorgio Strehler,* dans *Cahiers théâtre Louvain,* 1979, n° 40, série documents dramaturgiques, n° 10.

ASLAN, Odette, « Tchekhov / Langhoff : Journal de bord des répétitions. Dessins de Manuelle Bauduin, photos de Jacquie Bablet », dans *Théâtre/Public,* n° 122, « Matthias Langhoff », Gennevilliers, mars-avril 1995.

BARRAULT, Jean-Louis, *Mise en scène et commentaire de* Phèdre *de Racine*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972 [1946].

DULLIN, Charles, *Mise en scène et commentaire de* L'Avare *de Molière,* Paris, Seuil, coll. « Mises en scène », 1946.

ROSTAIN, Michel, *Journal des répétitions de La Tragédie de Carmen*, dans Georges Benu (textes réunis et présentés par), *Peter Brook,* Paris, CNRS, « Les Voies de la création théâtrale », vol. XIII, 1985, p. 191-218.

STANISLAVSKI, Constantin, *Mise en scène et commentaire de l'*Othello *de Shakespeare* (trad. Nina Gourfinkel)*,* Paris, Seuil, coll. « Mises en scène », 1948.

III. 3. 2. Documents audiovisuels

ASLAN, Odette (réal.), *La Direction d'acteurs : Giorgio Strehler répète* La Trilogie de la villégiature *de Goldoni avec les Comédiens français*, CNRS, SERDAVV, 1979.

BÉZIAT Philippe, *La Traviata et nous,* documentaire sur les répétitions de la *Traviata* de Verdi mise en scène par Jean-François Sivadier, DVD, Les Films Pelléas, 2012.

BOUCHEZ, Pascal, Ann Boleyn *de Clarisse Nicoïdski* (metteur en scène : Daniel Mesguich), Archives Image et métaphores, n° 119, 1996, 160 heures, consultable à l'Institut National de l'Audiovisuel de Lille.

BOUCHEZ, Pascal, Bérénice *de Jean Racine*, dans la mise en scène de Daniel Mesguich,

Archives Image et métaphores, n° 120, 1996, 220 heures, consultable à l'INA de Lille.

CORONEL, Élisabeth, MEZAMAT, Arnaud de, Claude Régy, *Le Passeur*, documentaire audiovisuel, coproduction : Abacaris Films, La Sept / Arte, 1997.

DARMON, Éric, VILPOUX, Catherine (réal.), *Au soleil même la nuit*, film documentaire sur une mise en scène d'Ariane Mnouchkine, coproduction : La Sept / Arte, Production Agat Films & Cie, Théâtre du Soleil, 1997.

KOLEVA, Maria et WIERS, Patrice, *Leçons de théâtre d'Antoine Vitez,* travail avec les élèves comédiens du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Cinoche vidéo, 1976.

METGE, Stéphane, *Une autre solitude*, Patrice Chéreau répète *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès, documentaire audiovisuel, CAED, Production La Sept / Arte, Azor films, Vega films Zurich, 1996.

METGE, Stéphane, *Leçons de théâtre*, [Patrice Chéreau répète Henry VI et Richard III avec les élèves-comédiens du Conservatoire], produit et diffusé par La Cinquième, 1999.

PASCAUD Fabienne et AUVIER Pascaud (réal.), *Portrait de Patrice Chéreau : épreuve d'artiste* [entretiens, extraits de répétitions]. Pascal Aubier, I.N.A, 1990.

PASCAUD Fabienne et GROS Dominique (réal.), *Antoine Vitez, Journal intime de théâtre, Entretiens*, Production La Sept, FR3, INA, 1988 ; INA, La Sept vidéo, 1994.

RÜTER, Christophe, *L'Homme de* passage *: Portrait de Klaus Michael Grüber*, extraits de répétitions], Production TAG/TRAUM, Arte, 1998.

III. 3. 4. Fictions de répétitions

III. 3. 4. 1. Fictions théâtrales

BERGMAN, Ingmar, *Après la répétition*, dans Ingmar Bergman, *Le Cinquième acte* (trad. Carl Gustaf Bjurström et Lucie Albertini), Paris, Gallimard, 1997.

MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de, *Les Acteurs de bonne foi,* Paris, Gallimard, 2008.

MOLIÈRE, *L'Impromptu de Versailles,* Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2010.

PIRANDELLO, Luigi, *Six personnages en quête d'auteur* ; *Chacun à son idée* ; *Ce soir, on improvise* (trad. Claude Perrus), Paris, Gallimard, 1994.

ROTROU, Jean de, *Le Véritable Saint Genest*, Paris, Garnier-Flammarion, 1999.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet* dans *Tragédies*, vol. 1, *Œuvres complètes*, vol. 1 (édition publiée sous la direction de Jean-Michel Déprats, avec le concours de Gisèle Venet), Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2002.

SHAKESPEARE, William, *Le Songe d'une nuit d'été*, dans *Comédies*, vol. 1, *Œuvres complètes*, vol. 5 (édition publiée sous la direction de Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet), Paris,

Gallimard, coll. « La Pléiade », 2013.

SIVADIER, Jean-François, *Italienne avec orchestre,* Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.

SIVADIER, Jean-François, *Italienne scène,* Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003.

III. 3. 4. 2. Fictions romanesques

MANN, Klaus, *Mefisto* (trad. Louise Servicen)*,* Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 2006.

MANN, Thomas, *La Mort à Venise,* dans *Romans et nouvelles* (trad. Félix Bertaux, Maurice Betz, Louise Servicen, Charles Sigwalt et Denise Van Moppès), t. 2*,* Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1995.

III. 3. 4. 5. Fictions cinématographiques

BERTOLUCCI, Giuseppe, *L'Amore probabilmente,* production : Navert Film et Cisa Service, 2001.

CASSAVETES, John, *Opening Night,* Faces Distribution Corporation, 1977.

FELLINI, Frederico, *Prova d'orchestra,* Rai, Rome : Daimo Cinematografica / Munich, Albatros Produktion, 1979.

RIVETTE, Jacques, *La Bande des quatre,* Pierre grise Productions, Limbo Films, Sofica investimage, la Sept, Ministère de la Culture, Films de l'Atalante, 1988.

WILSON, Robert, *La Mort de Molière,* scénario de R. Wilson, Philippe Chemin et Jan Linders, textes de Heiner Müller *et al.,* La Sept / Arte, l'Institut national de l'audiovisuel, 1994.

III. 4. Le metteur en scène

III. 4. 1. Portraits et analyses de metteurs en scène

ASLAN, Odette (études et textes réunis et présentés par), *Giorgio Strehler,* Paris, CNRS, « Les Voies de la création théâtrale », vol. XVI, 1989.

ASLAN, Odette (études et textes réunis et présentés par), *Matthias Langhoff,* Paris, CNRS, « Les Voies de la création théâtrale », vol. XIX, 1994.

BABLET, Denis, et JACQUOT, Jean (études réunies par), *W. Shakespeare, Théâtre du Soleil, J. Arden, S. Beckett,* Paris, CNRS, « Les Voies de la création théâtrale », vol. V, 1977.

BANU, Georges (textes réunis et présentés par), *Peter Brook,* Paris, CNRS, « Les Voies de la création théâtrale », vol. XIII, 1985.

BANU, Georges, KADIVAR, Pedro et SAADA Serge (coordonné par), *Claude Régy metteur en scène déraisonnable,* Bruxelles, *Alternatives théâtrales,* n° 43, avril 1993.

BANU, Georges (dir.), *Les Cités du théâtre d'art de Stanislavski à Strehler,* Paris, Éditions Théâtrales, Académie expérimentale des théâtres, 2000.

BANU, Georges, *Peter Brook. Vers un théâtre premier,* Paris, Seuil [Flammarion], coll. « Points Essais », 2005 [1991].

BORIE, Monique, *Le fantôme ou le théâtre qui doute,* Arles, Actes Sud / Paris, Académie expérimentale des théâtres, 1997, coll. « Le Temps du théâtre ».

COPFERMANN, Émile, *Planchon,* Lausanne, L'Âge d'Homme, 1969.

COPFERMANN, Émile, *Antoine Vitez (de Chaillot à Chaillot)*, Paris, P.O.L [Hachette], 1999 [1981].

FERAL, Josette, *Trajectoires du soleil. Autour d'Ariane Mnouchkine*, Paris, Éditions théâtrales, 1998.

MARCH, Florence, *Ludovic Lagarde. Un théâtre pour quoi faire,* Paris, Les Solitaires Intempestifs, 2010.

MAURIN, Frédéric, *Robert Wilson : le temps pour voir, l'espace pour écouter,* Arles, Actes Sud / Paris, Académie expérimentale des théâtres, coll. « Le Temps du théâtre », 1998.

PROUST, Sophie, « Le corps du metteur en scène » dans *Demeter,* revue électronique du Centre d'Étude des Arts Contemporains de Lille 3, bulletin n° 3 (septembre 2004), [en ligne], URL : www.univ-lille3.fr/revues/demeter/corps/proust.pdf

QUADRI, Franco, BERTONI, Franco et STEARNS, Robert, *Vie et temps selon Robert Wilson* (trad. Monique Baccelli), Paris, Éditions Plume, 1997.

SCARPETTA, Guy, *Kantor au présent : une longue conversation,* Arles, Actes Sud / Paris, Académie expérimentale des théâtres, coll. « Le Temps du théâtre », 2000.

III. 4. 2. La direction d'acteur

BERNARD, Judith, « Le metteur en scène, "archer de la métaphore" : du rôle de la figure dans la parole du metteur en scène », dans *Théâtre/Public,* Théâtre de Gennevilliers, mars-avril, p. 27-30.

PAVIS, Patrice, « Direction d'acteur », dans *Dictionnaire du théâtre,* Paris, Dunod, 1996.

PROUST, Sophie, *La Direction d'acteur dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2006.

III. 4. 3. Mise en perspective de la fonction

ANTOINE, André, « Causerie sur la mise en scène », dans *La Revue de Paris,* 1er avril 1903, p. 596-612.

BABLET, Denis, *La Mise en scène contemporaine, I, 1887-1914,* Bruxelles, Bruxelles, la

Renaissance du livre, coll. « Dionysos », 1968.

BIET, Christian et TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?,* Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006.

HUBERT, Marie-Claude, *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours,* Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 1992.

JOMARON, Jacqueline de, *La Mise en scène contemporaine, II, 1914-1940,* Bruxelles, la Renaissance du livre, coll. « Dionysos », 1981.

NAUGRETTE, Catherine, *L'Esthétique théâtrale,* Paris, Nathan, coll. « Fac : Arts du spectacle », 2000.

PAVIS, Patrice, *La Mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives,* Paris, Armand Colin, 2007.

PIEMME, Jean-Marie, *L'Invention de la mise en scène : dix textes sur la représentation théâtrale, 1750-1930*, Bruxelles, Éditions Labor, 1989.

ROUBINE, Jean-Jacques, *Théâtre et mise en scène : 1880-1980,* Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures modernes », 1980.

ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre,* Paris, Bordas, 1990.

VEINSTEIN, André, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 1955.

III. 5. Philosophie, herméneutique et psychanalyse

III. 5. 1. Monographies

BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007 [1889].

BERGSON, Henri, *La Pensée et le mouvant,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige » 2009 [1938].

BERGSON, Henri, *Durée et simultanéité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2009 [1968].

DELEUZE, Gilles, *Le Bergsonisme,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le philosophe », 1966.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens,* Paris, Éditions de Minuit, 1969.

DELEUZE, Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

DELEUZE, Gilles, *L'Île déserte et autres textes,* Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

DENIAU, Guy, *Gadamer,* Paris, Ellipses, 2004.

ELIAS, Norbert, *Du Temps* (trad. Michèle Hulain), Paris, Fayard, 1996.

FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et Méthode* (éd. Pierre Fruchon, Jean Grondin, Gilbert Merlio), Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1996 [1976].

GREIMAS, Algirdas-Julien, *De l'imperfection*, Périgueux, Éditions Pierre Fanlac, 1987.

GRONDIN, Jean, *Introduction à Hans-Georg Gadamer,* Paris, Éditions du Cerf, coll. « La nuit surveillée », 1999.

GRONDIN, Jean, *L'Herméneutique,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2006.

GUATTARI, Félix et DELEUZE, Gilles, *Mille plateaux,* Paris, Éditions de Minuit, 1980.

HANDKE, Peter, *Poème de la durée* (trad. Georges-Arthur Goldschmidt), Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1987.

EHRENZWEIG, Anton, *L'Ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Paris, Gallimard, 1974.

FREUD, Sigmund, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (trad. Marie Bonaparte et le Dr M. Nathan), Paris, Gallimard, 1930.

FREUD, Sigmund, *Résultats, idées, Problèmes I* (trad. Jean Laplanche), Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

FREUD, Sigmund, *Deuil et mélancolie* (trad. Aline Weill), Paris, Payot, 2011.

KIERKEGAARD, Søren, *La Reprise* (trad. Nelly Viallaneix), Paris, Flammarion, 1990.

LAPORTE, Jean, *Le Rationalisme de Descartes,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1988 [1945].

MERLEAU-PONTY, Maurice*, Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

MONGIN, Olivier, *Paul Ricœur,* Paris, Seuil, coll. « Points », 1998 [1994].

MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe,* Paris, Seuil, coll. « Points », 2005.

NANCY, Jean-Luc, *Le Partage des voix*, Paris, Galilée, 1982.

PASSERON, René (dir), *Création et répétition*, Paris, Clancier-Guénaud, coll. « Recherches poiétiques », 1982.

PASSERON, René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », n° 49, 1989.

RICŒUR, Paul*, Temps et Récit,* t. I, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1983.

RICŒUR, Paul, *Temps et Récit*, t. II, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1984.

RICŒUR, Paul, *Temps et Récit,* t. III, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1995.

RICŒUR, Paul, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986.

RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive,* Paris, Seuil, 1997 [1975].

RICŒUR, Paul, *De l'Interprétation. Essai sur Freud,* Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1965.

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire, suivi de Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « Points histoire », 1979.

WORMS, Frédéric, *Le Vocabulaire de Bergson,* Paris, Ellipses, 2013 [2000].

III. 5. 2. Périodiques et articles

HENRY, Michel, « Descartes et la question de la technique », dans Nicolas Grimaldi et Jean-Luc Marion (dir.), *Le Discours et sa méthode*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Epiméthée », 1987.

LEVINAS, Emmanuel, « La transcendance des mots. À propos des biffures » dans *Hors sujet,* Livre de poche, coll. « Biblio essai », Paris [Fata Morgana, 1987].

FŒSSEL, Michaël, « La *lisibilité du monde.* La véhémence phénoménologique de Paul Ricœur », dans Myriam Revault d'Allonnes et François Azouvi (dir.), *Paul Ricœur,* Paris, Cahiers de l'Herne, 2004.

RICŒUR, Paul, « Penser la création », dans André LaCocque et Paul Ricœur, *Penser la Bible,* Paris, Seuil, 1998.

III. 6. Anthropologie et sociologie

III. 6. 1. Monographies

AFFERGAN, Francis (dir.), *Construire le savoir anthropologique,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Ethnologies. Controverses », 1999.

ANZIEU, Didier et MARTIN, Jacques-Yves, *La Dynamique des groupes restreints,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le psychologue », 1997 [1968].

ANZIEU, Didier, *Le Groupe et l'inconscient. L'imaginaire groupal,* Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1981 [1975].

ANZIEU, Didier, *Le Corps de l'œuvre,* Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1981.

AUGÉ, Marc et COLLEYN, Jean-Paul, *L'Anthropologie,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », mars 2009 [2004].

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012 [1954].

BLANCHET, Alain et TROGNON, Alain, *La Psychologie des groupes,* Paris, Armand Colin,

coll. « 128 », 2005 [1994].

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000.

BOUTINET, Jean-Pierre, *Anthropologie du projet,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2005 [1990].

DESCOLA, Philippe, *Les Lances du crépuscule. Relations Jivaros, Haute-Amazonie,* Paris, Plon, 1993.

DOQUET, Anne, *Les Masques dogons sous le regard de l'autre – Fixité et changement dans une société ethnographiée,* Paris, Karthala, 1999.

DWYER, Kevin, *Moroccan Dialogues : Anthropology in question*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1982.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan, *Les Nuer* (trad. Louis Evrard)*,* Paris, Gallimard, 1964.

FABIAN, Johannes, *Remembering the Present : Painting and Popular History in Zaire*, University of California Press, 1996.

FABIAN, Johannes, *Le Temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet* (trad. par Estelle Henry-Bossoney et Bernard Müller), Toulouse, Anacharsis, 2006.

FISCHER, Gustave-Nicolas, *La Psychosociologie de l'espace,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1981.

GEERTZ, Clifford, *Bali : interprétation d'une culture* (trad. Denise Paulme et Louis Évrard), Paris, Gallimard, 1983.

GOFFMAN, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. 2, « Les relations en public » (trad. Alain Kihm), Paris, Minuit, 1973.

HALL, Edward T., *Le Langage silencieux* (trad. Jean Mesrie et Barbara Niceall), Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1984.

HALL, Edward T., *La Dimension cachée* (trad. Amélie Petita), Paris, Seuil, 1978.

JACKSON Michael, *Minima Ethnographica : Intersubjectivity and the Anthropological Project*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1998.

LABURTHE-TOLRA, Philippe et WARNIER, Jean-Pierre, *Ethnologie. Anthropologie,* Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

LAPLANTINE, François, *La Description ethnographique,* Paris, Armand Colin, 2010.

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1998.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Éditions Pocket, 1984.

MAISONNEUVE, Jean, *La Dynamique des groupes,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2011.

MALINOWSKI, Bronislaw, *Journal d'ethnographe* (trad. Tina Jolas)*,* Paris, Seuil, 1985.

MALINOWSKI, Bronislaw, *Les Argonautes du Pacifique occidental* (trad. André et Simonne Devyver), Gallimard, coll. « Tel », 1989.

MARCUS, George et FISCHER, Michael, *Anthropology as Cultural Critique*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1986.

MOLES, Abraham et ROHMER, Élisabeth (textes rassemblés par Victor Schwach), *Psychosociologie de l'espace,* Paris, L'Harmattan, 1998.

MOLES, Abraham et ROHMER, Élisabeth, *Labyrinthes du vécu. L'Espace : matière d'actions*

P.-LÉVY, Françoise et SEGAUD, Marion, *Anthropologie de l'espace,* Paris, Centre Georges Pompidou, 1983.

PAGÈS, Max, *La Vie affective des groupes : esquisse d'une théorie de la relation humaine*, Paris, Dunod, 1975.

RABINOW, Paul, *Un Ethnologue au Maroc : réflexions sur une enquête de terrain* (trad. Tina Jolas), Paris, Hachette, coll. « Histoire de gens », 1988.

III. 6. 2. Périodiques et articles

AGAR, Michael, « Towards an Ethnographic Language », *American Anthropologist*, 84 (4), 1982, p. 779-795.

DURANTI, Alessandro, « Husserl, Anthropology, and Intersubjectivity », dans *Anthropological Theory*, juin 2010, vol. 10, n° 1-2, p. 16-35.

FABIAN, Johannes, « Ethnographic Misunderstanding and the Perils of Context », *American Anthropologist*, 1997 (1), Mars 1995, p. 41-50.

GEERTZ, Clifford, « From the Native's Point of View : On the Nature of Anthropological Understanding », dans Paul Rabinow (dir.), *Interpretive Social Science*, University of California Press, 1979, p. 221-237.

GRONDIN, Jean, « Gadamer's Basic Understanding of Understanding » [En ligne], URL : http://mapageweb.umontreal.ca/grondinj/textes.html

GRONDIN, Jean, « La fusion des horizons », [En ligne], URL : http://mapageweb.umontreal.ca/grondinj/textes.html

HABERMAS, Jürgen, « Notes programmatiques pour fonder en raison une éthique de la discussion », dans *Morale et communication*, Paris, Éditions du Cerf, 1986, p. 63-130.

WHITE Bob, « Le pouvoir de la collaboration », dans Louise Lachapelle et Devora Neumark

(éd.), *Collaboration et arts communautaires*, Montréal, Engrenage noir / Calgary, Lux, 2011, p. 329-338.

III. 7. Intermédialité

BARTHES, Roland, *La Chambre claire,* Paris, Cahiers du Cinéma / Gallimard, 1980.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle* (trad. Jean Lacoste), Paris, Éditions du Cerf, 2009.

BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dans *Œuvres III* (trad. Maurice de Candillac, revue par Rainer Rochliz), Paris, Folio, coll. « Essais », 2000.

COPANS, Jean, *L'Enquête ethnologique de terrain. L'enquête et ses méthodes,* Paris, Armand Colin, 2011.

DELIÈGE, Robert, *Une Histoire de l'anthropologie,* Paris, Seuil, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet,* Paris, Éditions de Minuit, 2011.

MARINIELLO, Sylvestra, « Commencement », dans *Intermédialités*, n° 1, « Naître », printemps 2003, p. 47-62.

MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialité : ressemblances de famille », *Intermédialités,* n° 16, automne 2010, p. 233-259.

MICHAUD, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement,* Paris, Macula, 1998.

WARBURG, Aby, *Le Rituel du serpent : Récit d'un voyage en pays Pueblo* (trad. Sibylle Muller), Paris, Macula, 2003.

WARBURG, Aby, *Essais florentins* (trad. Sibylle Muller), Paris, Klincksieck, 1990.

WARBURG, Aby, *La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli* (trad. Laure Cahen-Maurel), Paris, Éditions Allia, 2007.

WARBURG, Aby, *L'Atlas Mnémosyne* (trad. Sacha Zilberfarb), Paris, L'écarquillé – INHA, 2012.

III. 8. Théorie littéraire et linguistique

AMORIM, Marilia, *Dialogisme et altérité dans les sciences humaines,* Paris, L'Harmattan, 1996.

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire* (trad. Gilles Lane), Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1991.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski* (trad. Isabelle Kolitcheff), Paris, Seuil, « Points », 1998.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Le Marxisme et la philosophie du langage* (trad. Marina Yaguello), Paris, Éditions de Minuit, 1977.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

BEACCO, Jean-Claude, LUZZATI, Daniel, MIR-SAMII, Reza, MURAT, Michel, VIVET, Martial (éd.), *Le Dialogique*, Actes du colloque international sur les formes philosophiques, linguistiques, littéraires, et cognitives du dialogue (Université du Maine, 15-16 septembre 1994), Berne / Paris, Peter Lang SA, 1997.

COSNIER, Jacques, BROSSARD, Alain, *La Communication non verbale*, Neuchâtel / Paris, Delachaux et Niestlé, 1984.

GERBE, Rose-Marie, *Le Présent de l'indicatif et la non-actualisation des procès. Étude formelle et pragmatique*, Paris, Honoré Champion, 2010.

HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Le Style en mouvement. Littérature et art,* Paris, Belin, 2005.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Interactions verbales*, Paris, Armand Colin, 1990.

MESCHONNIC, Henri, *Les États de la poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire,* Paris, Dunod, 1993.

MARTIN, Robert, *Pour une logique du sens*, Paris, Presses Universitaires, coll. « Linguistique nouvelle », 1983.

POPELARD, Marie-Dominique, « Remarques sur le métissage des voix dans le dialoguer théâtral », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Dialoguer, Un nouveau partage des voix*, *Études théâtrales*, 2 volumes, 31 – 32, Louvain la Neuve, 2004 – 2005, p. 114-122.

RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe et RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2001.

ZUMTHOR, Paul, « Oralité », *Intermédialités*, n°12, « Mettre en scène », automne 2008, p. 169-202.

III. 9. Écrits critiques sur le corpus primaire

III. 9. 1. Patrice Chéreau

ASLAN, Odette (études et textes réunis et présentés par), *Patrice Chéreau,* Paris, CNRS, « Les Voies de la création théâtrale », vol. XIV, 1986.

BATAILLON, Michel, *Un défi en province : Chéreau*, Paris, Marval, 2005.

BLOT, Marie-Laure (éd.), *Patrice Chéreau : Transversales. Théâtre, cinéma, opéra*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2010.

BOULEZ, Pierre, CHEREAU, Patrice, PEDUZZI, Richard (avec la collaboration de Sylvie de Nussac et des textes de François Regnault), *Histoire d'un « Ring »,* Paris, Robert Laffont, coll. « Pluriel », 1980.

CAZAUX, Chantal (dir.), *Opéra et mise en scène. Patrice Chéreau,* l'Avant-Scène Opéra n° 281.

NUSSAC, Sylvie de (éd.), *Nanterre Amandiers : les années Chéreau. 1982-1990*, Paris, Imprimerie nationale de France, coll. « Le Spectateur français », 1990.

III. 9. 2. Brigitte Haentjens

HAENTJENS, Brigitte, *Blanchie. Récit troué,* Sudbury, Éditions Prise de parole, 2008.

LÉPINE, Stéphane, *De sa main brûlée : fragments et réflexions autour de* Malina *d'Ingeborg Bachmann, roman recréé à la scène par Brigitte Haentjens*, Montréal, Publications Sibyllines, 2004.

LÉPINE, Stéphane, *L'homme est un loup pour l'homme (et la femme-) : notes sur l'œuvre de Sarah Kane et réflexions autour de la mise en scène signée Brigitte Haentjens de* Blasté*,* Montréal, Publications Sibyllines, 2008.

LÉPINE, Stéphane (dir.), *Sibyllines, un parcours pluriel : dix ans de création,* Montréal, Les 400 coups, 2008.

III. 9. 3. Robert Lepage

BORELLO, Christine, « Robert Lepage, mettre en scène, c'est écrire », *Théâtre/Public,* n° 117, Théâtre de Gennevilliers, 1994, p. 77-86.

CHAREST, Rémy, *Robert Lepage. Quelques zones de liberté,* Québec, L'instant même / Ex Machina, 1995.

FOUQUET, Ludovic, *Robert Lepage, l'horizon en image,* Québec, Les 400 coups, coll. « Essai », 2006.

FÜRLE, Brigitte, « Le théâtre comme point de rencontre des arts », *Theaterschrift,* n° 5-6, « À propos de dramaturgie », Bruxelles, Kaaitheater, 1994.

GILBERT, Bernard et CAUX, Patrick, *Le Rossignol, Renard et autres fables. Une chinoiserie pour le XXI^e siècle*, Québec, Éditions Alto et Ex Machina, 2011.

GILBERT, Bernard, *Le Ring de Robert Lepage*. *Une aventure scénique au Metropolitan Opera*, Québec, L'Instant même, 2013.

HEBERT, Chantal et PERELLI-CONTOS, Irène, *La Face cachée du théâtre de l'image,* Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001.

III. 9. 4. Denis Marleau

BANU, Georges (dir.), « Modernité de Maeterlinck / Denis Marleau »*, Alternatives théâtrales,* n° 73-74, Bruxelles, juillet 2002.

CHASSAY, Jean-François (dir.) *Album du Théâtre UBU*, Cahiers de théâtre Jeu, Montréal,

Lansman, 1994.

LESAGE, Marie-Christine, « Installations scéniques. Le cas du Théâtre UBU et du collectif Recto Verso », *L'Annuaire théâtral,* n° 26, automne 1999, p. 30-45.

MARLEAU, Denis et JASMIN, Stéphanie, « La non-action comme terrain fertile pour un travail d'acteur. Témoignage », *L'Annuaire théâtral*, dossier « Mutations de l'action », n° 36, 2004, p. 95-102.

SIAUD, Florent, « De ce qui naît en premier à *Ce qui meurt en dernier* », *Jeu*, n° 136, 2010, p. 68-74.

III. 9. 5. Christian Schiaretti

BARA, Olivier et SCHIARETTI, Christian, *Pour en finir avec les créateurs,* Neuilly, Atlande, 2014.

DENISOT, Marion et BOISSON, Bénédicte, « Héritages et filiations du théâtre populaire », *L'Annuaire théâtral,* n° 49, printemps 2011.

III. 9. 6. Antoine Vitez

KERBRAT, Patrice, « Antoine Vitez directeur d'acteurs », dans *Europe,* juin-juillet 2000, n° 854-855, p. 126-127.

UBERSFELD, Anne, *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, Paris, Les Quatre Vents, 1994.

UBERSFELD, Anne*, Antoine Vitez,* Paris, Nathan, coll. « 128 », 1998.

VITEZ, Antoine, *Le Théâtre des idées* (Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu), Gallimard, coll. « Nrf », Paris, 1991.

III. 10. Textes supports des spectacles du corpus

III. 10. 1. Textes dramatiques

BERNHARD, Thomas, *Une fête pour Boris* (trad. Claude Porcell), Paris, L'Arche, 1996.

BRECHT, Bertolt, *L'Opéra de quat'sous* (trad. Jean-Claude Hémery), Paris, L'Arche, 1960.

CHAURETTE, Normand, *Ce qui meurt en dernier,* Arles, Actes Sud / Montréal, Leméac, 2010.

DE VIAU, Théophile, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé,* dans *Œuvres poétiques. Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* (éd. Guido Saba), Paris, Classiques Garnier, 2008.

HUGO, Victor, *Lucrèce Borgia* (commentaire dramaturgique par Antoine Vitez, Yannis Kokkos, Eloi Recoing)*,* Arles, Actes Sud, 1996.

SHAKESPEARE, William, *Le Roi Lear* (trad. Yves Bonnevoy), Paris, Mercure de France, 1965.

SHAKESPEARE, William, *Othello,* dans *Tragédies* (dir. Jean-Michel Déprats)*,* t. I, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », n° 50, 2002.

TCHEKHOV, Anton, *Platonov*, in *Théâtre* (tr. Elsa Triolet), Paris, Éditeurs français réunis, 1966.

III. 10. 2. Partitions

DEBUSSY, Claude, *Pelléas et Mélisande* (éd. David Grayson), dans *Œuvres complètes*, série VI/2ter, Paris, Éditions Durand, 2010.

GLUCK, Christophe Willibald, *Orfeo ed Euridice,* Kassel, Bärenreiter, 1993.

RAMEAU, Jean-Philippe, *Hippolyte et Aricie* (éd. de Sylvie Bouissou), Paris, Gérard Billaudot, 2002.

MOZART, Wolfgang Amadeus, *Le Nozze di Figaro*, Kassel, Bärenreiter, 1973.

WAGNER, Richard, *Die Walküre,* New York, Dover Publications, 1978.

Annexes

I. Extraits d'archive

Les documents qui suivent sont reproduits avec leur mise en page et leur orthographe originelles.

I. 1. Bertolt Brecht, *L'Opéra de quat'sous*, traduction de Jean-Marc Dalpé, acte II, scène 4, version du 7 octobre 2010.

DEUXIÈME ACTE

SCÈNE 4.

Jeudi après-midi : Mackie le couteau prend congé de sa femme pour fuir dans les marais de Highgate, échappant ainsi à son beau-père.

L'écurie.

POLLY, *entrant* :
Mac! Mac, aie pas peur, c'est moi.

MAC, *couché sur le lit* :
Quoi ? Qu'est-ce qui se passe ?
Pourquoi tu me regardes comme ça ?

POLLY :
Je reviens de chez Brown. Mon père et lui se sont entendus pour t'arrêter.
Brown a essayé de te défendre, mais mon père l'a tellement menacé qu'à la fin, il a craqué.
Faut faire tes sacs. Tout de suite !

MAC :
Mes sacs ? Pourquoi ?
Viens ici, beauté. C'est autre chose que j'ai envie de faire avec toi.

POLLY :
Non, pas maintenant, on n'a pas le temps !
O Mac, j'ai eu tellement peur. Mon père arrêtait pas de dire qu'ils allaient te pendre !

MAC :
Panique pas. J'aime pas ça quand tu t'affoles, ça fait vulgaire.
Pourquoi s'énerver ? Y'ont rien contre moi à Scotland Yard.

POLLY :
Hier peut-être qu'ils avaient rien, mais aujourd'hui, y'en ont plein !
Paraît que t'as… Attend !
J'ai ramené la liste des accusations. Y'en avait trop pour que je m'en souvienne par cœur !
On dit ici que tu as tué deux commerçants ! On parle d'au moins trente cambriolages, de vingt-trois agressions avec violence, de je sais plus combien d'incendies criminels, de je sais plus combien de tentatives de meurtres, de tout un tas de voies de fait, de fraudes, d'escroqueries… pis ça c'est juste la liste pour les derniers dix-huit mois !
À Winchester, t'as détourné deux sœurs mineures ?
MAC :
Elles m'avaient juré qu'elles avaient plus de vingt ans.
(Lui prenant des mains la liste des accusations qu'il va examiner...)
Brown, qu'est-ce qu'il a dit ?

POLLY :
Quand je sortais, il m'a rattrapé dans le couloir pour me dire que cette fois-ci il pouvait rien faire pour toi. Et qu'il valait mieux que tu disparaisses pour un bout de temps.

(Note : le changement de style du texte indique un changement de 'style' – ou de niveau de jeu des acteurs – on 'joue' à jouer dans un opéra…)

Ah, Mac !

Elle lui saute au cou.

MAC :
Bon, bien, s'il faut que je parte, c'est toi qui vas prendre la direction des affaires.

POLLY :
C'est pas le moment de parler d'affaires, Mac, je veux pas entendre parler de ça.

Embrasse-moi plutôt et jure-moi que jamais, jamais…

I. 2. Jean-Marc Dalpé, « notes aux acteurs » de *L'Opéra de quat'sous,* octobre ou novembre 2010.

Les niveaux :

Quand un personnage s'adresse au public directement – soliloque ou aparté.

Il se sert d'une langue 'québécoise' correcte, efficace et le plus direct (concret) possible.

Quand les personnages sont en action dans les situations – dialogue 'réaliste' (?)

On retrouve dans ces sections, une langue plus marquée par l'oralité. Les sacres, expressions populaires ou vulgaires, élisions, accents et diphtongues, etc. soutiennent le caractère des personnages (classe sociale surtout).

À noter… ces éléments sont utilisés moins par souci de 'réalisme' que pour leur effet sur le public.

À noter aussi… le jeu des personnages qui veulent 'se donner des airs' par moment et qui donc s'efforcent à mieux articuler et à mieux s'exprimer (parler comme Radio-Canada ou comme quelqu'un de la haute – Outremont?). Exemples : Filch quand il 'raconte' l'histoire de son enfance, Madame Peachum quand elle 'raconte' ses sorties avec le Capitaine, Mackie et les bandits qui jouent à faire comme les bourgeois durant la scène des noces, etc.

Quand les personnages sont en action dans les situations – dialogue 'mélodramatique' (?)

La pièce (Brecht?) veut critiquer les formes et styles dominants de son époque – surtout le jeu 'faux ou exagéré' ou sentimentale (Opératique? Romantique? Mélodramatique?) – qui soutiennent/entretiennent une vision rétrograde de la société.

Au cours de la pièce, il y a des 'sections' qui changent de ton abruptement, comme si les personnages jouaient tout à coup dans une pièce convenue. Exemples : la fin de la scène 1 qui évoque un mélodrame de mœurs de famille ; les fins 'romantiques' entre Mackie et Polly des scènes 2 et 4 qui rappellent des numéros d'amoureux d'un opéra, etc.

Pour appuyer ces moments (parodiques ?), les acteurs (pas les personnages !) se servent d'une langue plus soutenue et/ou littéraire (vieillot ?). On devrait 'entendre' cette rupture de 'style' en passant soudainement à un accent franco-française ou standard qui évoque un autre théâtre.

Les objectifs de l'atelier…

Cette lecture devrait dans un premier temps permettre de vérifier les choix de base de niveaux de langue, l'efficacité des coupures dans le texte original et des réaménagements rythmiques dans les scènes (il y en a plusieurs), ainsi que l'efficacité des répliques (clarté et rythme).

Mais il reste aussi plusieurs grandes questions à régler.

Exemple :
L'historicité – l'action se passe à Londres au milieu du 19ième siècle. Est-ce le meilleur choix?
Est-ce qu'on peut (devrait) jouer avec le 'réalisme' de ce cadre – des costumes ou des accessoires qui évoquent un autre temps ?
La 'critique' du théâtre dominant en 1928 est-elle encore pertinente ?
La 'critique' de la morale dominante et des structures sociales de 1928 est-elle encore pertinente ?

Cette version des quatre premières scènes est encore loin d'être coulée dans le béton ! Mais elle devrait nous permettre d'amorcer une discussion plus large à propos du projet dans son ensemble, une discussion qui me semble nécessaire avant de revoir ce que j'ai fait et de poursuivre le travail.

I. 3. Comparaison entre deux versions du texte de la brochure du *Roi Lear*, mise en scène de Christian Schiaretti.

Scène VII

Une salle du château de Gloucester.
Entrent Cornouailles, Régane, Goneril, Edmond et des serviteurs.

CORNOUAILLES *(à Goneril)*

Auprès de monseigneur votre époux retournez en hâte ; et montrez-lui cette lettre : les troupes françaises ont débarqué. Qu'on nous trouve Gloucester, le traître !

RÉGANE

Qu'on le pende, immédiatement !

GONERIL

Qu'on lui arrache les yeux !

CORNOUAILLES

Laisse-le à la garde de ma colère. Et vous, Edmond, accompagnez notre sœur. Les vengeances qu'il nous faut prendre sur votre père félon ne sont pas faites pour vos regards. Dites au duc, chez lequel vous partez, d'accélérer ses préparatifs : comme nous-mêmes nous allons faire. Entre vous et nous, nos courriers assureront des liaisons rapides. Au revoir, chère sœur. Au revoir, sire de Gloucester.
(Entre Oswald.)
Eh bien ? Où est le roi ?

OSWALD

Monsieur de Gloucester l'a fait emmener.
Quelque trente-cinq ou trente-six de ses chevaliers
Qui le cherchaient ardemment l'ont rejoint
Aux portes, et avec d'autres, qui appartiennent au duc,
Ils l'accompagnent à Douvres où ils se targuent
D'avoir de puissants amis.

CORNOUAILLES

Allez chercher des chevaux pour votre maîtresse.

GONERIL

Au revoir, mon cher prince, au revoir, ma sœur.

CORNOUAILLES

Au revoir, Edmond.
(Goneril, Edmond et Oswald sortent.)
Et allez nous chercher le traître Gloucester.
Garrottez-le comme un voleur, produisez-le devant nous.
(Sortent des serviteurs.)
C'est vrai que sans les formes de la justice
Nous ne pouvons le tuer. Mais notre puissance
Fera une faveur à notre colère.
Nous blâmera qui veut, il n'y pourra rien.
(Entrent des serviteurs, avec Gloucester prisonnier.)
Qui est-ce là ? Le traître ?

RÉGANE

L'ingrat renard ! c'est lui.

CORNOUAILLES

Liez solidement ses bras racornis.

Scène VII

Entrent Cornouailles, Régane, Goneril, Edmond et des serviteurs.

---------- **Sqce 50 : Où est Gloucester ?**

CORNOUAILLES *(à Goneril)*

Auprès de monseigneur votre époux retournez en hâte ; et montrez-lui cette lettre : les troupes françaises ont débarqué. Qu'on nous trouve Gloucester, le traître !

RÉGANE

Qu'on le pende, immédiatement !

GONERIL

Qu'on lui arrache les yeux !

---------- **Sqce 51 : faites sortir Goneril**

CORNOUAILLES

Laisse-le à la garde de ma colère. Et vous, Edmond, accompagnez notre sœur. Les vengeances qu'il nous faut prendre sur votre père félon ne sont pas faites pour vos regards. Dites au duc, chez lequel vous partez, d'accélérer ses préparatifs : comme nous-mêmes nous allons faire. Entre vous et nous, nos courriers assureront des liaisons rapides. Au revoir, chère sœur. Au revoir, sire de Gloucester.
(Entre Oswald.)
Eh bien ? Où est le roi ?

OSWALD

Monsieur de Gloucester l'a fait emmener.
Quelque trente-cinq ou trente-six de ses chevaliers
Qui le cherchaient ardemment l'ont rejoint
Aux portes, et avec d'autres, qui appartiennent au duc,
Ils l'accompagnent à Douvres où ils se targuent
D'avoir de puissants amis.

CORNOUAILLES

Allez chercher des chevaux pour votre maîtresse.

GONERIL

Au revoir, mon cher prince, au revoir, ma sœur.

CORNOUAILLES

Au revoir, Edmond.
(Goneril, Edmond et Oswald sortent.)

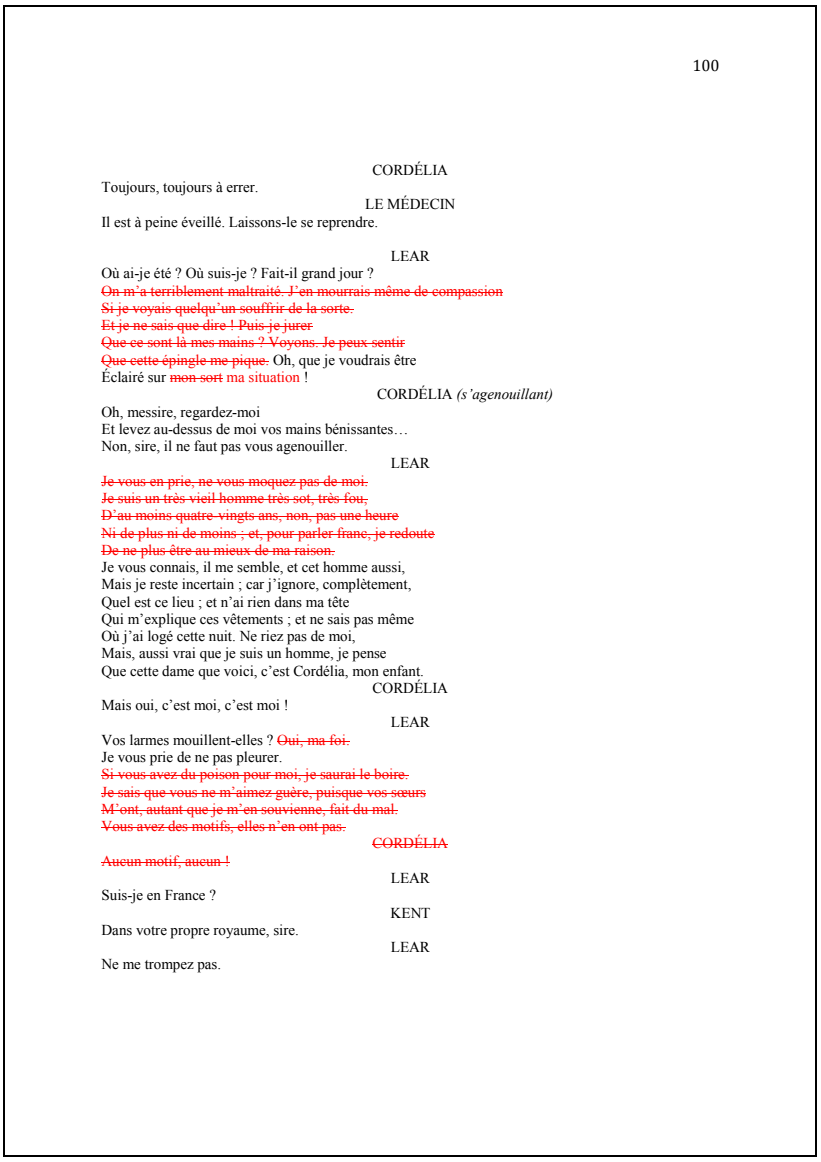
---------- **Sqce 52 : énucléation de Gloucester**

Et allez nous chercher le traître Gloucester.
Garrottez-le comme un voleur, produisez-le devant nous.
(Sortent des serviteurs.)
C'est vrai que sans les formes de la justice
Nous ne pouvons le tuer. Mais notre puissance
Fera une faveur à notre colère.
Nous blâmera qui veut, il n'y pourra rien.
(Entrent des serviteurs, avec Gloucester prisonnier.)
Qui est-ce là ? Le traître ?

RÉGANE

L'ingrat renard ! c'est lui.

I. 4. Les biffures dans le texte de la brochure du *Roi Lear*, mise en scène de Christian Schiaretti.



100

CORDÉLIA

Toujours, toujours à errer.

LE MÉDECIN

Il est à peine éveillé. Laissons-le se reprendre.

LEAR

Où ai-je été ? Où suis-je ? Fait-il grand jour ?
~~On m'a terriblement maltraité. J'en mourrais même de compassion~~
~~Si je voyais quelqu'un souffrir de la sorte.~~
~~Et je ne sais que dire ! Puis je jurer~~
~~Que ce sont là mes mains ? Voyons. Je peux sentir~~
~~Que cette épingle me pique.~~ Oh, que je voudrais être
Éclairé sur ~~mon sort~~ ma situation !

CORDÉLIA *(s'agenouillant)*

Oh, messire, regardez-moi
Et levez au-dessus de moi vos mains bénissantes…
Non, sire, il ne faut pas vous agenouiller.

LEAR

~~Je vous en prie, ne vous moquez pas de moi.~~
~~Je suis un très vieil homme très sot, très fou,~~
~~D'au moins quatre-vingts ans, non, pas une heure~~
~~Ni de plus ni de moins ; et, pour parler franc, je redoute~~
~~De ne plus être au mieux de ma raison.~~
Je vous connais, il me semble, et cet homme aussi,
Mais je reste incertain ; car j'ignore, complètement,
Quel est ce lieu ; et n'ai rien dans ma tête
Qui m'explique ces vêtements ; et ne sais pas même
Où j'ai logé cette nuit. Ne riez pas de moi,
Mais, aussi vrai que je suis un homme, je pense
Que cette dame que voici, c'est Cordélia, mon enfant.

CORDÉLIA

Mais oui, c'est moi, c'est moi !

LEAR

Vos larmes mouillent-elles ? ~~Oui, ma foi.~~
Je vous prie de ne pas pleurer.
~~Si vous avez du poison pour moi, je saurai le boire.~~
~~Je sais que vous ne m'aimez guère, puisque vos sœurs~~
~~M'ont, autant que je m'en souvienne, fait du mal.~~
~~Vous avez des motifs, elles n'en ont pas.~~

~~CORDÉLIA~~

~~Aucun motif, aucun !~~

LEAR

Suis-je en France ?

KENT

Dans votre propre royaume, sire.

LEAR

Ne me trompez pas.

I. 5. Comparaison des différentes brochures d'*Othello* de Shakespeare, traduction de Normand Chaurette, mise en scène de Denis Marleau.

Version du 30 avril 2007	Version du 10 septembre 2007	Version du 13 septembre 2007
ACTE II *Scène 1 - Chypre, le port* *Entrent Montano et sa suite* MONTANO Voyez-vous quelque chose au large ? 1er HOMME Rien; entre ciel et mer, Qu'une immense furie. MONTANO Avons-nous déjà vu De pareilles rafales Emporter nos créneaux ? Si le vent, avec tant de force A parlé sur l'horizon, Pas un seul bâtiment Ne peut tenir sans se briser Dans le fracas des eaux. Quel affreux présage ! 2e HOMME Pour la flotte ennemie, Assurément dispersée Dans l'écume frappée Par l'assaut des nuages. L'océan tout entier Dont le vent Secoue l'horrible crinière	**ACTE II** *Scène 1 - Chypre, le port* *Entre Montano* MONTANO Avons-nous déjà vu De pareilles rafales Emporter nos créneaux ? Si le vent, avec tant de force A parlé sur l'horizon, Pas un seul bâtiment Ne peut tenir sans se briser Dans le fracas des eaux. L'océan tout entier Dont le vent Secoue l'horrible crinière S'est hissé jusqu'au ciel Pour éteindre le feu De l'Étoile polaire. Jamais dans l'univers Je n'ai vu de pareille discorde. Les vents ont disloqué La flotte de nos ennemis. Au beau milieu de l'échouage Un navire arborant notre emblème A témoigné du désastre. Il vient d'accoster Sous la gouverne de Cassio,	**ACTE II** **Scène 1 - Chypre, le port** MONTANO Avons-nous déjà vu de pareilles rafales emporter nos créneaux ? Si le vent, avec tant de force a parlé sur l'horizon, pas un seul bâtiment ne peut tenir sans se briser dans le fracas des eaux. L'océan tout entier dont le vent secoue l'horrible crinière s'est hissé jusqu'au ciel pour éteindre le feu de l'Étoile polaire. Jamais dans l'univers je n'ai vu de pareille discorde. Les vents ont disloqué la flotte de nos ennemis. Au beau milieu de l'échouage un navire arborant notre emblème a témoigné du désastre. Il vient d'accoster sous la gouverne de Cassio, le lieutenant d'Othello ; quant à lui, le maure guerrier, il est toujours en mer, muni de pleins pouvoirs pour commander ici à Chypre. ***Entre Cassio.***

S'est hissé jusqu'au ciel Pour éteindre le feu De l'Étoile polaire. Jamais dans l'univers Je n'ai vu de pareille discorde. MONTANO Si les Turcs n'ont pu trouver D'abri sur quelque rivage, Ils auront certes péri corps et bien. 3e HOMME - *entrant:* Grande nouvelle : la guerre est finie. Les vents ont disloqué La flotte de nos ennemis. Au beau milieu de l'échouage Un navire arborant notre emblème A témoigné du désastre. MONTANO Vous l'avez vu ? 3e HOMME Il vient d'accoster Sous la gouverne de Cassio, Le lieutenant d'Othello; Quant à lui, le maure guerrier, Il est toujours en mer, Muni de pleins pouvoirs Pour commander ici à Chypre. MONTANO Je m'en réjouis : C'est un vaillant gouverneur. 3e HOMME Mais Cassio, malgré la victoire, Semble inquiet : il prie que le Maure Soit sain et sauf	Le lieutenant d'Othello ; Quant à lui, le maure guerrier, Il est toujours en mer, Muni de pleins pouvoirs Pour commander ici à Chypre. *Entre Cassio.*	

Car au plus fort de la tempête Leurs deux navires Se sont séparés. MONTANO Que le ciel le protège. Allons vers cet équipage Qui vient d'accoster Et tâchons de repérer L'intrépide Othello Dans cet amas de nuages Et de flots confondus. *Entre Cassio.*		

I. 6. « Avant-propos » et « note explicative », extrait du journal de *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo, par Philippe Poulain (BnF)

L comme Lucrèce Borgia. L comme lendemain de première. Ce petit jour auquel je n'ai pas échappé, moi, ce soleil que j'ai suivi jusqu'à Marseille, cette fuite en arrière et retour à la solitude familiale. Pour pouvoir encore raconter à mon petit frère qui ne verra le spectacle que dans deux jours, raconter ce que tous les autres ont pu voir, hier, les deux-mille [sic] cinq-cents autres, et parmi eux, les copains, de Chaillot et d'ailleurs, puisque dorénavant *Lucrèce Borgia* est une œuvre d'art rendue publique et mon travail est caduc.

Déjà hier, assis dans l'orchestra, je n'ai pas pris de notes, et je me suis presque efforcé de ne rien mémoriser pour jouir, consommer du spectacle comme un bâton glacé qui fond plus vite au soleil encore. Peut-être est-ce pourquoi je n'ai pas trouvé la représentation d'hier au-delà de la dernière que j'avais vue à Florence, le deuxième soir, et juste avant de rentrer une première fois à Marseille, chagrin mais rassuré. Je sais qu'il faut aux comédiens un jour, un soir, pour connaître le lieu et l'addition au public, mais moi-même j'ai connu hier ma place de spectateur, reconnu cette place anonyme où j'ai pu être assis, il y a presque sept ans, par exemple, aux Carmes, pour les Molière, parmi une autre bande de copains venue de Marseille. De même au restaurant, assis entre Charlotte, Dag et Cécile, je n'avais même plus rien à dire à Joël, et rien aux autres, de ce que j'avais vu comme pour la dernière fois, la dernière effaçant toutes les autres, se rendant innocente, pré-pubère.

L'exemple de Jean-Pierre Jorris est pour moi flagrant. Malgré toute la mélancolie avec laquelle je l'envisage, pour ne rien dire de certaine haine ou certain ennui, je suis forcé de reconnaître avec les autres, les deux-mille [sic] cinq-cents autres, qu'il est prodigieux, remarquable, etc. et je ne peux plus guère à bon escient parler à son propos de "destruction de personnage", comme j'ai pu le penser il y a un mois. Mais je reviendrai un autre jour sur Jean-Pierre Jorris.

Il resterait le plaisir vierge du spectateur, mais connaissant le parcours et les règles du jeu, je n'ai guère pu suivre le match d'hier que comme une succession d'épreuves accomplies, une

finale hippique, frémissant bien avant le saut, et ne soufflant pas après la réussite.

Etrangement, le TNC m'a honoré hier d'un bouquet de roses ; pour la première fois, j'étais amalgamé sans mot dire aux équipes diverses qui opèrent sur *Lucrèce Borgia*. Bizarrement, je voulais me dissocier de tout le monde hier, de mes co-assistantes stagiaires comme des techniciens, des comédiens comme du public. La seule personne à qui j'aurais voulu voler un peu de son ombre, c'est Antoine. Peut-être parce que je ressentais personnellement ce que j'ai cru sentir en lui. L'abandon de l'enfant à l'accouchement, l'ingratitude de Néron, mais aussi le calme et tendre regard du pédagogue. S'il ne s'agissait de « Lucrèce Borgia », on parlerait d'apprentissage des enfants par le père à tuer le père, mais non, aucune ingratitude, au contraire, le père, le parent, apprend, s'élève autant en enfantant, en apprenant, puisque le verbe « apprendre » est comme certains possessifs en français, confondus avec le réfléchi.

Le sentiment aussi de rentrer bredouille, d'être parti à la chasse dix semaines durant, d'avoir battu forêt et campagne, et de m'en revenir bredouille[1]. Et que cette chasse, cette quête, cette *wanderer-fantaisie*, suffisait à me nourrir et que d'un seul coup, le pain m'est ôté de la bouche, à moins de m'accepter comme simple parasite. Le rapport financier dans lequel je me suis trouvé avec certains n'étant pas étranger à cette sensation de joyeux vagabondage où j'ai baigné depuis le quinze mai et au brusque chômage que j'ai vu pointer sitôt la représentation d'hier soir.

Voilà pourquoi, sans aucun doute, j'ai pu me mettre à écrire. Relire aussi, ou plutôt lire mes notes copieuses prises durant les répétitions et grâce auxquelles je revis quart d'heure après quart d'heure[2] les sept semaines de travail à Chaillot. De la suite, comme d'un safari, il ne me restera que quelques photographies, Anne et Farida près d'un canal, la première entrée de Gilles sur le plateau du Campo San Lorenzo, Christophe à Torcello, Grégoire grimaçant dans le palazzo Pitti, les cheveux et les perles de Nada, les grands-jeunes attablés à Avignon, mais de ces quarante-et-une journées à Chaillot, il me restera ces notes prises au vif, et de leur densité, il m'est impossible de me souvenir de l'éclairage, des humeurs, des détentes ou des tensions, et parfois même de me souvenir des soirées qui les ont suivies, des pots pris au Coq, des nuits

[1] L'observation comme chasse. Mais à ce stade, on ne voit pas clairement ses objectifs. Quel était l'objectif de sa quête ?
[2] Le processus aurait ainsi été retranscrit dans sa globalité, quart d'heure après quart d'heure.

d'insomnie, des dimanches à la campagne, de tous ces contre-points intimes où nous nous retrouvions certains, ou plutôt où nous ne nous quittions pas, cette vie que nous avons partagée du quinze mai à 20 heures au 5 juillet dans la nuit au 6. Cette vie échangée, ce travail, cet apprentissage, ces habitudes prises, comme les automatismes du maniement des armes, ces commandes données depuis ce que j'appelle la salle des machines de Chaillot au paquebot Venise, au porte-avions Avignon. Et puisque je parle de bateau, lançons l'image du « journal de bord », puisque c'est bien ça que j'ai tenu et puisque c'est bien ça que je vais pouvoir retranscrire maintenant et qui racontera tout seul notre aventure, cette Odyssée, dont déjà la fin est connue, le retour d'Ulysse dans sa patrie, à l'image du grand salut par l'épée de Jean-Pierre au mur et aux ombres envoûtées dans le mur, Odyssée qui se poursuivrait par une Iliade du 27 novembre au 18 janvier, devant les murs de Chaillot-Ilion.

Cette œuvre qu'il me reste à composer, à inscrire par l'écrit dans le temps, seule me redonne goût. Et par là, je rends hommage, je remercie ces équipes diverses de techniciens et d'acteurs dont je me suis senti désolidarisé l'espace d'une nuit blanche.

A la main :

Vendredi 26 juillet 1985 - marseille

25 septembre – paris

<u>petite notice explicative</u>

Je n'ai pas voulu dans la transcription des notes user et abuser des guillemets pour les remarques et les discours d'Antoine, ceux-ci occupent une part importante. Toutefois, pour que les lecteur puisse les séparer facilement des miennes propres, j'ai opéré ainsi : quand je décris le travail sur une scène, après en avoir précisé le numéro (en chiffre romain pour l'acte, en chiffre arabe pour la partie et la scène), j'écris « Travail » ou « Reprise », suivi de notes personnelles, en général décrivant ce qui est proposé par les acteurs sur scène, avant une interruption d'Antoine qui est alors signifiée par le sigle :)(. Ce qui suit alors ce sigle est ordinairement de la bouche même d'Antoine, sans guillemets, sauf exception. Il arrive que je rapporte les discours d'autres personnes mais j'en précise toujours le nom juste avant ou après, et clos leur intervention par un

point, avant de reprendre le discours d'Antoine en style direct. Enfin, il arrive que le discours d'Antoine soit rapporté de manière indirecte, mais alors facilement reconnaissable. Mes propres remarques sont le plus souvent mises entre parenthèses, et de plus, j'ajoute toujours aux notes prises durant les répétitions (« note-je à l'époque ») et aux notes écrites au moment de la dactylographie (« note-je aujourd'hui »).

Je n'ai pas voulu non plus user et abuser d'abréviations qui rendent le texte moins agréable à la lecture mais j'en signale cependant un certain nombre :

« loint. », lointain

« avt-ac », avant-scène

J ou j, jardin

C ou c, cour

Trad. Ou Rp., Travail et Reprise (voir plus haut)

LB ou *LB*, Lucrèce Borgia, le personnage ou *Lucrèce Borgia*, l'œuvre

VH, Victor Hugo

JPJ ou JP, Jean-Pierre Jorris

JMW ou JMarie, Jean-Marie Winling

Christ. O, Christophe Odent

Greg., Grégoire

etc.

J'utilise aussi de certaines orthographes [sic], soit par plaisir personnel, comme « pic-nic », soit par italianisme, comme « Alfonse », « alla » pour « à la… », « a parte » pour « aparté », soit pour faute de savoir ou négligence de correction, notamment en ce qui concerne les doubles consonnes et quelques noms slaves. Je prie le lecteur de m'en excuser et espère que sa lecture n'en sera pas trop affectée. Enfin, en transcrivant les phrases d'Antoine ou d'autres personnes, il m'arrive de ne pas rétablir la négation « ne », et d'employer les locutions parlées telles que « y a », pour « il y a »… Enfin, tout ceci n'est pas systématique et le lecteur aura plaisir, je crois, à débrouiller ce texte comme un véritable manuscrit.

I. 7. Notes de filage de Claude Stratz, *Platonov* de Tchekhov, mise en scène de Patrice Chéreau (IMEC), prises le 4 juillet 1987.

Fond Chéreau, boîte non classée, « P.C. PLATONOV / NOTES DE TRAVAIL / 1 à 4 »

Remarque : nous utilisons les points d'interrogation quand nous n'avons pas réussi à déchiffrer un mot.

Enchaînement 4 juillet durée 2h35
21h07 I sc. 1
Laura par ??????[3], + d'énergie
déplacements plus petits
+ d'énergie (Thibault Alors moi, voilà)
parler + fort quand de dos
la pièce d'échecs ds les dents

Nic « le goût » + de plaisirs

Semelles sous chaussures
– Faites attention à votre cavalier. Vous ne rien
??????????????????
– patiner pieds table et roulettes
- accélérer la partie d'échecs
– + d'énergie sur Grékova
– Anna monter + sur Grékova
A + violent « je joue »
Je ne vs comprends pas + énergie
accélérer
elle me plaît inaudible
de plus en plus en forme : ne lui créez
pas d'ennui

– manque une progression de la scène
– Nic *:* marche ouverte mais pendant
* Anna + intéressée par le cas Grékov.
Anna + fort lui dire de venir me voir etc.
N'y touchez pas + expéditive (faux !)
– Comment ça se fait que Platonov pas là

[3] Nous recourrons aux points d'interrogation pour signifier que nous n'avons pas réussi à déchiffrer un mot.

– En venant chez vous + tôt
– Anna ????? + vite (entrée Glagoliev)
– Ah oui ! (tricherie) inoubliable
– 2 passages de domestiques qui ouvrent les portes (lumière)
– crise de bégaiement sur Tirez conclusion
– toux d'Anna : un prétexte
– vous fâchez mon ami (rire + large)

– Ecoutez ce que dit ??????: inaudible
– Vengu. Il fait chaud inaudible
– Nic Carnet ds le gilet
– Vengu jouez mieux Wagner
– Om devrait être là : qqun doit regarder sa montre
– Chtch. Articuler
– Vous venez du jardin inaudible
– Chaise de Chtcherbouk : à côté piano ?
– Bonjour excellence inaudible
- Comment va la vie Alexandra
  + rapidement
– Eva rester au centre sur je m'assieds
– Isabelle ???? la 2de fois (avant fauteuil)
– Eva réagir sur Il fait chaud de Plat.

Anna Comment va la vie Michel soutenir
Laurent parler + fort
SA Vs êtes arrivés hier + fort
SA Chuchotement à l'oreille Sur réplique d'Anna
SE Voilà comment ns sommes + fort
SA On était occupé + vite
EVA s'éventer vraiment
Glagoliev Wandika etc. prendre lentement le centre du plateau
Anna paquet de cigarettes sur fauteuil
(Platonov) pas par terre
TR entrer + tôt, + lentement
TR débarqué vers 8h + rapide

TR Diane pas une épithète banale courante
SA Tu sens trop fort terre
2 et plus personnes passent ds projecteurs
TR pourquoi est-ce que je pleurerais ! rire
TR défend TR en larmes est faux

EVA A mon avis etc. inaudible
Pas taper pied sur froid !!
Je n'en ai pas inaudible
KAT quand on ne sait quoi dire : inaudible
Anna Katia etc. trop tard
Le cercle autour d'elle + rapidement
Qui de ns deux inaudible
Est inévitable inaudible
EVA réagit trop tôt sur Katia

« fumer à table par Anna »
Carillon 9h43
« esturgeon, sardine » frange projos
départ Anna : Une surprise
trop tôt Il était temps
un peu ???? inaudible
Serge parti sur réplique
Cet homme connaît tt le monde frange projos
Marie + fort
Manteau Marie
Marie pas cacher ????? train Triletski 1
Je n'en suis pas digne + fort
Texte de Laurent quand Grékova avance
Pas en ligne : Isabelle pas à sa place

Isabelle pas bouger sur sortie Trékova
Dominic regarder Grékova qui sort

Anna + gentille avec Grékova
la découvrir

Thierry pleurer + tête à jardin
Texte Isabelle très faux
Isabelle revoir son texte
La paix inaudible
Thibault un ??? quand Trikéva part
Marie + conciliant Vs n'avez rien dit de tel
Grékova pas passer fond
Serge accompagner SO au fauteuil
Silence imbécile est né le 1er silence,
Faire un vai silence
Quel est le chemin soutenir
SO pas s'appuyer ds fauteuil, sauf quand elle tombe

EVA mettre chaise droite face à SO
Laura avancer sa chaise un peu

SE Voilà sa femme inaudible
SO en général pas mal du tout + fort
~~Pl.~~ d'être un homme Pl. ????? trop tôt
????? la question
SO servir une ????? ! Aller s'asseoir

21h55 horloge
Nicolas on va déjeuner bientôt
Vengerovitch passer + tard (Scandale de la tarte)
EVA s'éventer fort à l'arrivée de Bahakiha
EVA mauvais œil inaudible
TR nous avons ?????? inaudible
EVA Vouloir médire articuler, soutenir

Sauf le nez inaudible
BAB stupéfaction coupé
BAB C'est lui qui dit ça pas méchante, mais avec drôlerie
EVA à peine visible inaudible
SA Tu me fais honte inaudible
PE décoré VS le saviez ?
SA réagis au Scandale avec Venguerovitch
(Cf. « Irritée, [redacted] émue, indignée par ma conduite »)
Platonov Pourquoi donc ? pas chevaucher

22h08 Carillon Pétrine

Bahakiha Michel, mon bon Michel
Inaudible

Catherine porte bouteille à ??????
NIC entrer très vite (Tiens un rouble)

Eva tjs l'espoir inaudible
Ossipplaisir, hauteur etc. inoubliable
Platonov + énergique

ANNA Dis à la cuisine qu'on te fasse déjeuner
Groupe s'écarter quand Plat. Arrive avec Ossip sur épaules

Passahe Catherine / Marianne ? On fond

Marie au centre (pas cacher Thierry) pdt Ossip

Pétrine ??? + tôt (pas sur Vengu.1 « laisser tranquille »)

??? Vengu. Fils au fond ([redacted]

Ossip au centre Menfa, perroquet etc

Platonov s'assoiy [sic] sur chaise après « un ciotyen utile » de Vengu. 1

Paginé par Stratz : 11

Chant de Serge + tôt

Retarder entrée Aurellle

SO va ds le coin (c) trop loin sans sens puisqu'elle va sortir

SO sortir sans bruit

Chtch, SE pas cacher Isabelle assise

G2 terriblement chaud en Russie
Inaudible
Vs ne croyez pas ? poser question

Dominic trop tard : réagir en haut de l'escalier

G 2 Donne le moi tout de suite

Anna n'ayez pas honte inaudible
~~Non mais~~ assez

V 2 regarder Anna partir

Anna sortir par 1ère porte

le père ??? dans le couloir, ?????
le fils est passé

passage Anna au fond pdt Tu te marieras c'est sûr de Pétrine !!

– semelle Laurent

– monologue râté

PL Tu es veinard + fort

Marianne trop tard Vincent pas coincé par table

10h32 "A table"

[redacted] Pas ??????????????????????

10h37 fin 1ère partie (- 1' de reprise)

II parler sur TR

I trou pendant récit de Vengu.1

G 2 chasser le romantisme

Pdt Grékova pas répondre C'et Vrai

Anna + fort à table

Eva Tu dois le comprendre inaudible

Tous désirent parler + fort

– Verre de Venguerovitch et celui de SA doivent rester sur table
1
Pas 2 Bougie sur table

22h50 Horloge on s'ennuie

SE pourquoi lui parles-tu si rarement a été inversé

SO presque un malheur + fort

~~Manque une chaise / ????? du fond~~

???? Pas de chaise à côté du piano – fond
mais à côté de la table
! inverser la chaise du fond pour SO

Début scène Platonov – Sophia + actif
Laurent parle faux

la scène n'avance pas

Valéria parler de face sur fauteuil

SO Surveillance trop dure

BAB asseyez-Vous inaudible

PE petit million
caille

Grékova celui qui me trouve belle
Par de ???? inaudible
GR avancer plus ds la scène

GRE C'est drôle inaudible

Isabelle trop tôt (quand PE est entré)

SA sortir très rapidement

BAB si le jeune homme le désirait
[lui ?]

G2 mille pardons, madame
NIC entrer par la 2de porte
(pas devant Anna !!)

Les chaussures de SO, Grékova et de Katia autour de la chaise de Platonov

---

ANNA presque pas de scandale

Anna l'amour est donc le diable
Inaudible

ANNA n'est-on pas des hommes (oublié !)
Vous êtes un plaisantin (inaudible)

23h42 fin II 9

II. Entretiens d'artistes

Entre 2007 et 2014, nous avons réalisé une vingtaine d'entretiens avec des metteurs en scène, mais aussi des artistes issus des différents corps de métier participant à l'élaboration d'un spectacle. Parus avec l'accord des personnes concernées dans des revues spécialisées ou des programmes de salle, ces textes ne sont pas reproduits ici car ils restent disponibles dans leurs versions publiées. Dans les annexes qui suivent, figurent seulement les six entretiens avec la metteure en scène, la scénographe, l'acteur principal, le costumier, le directeur musical ainsi que le traducteur de *L'Opéra de quat'sous* produit par Sibyllines, menés en marge des répétitions. S'ils ont été portés à la connaissance du public dans un cahier dramaturgique ayant accompagné les représentations, ils sont devenus difficiles d'accès. C'est la raison qui nous a conduit à les présenter.

Dans la lignée de l'herméneutique esquissée dans le second chapitre de notre première partie, nous avons essayé d'y développer une compréhension des métiers évoqués par les artistes. Prenant leurs distances avec les modes du questionnaire et de l'entretien de type quantitatif, ces entretiens ont pour sujet principal le texte de Brecht mais aussi la façon dont chaque artiste l'a appréhendé dans son propre champ de compétence. Nous les donnant intégralement dans les mises en pages de leur version publiée en janvier 2012.

II. 1. Entretien avec Brigitte Haentjens, metteure en scène (18/12/11)

HAENTJENS, Brigitte, « La lenteur dynamique des répétitions », entretien avec Florent Siaud dans *L'Opéra de quat'sous. Cahier dramaturgique,* Montréal, Sibyllines, 2012, p. 11-18.

LA « LENTEUR DYNAMIQUE » DES RÉPÉTITIONS

Entretien avec Brigitte Haentjens, metteure en scène.

SUDBURY, BERLIN, MONTRÉAL

Tu as déjà monté *L'opéra de quat'sous* en 1982... Que te reste-t-il de cette expérience ?
C'était la première année que j'étais à la direction artistique du Théâtre du Nouvel Ontario. Je voulais faire un spectacle avec beaucoup de personnes sur scène et un spectacle politique. L'action étant transposée à Sudbury ; on y voyait notamment le quartier du *Moulin à fleur*, un des plus anciens quartiers francophones de Sudbury. Il s'agissait d'un spectacle communautaire qu'on avait rebaptisé *L'Opéra du gros-5-cennes* – clin d'oeil au symbole de la ville. J'avais abondamment tranché dans le texte : je ne pense pas que le spectacle ait duré plus d'1h45 ! En fait, je me souviens davantage des interprètes, de l'atmosphère des répétitions que du spectacle lui-même : c'était un mélange de toutes sortes de mondes...

Après Sudbury, le théâtre de Brecht t'a-t-il tentée à nouveau ?
Ce n'est pas par hasard si je retourne à lui aujourd'hui. Quand on est passionné par l'écriture de Müller, de Büchner, Brecht ne peut pas être très loin, puisque Müller y fait toujours référence et que Büchner avait créé la faille dans une dramaturgie jusque-là classique, psychologique. J'ai toujours réfléchi à ce dramaturge car j'ai vu beaucoup de ses pièces au cours de ma vie.

Certaines productions t'ont-elles marquée plus que d'autres ?
Ce que j'ai trouvé de plus intéressant, c'est le travail rigoureux de Thomas Ostermeier à la Baracke de Berlin. Je me souviens aussi d'avoir vu *Arturo Ui* mis en scène par Heiner Müller au Berliner Ensemble : un spectacle hallucinant, d'autant plus que l'acteur principal commençait la pièce en chien, à quatre pattes, pour lentement se tenir sur ses jambes et se métamorphoser en Hitler. On applaudissait à tout rompre et lorsqu'on sortait de l'édifice, on entendait un discours d'Hitler résonner à l'extérieur, sur toute la place. L'effet produit était glaçant !

Par contre, j'ai souvent trouvé que les productions des pièces de Brecht font un peu « vieux théâtre ». Cela m'évoque des vêtements pleins de poussière. Il est vrai que la pauvreté est toujours difficile à représenter au théâtre. Elle me semble être plus facile à rendre au cinéma. Au cinéma, le spectateur s'immerge dans l'image. Avec des vrais corps de théâtre – c'est étrange – on n'a pas le même sentiment de réalité.

« CE TEXTE TRAVAILLE CONTRE TOI »

Qu'est-ce qui, pourtant, t'a conduit à privilégier le théâtre comme moyen d'expression artistique ?
Au théâtre, on s'approprie l'œuvre de façon personnelle et charnelle ; on la prend en soi, sans forcément essayer de la restituer dans une époque, comme on peut le faire au cinéma. Une œuvre nous habite, au point qu'on *aurait pu* l'écrire. Ça n'est pas forcément une cohabitation aisée. Il y a des auteurs avec lesquels ce rapport est plus tendre : la voix de Koltès, par exemple, est pour moi celle d'un petit frère. En revanche, ma relation à l'écriture de Brecht a été plus conflictuelle.

Dans une réunion de production, tu as justement déclaré : « ce texte travaille contre toi ». Qu'entendais-tu par là ?
L'Opéra de quat'sous est un texte qui me heurte dans le sens où il m'oblige à me dépasser. Il m'aura violentée tout en me faisant avancer. J'ai parfois l'impression qu'il repose sur une écriture paternaliste, qui veut me réduire à son système en essayant de brider ma liberté (*Rires*). Je ne parle pas ici du contenu mais de l'écriture même. Je me suis sentie contrainte au début du processus de création. Nous avons beaucoup travaillé, beaucoup cherché les façons de réinventer *L'Opéra.* Ma grande joie, à travers les répétitions, c'est d'avoir trouvé finalement, malgré les obstacles, une grande liberté.

THÉÂTRE ÉPIQUE...

Est-ce que le système théorique qui entoure le théâtre de Brecht est un poids ?
Oui ! Mais c'est un poids factice. Je pense que le théâtre de Brecht a beaucoup été théorisé après coup. En fait *L'Opéra* est très révolutionnaire et « bâtard » en même temps. Révolutionnaire parce que bâtard ?

Le fameux système du théâtre épique a été formulé après la création de *L'Opéra de quat'sous*. Brecht disait de sa théorie : « (...) elle est le fruit d'une pratique de plusieurs années »[9].
L'écriture de *L'Opéra de quat'sous* n'illustre pas une théorie préexistante ; elle est désobéissante, chaotique. Je suis certaine que, à sa création, le spectacle a dû faire trembler le bourgeois-consommateur d'art. Il y avait quelque chose dans ce théâtre qui touchait le peuple, qui le rejoignait, probablement parce que Brecht ironisait sur l'art en vogue, ses pompes. J'aimerais qu'on ressente la même chose aujourd'hui, que le spectacle crée un effet de dislocation tout en produisant un sentiment de joie à cause de l'explosion.

Ce qui me frappe, c'est que certains des gestes communs des Peachum interviennent à un moment précis mais condensent aussi ce qu'ils sont, leur condition sociale, leur identité familiale. Ça m'évoque le *gestus* chez Brecht : « Il s'agit non d'un mouvement des mains venant souligner ou expliquer ce qui est dit, mais d'une attitude globale ».
Un geste évoque souvent beaucoup de choses. Quand, dans la scène finale, Sébastien est porté par la foule, les couches se superposent. C'est Mackie qui est porté, bien sûr. Mais c'est aussi Batlam de Loco Locass. Et c'est l'acteur Sébastien Ricard qui a joué le rôle d'André Fortin.

En 1928, *L'Opéra de quat'sous* s'amusait avec les codes de l'opéra wagnérien, du cabaret et de l'opérette. Nous nous sommes très tôt posé la question des codes avec lesquels, nous, nous pouvions nous amuser dans un contexte culturel et géographique différent...
Nous avons en quelque sorte, très intuitivement, trouvé des codes qui font parfois référence à des modes d'expression. Pour les Peachum, il y aurait peut-être le cinéma expressionniste. Pour les adieux de Polly et Mackie, il y a ce modèle de *Casablanca* ; pour la fin du spectacle, ces chorégraphies à grand spectacle des nouvelles stars de la chanson. Ces moments d'ironie me font rire « en dedans », me donnent du plaisir. Par contre, il faut qu'ils soient joués avec vérité : quand Mackie dit adieu à Polly en lui jurant fidélité, je veux qu'on y croit, même si on sait tous qu'il ment comme il respire !

C'est peut-être ça la « distanciation » : le « rire en dedans » ?!

9. Bertolt Brecht, « Petit catalogue des opinions erronées les plus prisées, les plus courantes et les plus banales sur le théâtre épique », *Le Théâtre épique*, in *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2000, p. 229-230.

« PEUT-ÊTRE N'EST-CE PAS MOI QUI PARLE ? »[10]

Tu disais que le metteur en scène était habité par l'œuvre au point qu'il aurait pu l'écrire. Est-ce que mettre en scène, c'est s'approcher du geste d'écriture ?
La mise en scène n'est pas loin de l'écriture. Il y a des œuvres qui te laissent plus de place pour l'écriture scénique car elles sont de nature plus poétique et fragmentaire, ou parce que tu les écris toi-même (je pense à *Vivre* ou à *Malina*[11] par exemple). Dans le cas de Brecht, j'ai l'impression qu'on dispose de relativement peu d'espace. On ingère, on digère, on éjecte ! (*Rires*)

Y a-t-il un moment précis où l'œuvre cesse d'habiter le metteur en scène pour, en quelque sorte, devenir extérieure à lui ?
À partir du premier enchaînement[12], un processus de deuil commence. Ce qui me frappe, c'est à quel point tout est irrémédiable dès le début des répétitions. On ne peut arrêter le mouvement. Le spectacle devient vite un cheval lancé au grand galop et rien ne peut plus le contrer.

La mise en scène s'autonomiserait du metteur en scène ?
Je le perçois très clairement. Le metteur en scène, c'est le pantin du spectacle (*rires*). Le spectacle lui dit quoi faire ! Je suis le porte-voix de la mise en scène. On s'embarque dans une histoire ; on ne sait pas ce que va devenir ce qu'on initie... On réfléchit continuellement, mais le spectacle fait ce qu'il veut, se dévoile, se révèle à nous...

Ce que tu dis m'évoque le processus de l'Histoire. Raymond Aron disait « Les hommes font leur histoire, même s'ils ne savent pas l'histoire qu'ils font ».
Oui... c'est vertigineux. Ce serait comme travailler sur un casse-tête sans connaître l'image à reconstituer.

C'est comme si, après avoir beaucoup généré et impulsé, le metteur en scène devenait un vigile...
Très juste. Le metteur en scène serait un vigile parce qu'il doit rester en éveil, guetter et en même temps laisser vivre ce qui arrive. Veiller, c'est regarder attentivement, voir ce qui surgit, être attentif à ce qui se passe. Les acteurs aiment que tu veilles au grain. Ce qui les insécurise, c'est de ne pas se sentir regardés. Mon travail est de nommer ce qui est présent, ce qui advient. Dans la communication avec les acteurs, les choses passent pourtant à 98% dans le non-verbal : beaucoup de choses sont assimilées dans le non-dit. C'est magnifique, d'ailleurs.

10. Extrait d'une lettre du poète John Keats : « Je suis sûr de devoir écrire (...). Mais peut-être, en ce moment, n'est-ce pas moi qui parle, plutôt quelque autre créature dans l'âme de laquelle je vis » in John Keats, Lettre du 27 octobre 1818 à John Woodhouse, *Correspondance* (trad. Lucien Wolff), Cahiers Libres, Paris, 1928, p. 83.

11. Présenté en 2007 à l'Usine C et au C.N.A., *Vivre* était une adaptation de textes de Virginia Woolf. Créé en 2000 à l'Espace Go, le spectacle *Malina* était quant à lui une adaptation du roman d'Ingeborg Bachmann.

12. Lors d'un « enchaînement », toutes les scènes du spectacle sont jouées sans interruption. Les Français utilisent également le mot « filage ».

PAROLES DE CRÉATION

En réunion de conception, tu as dit à plusieurs reprises que les idées n'arrivaient vraiment que dans le « dialogue », dans « l'échange ». Est-ce que l'échange permet de se visiter soi-même ?
Sûrement. La parole est action. Le verbe révèle. Le projet que j'avais (inconsciemment) s'est révélé à travers tous les échanges qu'on a eus. Si on ne se parle pas, rien ne peut se faire. Un spectacle n'existe pas sans cette parole échangée.

En réunion, j'ai remarqué que toute soumission d'une idée était souvent accompagnée de l'une de ces formules : « je parle pour parler », « je dis n'importe quoi »... J'ai l'impression que le mode de parole qu'on adopte en réunion n'est pas du même ordre que la parole du monde réel.
C'est certain. La parole de création est vivante et libre. C'est du chaos des voix que la vérité peut sortir. Même si on prévient que l'on va dire « n'importe quoi », dans les faits, tout ce qui se dit est important, car cela permet de construire : au fond, nous le savons tous très bien. C'est une parole typique de la création. C'est pour ça que j'adore le théâtre et que j'ai tant de difficulté à sortir de la salle de répétition. J'aime traîner sur le lieu du crime !

LE MONDE DES RÉPÉTITIONS

Comment définirais-tu le monde des répétitions ? Est-ce d'ailleurs un monde ?
C'est un monde en soi, à part. C'est un monde primitif, quasiment fœtal, un monde de la fusion possible, de l'attachement irraisonné. D'une certaine façon, tout y est humainement permis. Il y a un côté quasiment préhistorique. C'est comme des oursons qui se réveillent, se roulent en boule et jouent ensemble !

Un monde organique, dans lequel il y a tout de même des lois...
Il y a des lois, oui. Bien sûr. Mais elles sont souvent transgressées ! La seule loi valable pour moi est celle de l'art théâtral : le sentiment de créer quelque chose ensemble.

Anick me disait que ce qui importe, c'est d'être fidèle à « la vérité du projet »...
Ce qui est le plus étrange, c'est qu'on découvre cette « vérité du projet », si tant est qu'elle existe, indépendamment de la salle de répétitions, alors que tout se passe là. C'est très paradoxal. L'idée d'une « vérité du projet » veut peut-être dire que ce qu'on fait ne pourrait pas être autre chose et que ça se passerait différemment avec quelqu'un d'autre. En créant un spectacle, on crée presque un système. Ce système passe entre autres par l'espace. Dans le cas de *L'Opéra*, l'espace a été très difficile à élaborer. Ce qui est si dur, c'est de pouvoir reconnaître ce qui fonctionne dans le système qu'on a généré. C'est pareil dans le jeu des acteurs : un langage se crée en cours de route et forme un vocabulaire propre au spectacle.

INNUTRITION

Pendant les laboratoires du mois d'août, il y avait plein de livres ouverts sur la table. Les acteurs venaient spontanément les feuilleter... Cela m'évoquait Montaigne quand il écrit dans ses *Essais* qu'il aime lire « sans ordre et sans dessein, à pièces décousues » et décrit un processus d'innutrition qui serait semblable à celui de l'abeille[13].
Quand tu es en création, tout nourrit : les lectures, les images, les articles, les films. Mais aussi la vie. La vie fait partie de l'œuvre. Quand on entre en création, il y a une forme d'ascèse, de retraite, d'espace méditatif qui s'installe. Notre regard sur les choses, sur les gens change.

Et qu'est-ce que nourrir un acteur ?
Chaque acteur a son mode de fonctionnement, son rythme, sa façon de construire, mais aussi sa relation au metteur en scène. On ne se nourrit pas tous de la même façon. C'est comme en botanique : chaque plante a besoin a besoin de ceci ou de cela.

Mais on connaît le régime d'une plante : la quantité d'eau, l'engrais. Alors qu'il me semble qu'en création, on a aucune idée à l'avance de ce qui peut être nourrissant ou pas. Entre recherche de fond et simple anecdote, il n'y a pas d'automatismes...
Oui, effectivement ! Ce ne doit pas être simple d'accompagner un créateur, comme tu l'as fait toi-même tout au long de *L'Opéra*. On peut lire un tas de livres sans que cela n'allume rien, alors qu'un simple article dans *Les Inrockuptibles* sur un patron de firme de disques allume l'imaginaire. Cela dépend du moment aussi. Le texte que tu as écrit pour le C.N.A. par exemple a été très nourrissant pour moi au moment où il est arrivé. Tu as formulé des choses que je savais déjà mais qui ne m'intéressaient pas consciemment au moment où je les avais lues.

« LENTEUR DYNAMIQUE »

Ça dit combien le temps est un paramètre essentiel dans la création...
Oui. Dans la conception, dans la répétition, le temps c'est tout. C'est pour ça que je n'aime pas trop que d'autres personnes interviennent dans la gestion du temps en répétition. Quand est-ce que le temps file ? Quand est-ce qu'il est utile de le perdre ?

Longtemps assistant au Berliner Ensemble, Matthias Langhoff dit qu'en répétitions, Brecht « n'avait pas de système, mais [qu'] en général c'était lent. Les répétitions sur le plateau duraient de quatre à cinq mois, alors qu'à l'époque on ne répétait d'habitude que cinq semaines. »[14]
Je suis plutôt lente aussi. Le temps de répétition, c'est une lenteur dynamique. C'est une lenteur pleine de tonus. C'est un temps mystérieux, composé de plusieurs temps. Il m'évoque ces halls d'hôtel où les horloges donnent à voir plusieurs fuseaux horaires. Elles nous donnent accès à plusieurs heures : celles de Paris, Tokyo, de New York...

Le temps des répétitions est aussi voué à l'interruption : jour après jour, par exemple. Mais l'interruption peut parfois durer plusieurs semaines...
Oui, l'interruption d'une répétition ressemble à la fracture qui se crée à la fin d'une séance d'analyse. Le temps est suspendu. Les interruptions de plusieurs semaines m'ont toujours semblé dures. C'est comme si l'on était arraché du projet. Mais cela permet que le spectacle fasse son chemin dans les corps, intérieurement, sans interaction, sans dialogue. Je l'ai vu quand on a fait la reprise de *Woyzeck,* un an après. Ça avait vieilli dans les corps, comme un bon vin !

13. « Les abeilles pillotent deçà delà les fleurs, mais elles en font après le miel, qui est tout leur ; ce n'est plus thin ny marjolaine : ainsi les pieces empruntées d'autruy, il les transformera et confondera, pour en faire un ouvrage tout sien : à sçavoir son jugement. » (Montaigne, *Les Essais*, I, 26, éd. Villey-Saulnier, Paris, P.U.F., 2004, p. 152).

14. Matthias Langhoff, « Au Berliner, avec Brecht », in Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui*, Arles, Actes Sud [1ère édition dans *Alternatives théâtrales*, 1997], 2005 [1997], p. 115.

TRACES ET STRATES...

Au mois d'août 2011, le début des répétitions a été précédé d'une série de laboratoires axés sur l'improvisation et la préparation physique. Qu'en retiens-tu, *a posteriori* ?
C'est un moment qui a été exigeant : comme un saut dans le vide à vingt ! Ça nous a permis de trouver des corps, un langage, de se frotter les uns aux autres, de créer une équipe. On a réutilisé des images surgies pendant ces moments, même si on est loin d'avoir tout inscrit dans la mise en scène. Je sais que tout ce qui est dit s'accumule dans le processus. Les images qu'on a créées en laboratoire sont présentes, malgré tout. Elles alimentent le spectacle de façon invisible.

Je pense aussi à toutes les pistes surgies en réunion de conception, qui ont finalement été écartées. Anick a d'abord parlé de béton, de docks, avant d'opter pour le bois...
La question, ça n'est pas béton *ou* bois. Le chemin, c'est plutôt « bois, *parce qu*'on a parlé de béton ». Au cours du processus, on est passé des quais du Port aux ruelles de Montréal, avec les maisons en bois, les trottoirs déglingués. La massivité du décor renvoie peut-être au béton, même s'il est en bois. L'idée d'esthétique industrielle est sans doute venue des discussions préalables sur la ville, le grouillement des tramways etc. Les quais qu'on avait évoqués au début du travail sont présents, comme des traces, à travers l'échelle qu'emprunte Mackie, par exemple.

On a aussi envisagé de recréer l'univers d'un cabaret...
Cette hypothèse n'est pas visible dans l'état actuel du spectacle. Il n'y a que des traces de cabaret. Ce qui peut évoquer ce monde-là, c'est la scène du bordel. Même si les corps sont cassés.

La cassure des corps vient peut-être du fait qu'on a visité l'exposition Otto Dix, qu'on a vu les corps brisés de Grosz, qu'on a parlé des « gueules cassées »...
Oui, c'est vrai. Ça doit venir de là aussi. Si je n'avais pas vu *L'Apollonide,* le film de Bertand Bonello, je n'aurais probablement pas dirigé la scène du bordel de cette façon. Ce film m'a profondément bouleversée, habitée, perturbée.

Nous avions aussi parlé de petits tabourets que tu avais remarqués en Turquie dans les rues, avec ces corps recroquevillés dans la ville, jouant aux cartes... La position de ces corps te donnait l'impression de corps en train de comploter ! Cette image t'a accompagnée pour mettre en scène les *deals* du prologue...
(*rires*) Ah oui... ces petits sièges... Ils ont disparu... mais ils sont restés dans les corps. Il y a toujours une petite chaise dans mes mises en scène, je ne sais pas pourquoi !

Propos recueillis par Florent Siaud le 18 décembre 2011.

II. 2. Entretien avec Anick La Bissonnière, scénographe (18/12/11)

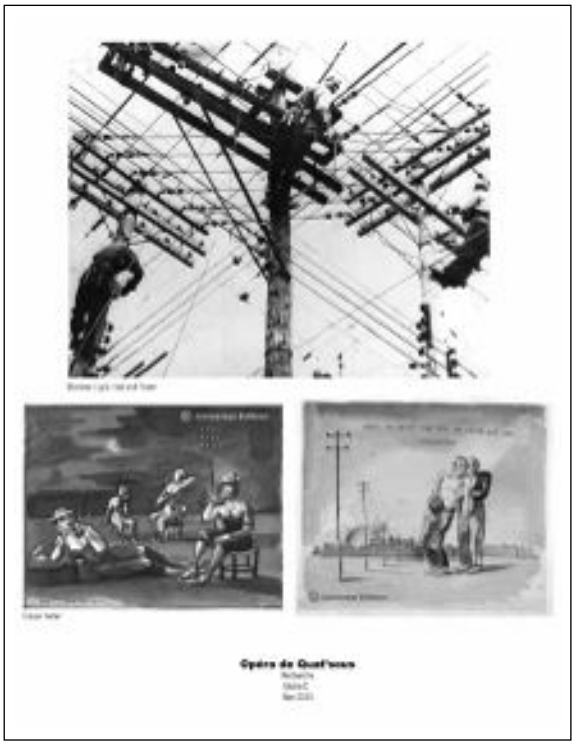
LA BISSONNIÈRE, Anick, « Cet espace est une chimère », entretien avec Florent Siaud, dans *L'Opéra de quat'sous. Chantier dramaturgique,* Montréal, Sibyllines, p. 19-27.

« CET ESPACE EST UNE CHIMÈRE ».

Entretien avec Anick La Bissonnière, scénographe.

LES DESSINS DE NEHER

Scénographe de Brecht, Caspar Neher (1897–1962) est revenu à plusieurs reprises dans nos discussions de conception de l'automne 2010. Qu'as-tu retenu de son œuvre ?
Ses dessins surtout. Le rapport d'échelle entre l'espace et les corps y est assez curieux. On ne sait jamais si les personnages sont à l'intérieur ou à l'extérieur : ils ne sont jamais enfermés quelque part ; il y a toujours un horizon derrière eux. Sur l'un des dessins, ils prennent le thé dans un environnement urbain où l'on voit au loin des poteaux téléphoniques !



En réunion, tu as dit avoir été frappée par l'imaginaire des villes de Caspar Neher...
On a d'ailleurs travaillé sur des photos de villes, de rails, de poteaux, de fils... pour finalement ne pas utiliser cette piste. Dans tous les processus, il y a une part de très bonnes idées qu'on doit laisser de côté. Ces idées brassées pendant nos conversations sur plusieurs années ne sont jamais perdues : elles ressurgissent au moment où on en a besoin. Aujourd'hui, nous ne pensons plus à cette urbanité passée. La ville d'avant la guerre était très différente de la nôtre.

Au-delà de cette urbanité, que reste-t-il de l'esprit de Neher dans ta scénographie ?
L'idée qu'il y a plusieurs lignes d'horizon, ni dedans ni dehors. Les matériaux nous mènent là : le prélart – associé directement au plancher de cuisine –, le bois, le métal – sorte de bouche de ventilation, référence à une esthétique industrielle peut-être...

PIÈCE MONTÉE

Cela m'évoque la notion de montage que le réalisateur russe Eisenstein théorise pour le cinéma au début des années 1920...
Je me retrouve complètement dans cette référence. Assemblage d'objets, l'espace de cet *Opéra* constitue une seule et même forme qui a été disloquée en autant d'objets : trottoir sur le pourtour, pente brisée, colline elle-même composée de deux éléments différents...

C'est une pièce montée !
Oui ! (*rires*) Dans la forme, peut-être que c'est assez unifié mais dans le fini, c'est quelque chose d'assez hétérogène, qui ne fait référence à rien de précis. J'aime bien l'idée d'une abstraction figurative. C'est comme les monstres, les animaux allégoriques...

Les chimères par exemple, qui tenaient à la fois du lion, de la chèvre et du dragon ?
Oui, cet espace est une chimère ! Je fais parfois des chimères, pas toujours, mais souvent.

Le texte de Brecht sur l'« architecture de scène » t'a-t-il marquée ?
Ce qu'il décrit est contemporain. Conscient qu'on ne perçoit l'espace que par fragments, Brecht ne l'appréhende pas avec une idée globalisante. On ne conceptualise l'espace dans lequel on vit que par association de fragments : on ne l'embrasse pas d'un coup. Si on est capable de le restituer mentalement, c'est qu'on l'a vu d'un point de vue, avant de le voir d'un autre point de vue. L'espace est une réalité concrète à l'intérieur de laquelle vivent d'autres espaces.

LA DISLOCATION DU MONDE

L'espace que tu as dessiné porte donc en lui-même une pluralité d'espaces...
Oui. On a d'ailleurs franchi un cap important le jour où on a admis qu'il n'y avait pas qu'une seule piste et qu'on ne trouverait pas d'idée fédératrice pour *L'Opéra de quat'sous*. Je me suis rendu compte que les productions que j'avais vues de cette pièce privilégiaient une direction, ce qui m'empêchait peut-être de comprendre ce qui se passait sur scène.

En réunion, toutes les pistes se sont recoupées autour de l'image du « patchwork »...
Dans mes images pour ce projet, il y a toute une série de patchworks de matériaux, de ce qu'on arrache d'un mur, jusqu'à l'idée du patchwork du paysage. On est dans un assemblage d'éléments dépareillés qui finissent par donner un objet plus intéressant que les parties séparées. Cette image s'est retrouvée dans toutes les sphères du projet.

Brecht écrivait : « La dislocation du monde, voilà le sujet de l'art. Impossible d'affirmer que, sans désordre, il n'y aurait pas d'art, et pas davantage qu'il pourrait y en avoir un : nous ne connaissons pas de monde qui ne soit désordre »...[15]
C'est éloquent ! Ma scénographie s'est disloquée toute seule. Les premières propositions que j'avais faites étaient assez homogènes et procédaient d'une seule idée, grande et directe. Ce que j'ai littéralement fait, c'est disloquer les trois plateaux parallèles et frontaux de la première version, en les tordant, en les comprimant et en les étirant.

HABITER UN PAYSAGE

J'ai remarqué qu'en réunion de conception, tu appelais la pente principale la « colline »...
C'est le symptôme que cette scénographie est un paysage, notion difficile à définir car lorsque je l'utilise, tout le monde semble comprendre de quoi il s'agit, alors que quand il s'agit de la décrire, c'est plus compliqué ! C'est de l'ordre de la géographie ; cela se sent à travers les pieds des acteurs et porte leur corps à différents niveaux... Je suis une amoureuse des chaussures. Je sais que porter des chaussures sur un sol *x* ou *y* change la nature du corps qui le parcourt.

Tu as également employé les expressions de « sculpture » et d' « installation »...
Ces trois formes m'habitent. Le paysage a une échelle ; la sculpture peut être conçue indépendamment du corps humain qui va l'habiter ; l'installation est éphémère...

Brecht écrit justement : « Il faut des décors qui, s'ils représentent par exemple une ville, donnent l'impression d'une ville construite seulement pour durer deux heures. »[16]
Je suis complètement d'accord. Le théâtre est un événement, la représentation une performance. On n'oublie jamais qu'on est lié aux êtres humains qui sont en train de faire une performance devant nous, pour nous ; une performance qui nous inclut.

Tu as également parlé de sculpture, qui serait conçue indépendamment du corps humain censé l'habiter. N'est-ce pas contradictoire avec ton souci du bien-être des acteurs ?
Disons alors qu'il y a un travail sculptural dans la scénographie. On touche ici à l'importance de la lumière au théâtre. Le Corbusier parlait du jeu magnifique et complexe des volumes sous la lumière. Au théâtre, un espace peut être éclairé de cent façons différentes. Nous n'en devons pas moins nous soucier du rapport de la forme à la lumière. Le travail sur la sculpture est une façon de déranger le cerveau et l'œil : il nous permet de regarder l'espace comme un objet et non plus un espace à habiter. Le danger, c'est alors que l'espace en devienne inhabitable.

15. Bertolt Brecht, « Exercices pour comédiens », trad. dirigée par J.-M. Valentin, *L'Art du comédien, Écrits sur le théâtre*, Paris, l'Arche, 1999, p. 121. Cité par Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire. 3*, Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 181–183 (traduction légèrement modifiée).

16. Bertolt Brecht, « Sur le déclin du vieux théâtre. Les décors. », in *Ecrits sur le théâtre*, traduits par J. Tailleur et G. Delfel, B. Perregaux et J. Jourdheuil, Paris, L'Arche, 1972, t. I.

Ta recherche consiste-t-elle à rendre des objets habitables ?
Mais un objet, c'est une chose fermée. Je ne sais si dans ma scénographie pour *L'Opéra*, il y a quelque chose de l'objet... À la limite, oui, dans le sens où c'est un bloc, un iceberg...

Je ne t'ai jamais entendue prononcer le mot « décor »...
Peut-être parce que, par ma formation d'architecte, je le trouve péjoratif. Dans mon esprit, le décor est vain et n'a pas de sens particulier, alors que la scénographie est indissociable du sens. Elle est polyphonique car elle produit une multiplicité de sens. Elle évite par conséquent le superflu. C'est un espace dans lequel on a enlevé un maximum de choses, jusqu'à la limite du sens, où l'essence de chaque élément a été trouvée.

RAPPORT AU RÉEL

Qu'est-ce que tu crées ?
De la poésie. J'essaie de rendre le monde plus lyrique, en le contractant ou en le condensant, ce qui ne veut pas nécessairement dire le rendre plus beau.

On est proche des mécanismes du rêve chez Freud...
C'est ce que j'allais dire : le jour où je l'ai compris, je suis devenue architecte. C'était en dessinant.

Tu parlais de sens, d'espace et de mouvement. Or, dans une réunion, tu as parlé de « métaphore », qui veut dire « transport » en grec. Un décor est-il une métaphore ?
Le décor peut être une métaphore mais ne l'est pas toujours. C'est une des formes que la scénographie peut prendre. Il peut aussi être allégorie, fragment de réel, citation, réduction, figuration d'autre chose.

Quel rapport au réel la scénographie de *L'opéra de quat'sous* entretient-elle ?
C'est un lieu qui n'est pas unique mais qui est la somme de plusieurs lieux à la fois. C'est un paysage qu'on peut embrasser du regard, qui peut être investi dans le temps et l'espace de plusieurs façons. Un paysage, c'est quelque chose qui supporte le mouvement du temps et des corps mais qui reste toujours là, comme une fondation.

ESPACES RYTHMIQUES

Comment inscrit-on le mouvement dans un décor unique ?
L'architecture est soumise à la gravité. Elle est donc éminemment statique. Et pourtant, comme l'envisageait Appia[17], ce qui doit générer le mouvement, c'est bien l'espace.

En 1909-1910, Adolphe Appia inventait les « espaces rythmiques ». Est-ce une notion qui t'inspire ?
Tout à fait. Pour Appia, c'était le support au mouvement du corps de l'acteur et du chanteur ou du danseur, sur scène, qui lui-même portait la musique. Le corps de l'homme incarnait la musique dans son mouvement. L'espace venait alors en quelque sorte soutenir ce mouvement-là. Dans notre cas, je n'ai pas vu de répétitions avant de le concevoir, pour des raisons d'horaire. L'espace rythmique a donc été conçu avant que le corps de l'acteur ne l'investisse.

Comment pense-t-on le rythme indépendamment du corps réel des acteurs ?
Le corps humain reste la mesure de toute chose. J'ai commencé par faire la maquette en y disposant les vingt-quatre corps dans l'espace. Je me suis demandé quel type d'espace il y avait autour de ces corps-là, une fois que je les disposais dans l'Usine C. Ensuite, j'ai discriminé certains corps : ceux des musiciens, par exemple, sont distincts de ceux des acteurs par leur absence de mouvement scénique. Les musiciens demeurent dans un périmètre restreint alors que les acteurs vont prendre plusieurs formes : groupes, lignes, enfilades... Parce que je connais la pente de l'Usine C, j'ai travaillé à mettre en valeur ces enfilades de corps, pour pouvoir projeter ces mouvements de corps jusqu'au dernier rang des gradins...

RAPPORT SCÈNE / SALLE

L'espace de la scène est donc pensé en rapport avec l'espace des spectateurs...
Le théâtre consiste à créer une relation entre un acteur et un spectateur. La dynamique doit fonctionner dans les deux sens. Si ce n'est pas le cas, alors il n'y a rien qui marche. À partir du moment où l'on dispose de vingt-quatre interprètes, il faut qu'ils s'adressent tous aux quatre-cents personnes qui les regardent depuis la salle.

Le fait que tu aies mis les musiciens tout en haut participe-t-il de cette volonté d'insuffler une dynamique à la scène ?
Ce choix s'est fait pour des raisons pratiques. Il ne fallait pas séparer les musiciens ; il était impossible de faire une fosse d'orchestre à l'Usine C et au C.N.A. On a aussi envisagé d'encastrer les musiciens dans le sol, au centre de la scène. Mais on en est vite venu à la conclusion que c'était trop contraignant pour la dynamique de groupe.

Walter Benjamin a parlé de « comblement de la fosse d'orchestre », pour désigner chez Brecht une volonté de dépasser le gouffre qui « sépare les acteurs du public comme les vivants sont séparés des morts ».[18]
Dans ma volonté de créer une relation entre la scène et la salle, il y a quelque chose de ce « comblement ». Le théâtre de Brigitte supporterait mal cette distance car son désir est d'être au plus proche du spectateur.

17. Adolphe Appia (1862-1928), décorateur et metteur en scène d'origine suisse.

18. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, édités par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, tome II-2, p. 519 (cité in Günter Berg et Wolfgang Jeske, *Bertolt Brecht. L'Homme et son oeuvre* (trad. Bernard Banoun), Paris, L'Arche, 1999, p. 125).

PALAIS MENTAL

Tu parlais tout à l'heure d'espace mental qui t'habitait... ou que tu habitais !
Oui, on ne sait plus qui habite quoi ! Être habité par autre chose que ce que l'on voit, c'est un état nécessaire pour faire ce métier-là.

Ça m'évoque *L'Art de la mémoire*[19] de Frances Yates, qui raconte comment les orateurs se voyaient se déplacer dans leur espace mental pendant qu'ils prononçaient un discours...
J'ai adoré ce livre brillant. Je l'ai lu au moment où j'ai découvert la portée poétique de l'espace. Pour moi, l'espace nous habite bien plus qu'on ne l'habite. Nous avons tous un espace intérieur à investir. C'est ce qui fait que j'ai toujours l'impression de vivre ailleurs...

Un ailleurs intérieur... Que t'a encore enseigné Frances Yates ?
Si on est capable de se construire un édifice mental et de le visiter, alors l'espace doit être porteur de sens, puisque c'est lui qui structure le discours. Il y a des couches profondes dans l'espace qu'on habite. La scénographie consiste peut-être à parler de ces épaisseurs-là, de ce que portent les murs qui sont autour de nous.

PARTAGER L'APPARITION

À quel moment vois-tu apparaître cet espace-là, qui a la particularité d'être mental ?
Quand j'arrive en salle, je suis ravie et émue mais rarement surprise, parce que j'ai vécu dans cet espace pendant plusieurs mois. C'est mon travail, d'être habitée par un espace, qui va ensuite être habité par des acteurs. Il s'agit d'incarner un espace en soi et de le porter. Cela demande beaucoup d'énergie, d'effort. C'est définitivement faire émerger une forme du néant et faire apparaître quelque chose de concret depuis un monde sublunaire. L'architecture est quelque chose de très étrange : elle fait apparaître une construction extrêmement concrète à partir de quelque chose d'abstrait, l'espace.

Mais quand l'apparition a-t-elle lieu ?
Je pense qu'il y a plusieurs apparitions. On s'est souvent posé la question en architecture. Qu'est-ce que le projet architectural ? Est-ce la première esquisse que l'architecte fait sur une serviette alors qu'il rêve au projet ? Est-ce le projet qu'il transcrit sur les plans d'exécution ? Est-ce le projet réalisé ? Ce sont autant d'incarnations différentes d'une seule et même chose qui évolue dans le temps comme un têtard devient une grenouille.

La genèse d'un projet ne consisterait-elle pas en une histoire des apparitions ?
Je pense que oui. Tout ce qu'un architecte ou un scénographe fait, c'est représenter l'apparition, avec différents moyens : le croquis, la peinture, les trois dimensions, les maquettes. Ces représentations ne sont pas la chose en soi. Elles ne sont qu'une incarnation de quelque chose qui n'existe pas encore et qui est à venir. C'est pour cela que ça s'appelle un projet : c'est projeté dans le temps et dans l'espace.

Comment communique-t-on l'apparition à autrui ?
Comment fait-on pour représenter notre sphère et se faire comprendre ? C'est la question qui sous-tend le métier de scénographe et d'architecte. Avoir des idées et des images, visiter un espace mentalement, c'est recourir à un muscle. Comment exprimer des choses fragmentaires, évanescentes et impalpables ? On finit par avoir des problèmes de peintre.

Quel est ton moyen le plus spontané ?
Le dessin, définitivement. En raison de mes études en architecture, j'ai appris le dessin à la main. Le dessin est pour moi un contact direct avec mon cerveau. Cela passe directement de mon espace imaginaire à ma main. Je dessine sur du calque ou sur mes petits cahiers. Avec mes crayons de bois, mes feutres noirs, mes couleurs favorites...

19. Frances Yates, L'art de la mémoire (trad. Daniel Arasse), Paris, Gallimard, 1987.

L'ESPACE DU PAPIER

Le fait de changer de *medium* (cahier, plan, maquette) modifie-t-il l'objet lui-même ?
Constamment. Le jeu, c'est de ne pas rester dans une représentation trop longtemps car le projet n'est pas l'objet. Nous ne sommes que face à sa représentation. Une fois qu'on a représenté cet espace-là sous une forme, on a dit des choses sur notre espace mental que ce *medium*-là nous permettait de dire. En changeant de *medium*, on dit d'autres choses : plus on change de *medium* et d'échelle, plus on dérange notre œil et notre cerveau. Il est nécessaire de créer des accidents. Une fois que la chose est sortie du néant, elle est sur la table. Je peux la regarder, reculer, la contempler d'un œil nouveau, et voir des choses que je n'avais pas nécessairement en tête. Une fois qu'on a créé cet objet dans l'espace, cet objet-là est distinct de soi et réside à l'extérieur. Dès qu'on réalise une représentation de notre idée, on en devient le spectateur. On dit d'ailleurs « représenter » : re-présenter.

Mais cela veut aussi dire qu'il n'y a pas de présentation possible...
Je suis toujours arrivée à communiquer ce que je voulais communiquer. Mais c'est vrai que pour le bénéfice de mes collègues, j'ai dû parfois faire des représentations. Je n'ai pas alors eu le sentiment d'avancer dans mon travail. J'avais le sentiment d'illustrer quelque chose. Mais cela fait partie du jeu du travail en équipe : il faut rendre intelligible.

Quelle est la différence entre représenter et illustrer ?
Représenter, c'est construire et illustrer, c'est rendre. Quand je fais une maquette de présentation, je rends, donc j'illustre : je prends mes dessins et je les monte en 3D en carton. Je suis en tous cas moins dans la représentation. Il y a des gens qui ne conçoivent que comme ça.

Tu nous as dit que tu avais découvert le nouveau principe du décor de *L'Opéra* en pliant du papier. Dans ce cas de figure, est-on dans le papier ou dans le volume ?
C'est de l'ordre du bricolage. J'imagine que les acteurs ne projetteraient rien là-dedans ! C'est plus conceptualisant que réaliste. Concernant *L'Opéra de quat'sous*, j'avais une heure à tuer dans un café et j'essayais de dessiner cette chose-là. J'ai pris une pile de journaux et je me suis mise à plier du papier, pour créer un mouvement. Ça n'était ni à l'échelle, ni réaliste mais ça m'a permis de trouver une logique. C'est l'équivalent d'une esquisse mais en 3D. Je recours souvent à ce moyen, un peu maladroit, pour ne pas tomber tout de suite dans le réalisme. Vouloir répondre trop rapidement à toutes les contraintes nous empêche de mener au bout la part de rêve que comporte tout projet. Or, le rêve se poursuit jusqu'à la fin, jusqu'à la première !

PRINCIPE DE RÉALITÉ

Mais comment intègre-t-on au rêve le principe de réalité des entrées et sorties, des passages, des accessoires ?
Le concret fait partie du rêve, si j'ose dire. Ce que je fais, ultimement, c'est très concret. Les architectes ont deux cerveaux : un cerveau de l'imaginaire, du rêve, de la créativité, de la recherche ; et un cerveau qui va poser ces questions : est-ce que ça rentre dans l'espace ? Est-ce que c'est agréable pour le corps humain ?

Le deuxième cerveau dont tu parles est-il un surmoi ?
Ce n'est pas une censure, toutefois. L'œuvre du scénographe, c'est la somme du rêve et de sa réalisation. Il est d'ailleurs dommage qu'on ne puisse pas exposer véritablement nos récits de projets. J'aimerais raconter cette histoire-là. Il existe beaucoup de récits qui racontent les productions ou des récits de chercheurs sur des scénographes. Il n'y est pas question de la façon dont on entre dans ce jeu-là : comment assemble-t-on le sens de ces choses dans un espace ? Comment l'être humain vit-il là-dedans ? Comment est-on habité par le projet que l'on est en train de construire ? Peu d'artistes ou de scénographes ont couché ce récit par écrit.

PARTENAIRES DE JEU

Comment ton univers entre-t-il en dialogue avec celui du metteur en scène ?
Chaque scénographe a son univers. Par contre, chaque rencontre avec un metteur en scène forme un autre univers. Je ne ferais pas les mêmes choses avec d'autres metteurs en scène que ce que je fais avec Brigitte. Il y a eu quelque chose lors de notre rencontre. On a continué à évoluer dans ce rapport par la suite. Nous sommes bonnes à nous stimuler mutuellement, à nous respecter. Nous passons par toutes sortes d'humeurs qu'il est complexe de partager avec quelqu'un : c'est intime. On a toujours réussi à rester dans certaines limites qui font qu'on a toujours réussi à ne pas briser ce lien. Brigitte est une partenaire de jeu extraordinaire.

Qui sont les autres voix qui, au fil des ans, ont participé à ce jeu dont tu parles ?
Notre directeur technique Jean-François Landry, qui a reçu une formation d'interprète. C'est un technicien formidable mais c'est surtout un artiste. Il participe à beaucoup de nos rencontres de conception. Parfois, c'est lui qui apporte les idées les plus folles.

En quoi consiste votre façon de travailler ?
Je parle un langage qui accommode la technicité des projets. Je dessine beaucoup car le dessin est une langue. Il dessine ensuite à partir de mes dessins, qu'il interroge en les agrandissant ou en en développant un détail. On ne trouve pas souvent ce niveau de complicité. Je ne construis pas les œuvres que je dessine. J'explique à quelqu'un d'autre ce que je veux voir apparaître. Ma limite, c'est la limite de cette personne ou de ce groupe de personnes avec qui je travaille.

Mais, quand tu travailles au T.N.M., tu ne travailles pas forcément avec lui.
À chaque projet, j'ai de nouvelles mains avec qui je dois communiquer, travailler, en qui je dois trouver un souffle. Le souffle, c'est cette espèce de capacité à se projeter soi-même dans le projet, à dépasser la partition, à relancer la collaboration, à prendre possession de la collaboration. Le lyrisme, c'est l'amour du détail.

LE SCÉNOGRAPHE EN RÉPÉTITIONS

Neher assistait souvent aux répétitions de Brecht. Quel est ton rapport à la répétition ?
Il est variable. En fait, c'est Brigitte qui décide. Elle a besoin de ne pas partager son espace avec d'autres personnes que les acteurs. Son travail avec les acteurs est intime. Mais il y avait des spectacles pour lesquels elle avait envie qu'on s'immisce.

Selon le témoigne de Matthias Langhoff, qui travaillait au Berliner Ensemble, « tout partait du corps du comédien comme lieu de mouvement »[20] dans le travail de Neher.
Pour *Médée matériau*, j'ai, comme Neher devait le faire, assisté à beaucoup de répétitions. *Hamlet machine* aussi. Je faisais des croquis des acteurs pendant qu'ils répétaient. Le processus de création de *L'Opéra de quat'sous* a été différent, principalement à cause du calendrier. J'aime beaucoup le travail en répétition car les acteurs habitent l'espace où ils répètent. Si je peux importer une partie de cet espace-là sur scène, on y gagne.

Tu cherches à transporter une partie de l'espace de répétition dans l'espace du décor ?
Les acteurs d'*Hamlet-Machine* ont répété avant qu'on ne trouve l'espace où le spectacle allait être donné. On s'est mis à chercher des espaces avec Brigitte, jusqu'à ce qu'on se rende compte que nous cherchions en fait l'espace des répétitions, qui était étroit et long.

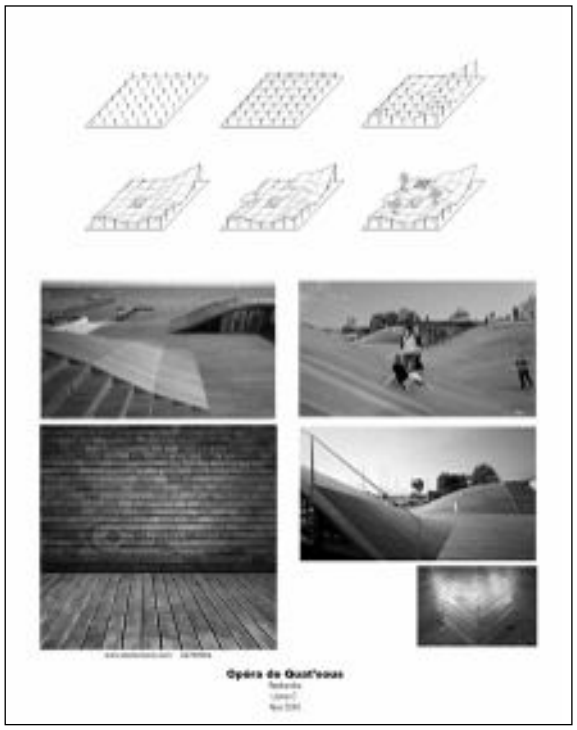
20. Matthias Langhoff, « Au Berliner, avec Brecht », in Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui,* Arles, Actes Sud [1ère édition en Alternatives théâtrales, 1997], 2005 [1997], p. 114.

ATLAS MNEMOSYME

Une scénographie porte l'empreinte de l'espace mental de plusieurs personnes – le tien, celui du metteur en scène, des autres concepteurs ? Comment arrive-t-on à bâtir un espace collectif alors que cet espace est précisément intérieur ?
Comme architecte, je suis habituée à la commande. Je me nourris de l'imaginaire de mes collègues. Mon travail, c'est de traduire à travers mon univers ce que j'ai ce que j'ai accumulé en faisant se confronter des choses parfois contradictoires. C'est pour cette raison que nous faisons des « books ». J'apporte des images, je fais des photos, je dessine. Je laisse se confronter des images sur les mêmes pages en faisant des assemblages.

Pourrais-tu nous donner un exemple de ce type d'assemblage ?
On a parlé des gueules cassées : en voilà. Cette piste m'a amenée à ce photographe contemporain allemand qui a repris presque littéralement le terme de « gueules cassées ». Cela m'a ensuite amenée à l'un de ses collègues qui a fait une installation à la biennale de Venise dans les années 1990 : dans ses œuvres, le sol est difficilement praticable pour le corps...

Opéra de Quat'sous



Y a-t-il une page de ton « book » où l'on voit les dessins de Neher faire écho à d'autres sources d'inspiration ?
Voici des dessins de Caspar Neher, qui rappellent l'esthétique du cinéma expressionniste allemand. Son travail m'a rappelé les projets de BIG, des scandinaves qui travaillent beaucoup le sol. Et cela m'a amenée à ces images, où l'on a l'impression qu'il y a une plaque de laquelle sortent des objets : *géographie blanche*. Ici, tu peux voir le projet d'un architecte japonais, en Suisse, qui transforme en paysage l'intérieur d'un bâtiment : sans siège, les gens s'assoient au sol. Sur cette autre page : les mêmes architectes ont fait une étude sur les courants telluriques qui viennent du sol et déforment le sol plat dans une géographie accidentée.

Ces montages rapprochent des images par analogie. Cela fait me fait penser à *l'Atlas Mnémonsyme* d'Aby Warburg. Il réunissait ensemble des images d'époques et de pays différents pour faire apparaître leur similarité et nous permettre de relire le monde.[21]
Le processus est tellement étonnant ! Je ne peux pas dire que je dessine avec ces images sur les genoux ! Très souvent, je replie mes dossiers et j'oublie. Il m'est arrivé plusieurs fois dans la salle de réaliser : « Mon dieu, cette image est dans le spectacle ! ». Je n'ai pas l'impression de composer un espace qui serait le fruit de la vision de l'ensemble des collaborateurs. J'essaie de traduire visuellement et spatialement ce qu'on me raconte, d'habiter leurs espaces puis de le laisser décanter. C'est tout ça qui donne le projet, parfois à mon insu.

Propos recueillis par Florent Siaud le 16 décembre 2011.

21. Voir, à ce sujet, Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire. 3*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.

II. 3. Entretien avec Sébastien Ricard, acteur (20/12/11)

RICARD, Sébastien, « Entre le "caprice" et "l'abîme" », entretien avec Florent Siaud, dans *L'Opéra de quat'sous. Chantier dramaturgique,* Montréal, Sibyllines, p. 34-39.

ENTRE « LE CAPRICE » ET « L'ABÎME ».

Entretien avec Sébastien Ricard, acteur.

LE PERSONNAGE AU MIROIR DE L'ACTEUR

Contre la promesse de ne pas quitter la production, le créateur du rôle de Mackie, Harold Paulsen, obtint le droit de se faire tailler une « tenue de soirée typique de la haute bourgeoisie berlinoise »[30]. Est-ce que ce caprice d'acteur te dit quelque chose de ton propre personnage ?
Un homme comme Mackie a des sautes d'humeur et des envies contradictoires. Le mot « caprice » me parle donc beaucoup. Ce personnage me fait penser à ces gens-là qui veulent quand ils veulent, et interrompent leurs interlocuteurs quand bon leur semble – c'est ce qu'il fait dans la première scène des bandits. Ce rôle a été marqué par cet artiste, mais il me renvoie aussi à moi-même, en tant qu'homme et acteur. À force de faire ce métier-là, j'ai appris que ce qui se passe sur la scène en vient à teinter la réalité des rapports entre les comédiens ! Il y a une interpénétration de la fiction et de la vie de groupe. On partage un secret : le spectacle en train de se faire. Un phénomène travaille à te faire vivre ce que le personnage vit. Mackie est quelqu'un d'insupportable : il faut donc faire attention à ne pas être insupportable dans la vie réelle !

À quel moment as-tu senti que la dynamique collective s'était créée parmi les acteurs ?
Nous avons longtemps travaillé les scènes de façon séparée. Par exemple, ce n'est qu'au premier enchaînement que j'ai découvert les scènes des Peachum. Cette étape a scellé la dynamique du groupe mais a aussi créé en moi une forme d'insécurité : j'ai vu que leurs scènes étaient réglées au quart de tour, ce qui me renvoyait à la figure le chaos de la scène des bandits. Mais au lendemain de cet enchaînement, j'ai réalisé que Peachum représentait l'ordre et la bien-pensance. J'ai pris conscience que les bandits étaient au contraire du côté du chaos et que la pièce reposait en fait sur la confrontation de ces deux mondes-là.

FAUVE AU BORD DE L'ABÎME

Ce chaos de l'univers de Mackie se retrouve-t-il à l'intérieur de son personnage ?
Parce qu'il est un homme brûlé, Mackie est un abîme. Il s'agrippe à la surface des choses pour cacher une noirceur et un cynisme qui s'enracinent dans son expérience de la guerre. Il y a dans ce personnage un épuisement physique, une lassitude morale. Il faut d'ailleurs se rappeler qu'il y a un écart d'âge considérable entre lui et ses deux femmes, ce qui a une conséquence sur le corps : un homme de quarante ans qui se retrouve avec une femme de vingt ans ne soutient pas la cadence de la même manière que lorsqu'il était plus jeune. C'est un homme qui lutte contre une certaine dévitalisation mais qui n'en est pas moins extraordinairement vivant.

À tes yeux, fait-il le deuil de sa puissance à un moment de la pièce ? Quand il fait les comptes avec Brown dans la dernière scène, a-t-il démissionné ?
Pour moi, il continue. Une fois que les solutions sont épuisées avec Jakob et Maurice, puis Polly et Smith, il essaie par toutes sortes de moyens de conduire Brown à se sentir extrêmement coupable. Brigitte disait que son dernier discours tenait du baroud d'honneur. Même là, il n'abandonne pas. Il a un instinct de survie presque animal.

Brecht disait de lui-même : « Je suis un fauve et me conduis au théâtre comme dans la jungle. »[31]
Si Mackie a quelque chose de ça, c'est par sa capacité à marquer son territoire très rapidement. Les scènes de prison sont très révélatrices. Même coincé entre Polly et Lucie et enfermé dans une cellule, il arrive à se créer de l'espace et à le faire respecter. Il est toujours aux aguets, sur le qui-vive, comme un animal en chasse.

Mais est-ce que le fait d'aller au bordel tout en sachant qu'il est recherché ne relève pas de la pulsion suicidaire ?
Je pense qu'il est habité par la mort. Il a fait la guerre : c'est une expérience incommunicable qui reste en lui. La noirceur et la béance sont toujours là.

30. John Fuegi, *Brecht & Cie* (trad. d'Emmanuel Dauzat et Éric Diacon), Paris, Fayard, 1995, p. 256.

31. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, I, Paris, L'Arche, 1972, p. 53.

JE EST UN AUTRE

La noirceur de sa conscience n'est-elle pas aussi le reflet de l'époque, minée par le déclin de l'Occident, le spectre des guerres, et les incertitudes du climat politico-économique ? On a l'impression que la conscience individuelle de plusieurs intellectuels de l'entre-deux-guerres (Aby Warburg, Walter Benjamin...) avait absorbé la morosité cette période.
C'est juste. Ça parle de l'entre-deux-guerres européen. Mais on pourrait sans doute dire la même chose de l'entre-deux-guerres ici. Il suffit d'ailleurs de voir combien notre actualité politique et économique teinte notre propre moral aujourd'hui : c'est un mécanisme identique. Jusque dans son humeur, Mackie incarnerait son époque.

... ou la fin d'une époque, peut-être. On a le sentiment qu'il assiste à la fin d'un monde...
Oui, ça me parle beaucoup. Mais Mackie est quelqu'un qui ne luttera pas contre ça. Plutôt que subir le temps qui passe, j'ai l'impression qu'il l'accélère en défiant le destin. Il joue en quelque sorte à la roulette russe. Il y a chez lui une dépendance au danger, ce qui l'amène à prendre des risques inconsidérés. Par exemple, il joue avec le feu en couchant avec la fille de Brown, qui est pourtant son ami et son allié.

En même temps, il veut se reconvertir dans le secteur bancaire, pour avoir une vie peut-être moins dangereuse et assurer ses vieux jours... N'est-ce pas paradoxal ?
C'est vrai. Ça m'évoque l'une des dernières lettres que Rimbaud a écrite à sa famille[32]. Il veut rentrer d'Afrique pour trouver une femme, avoir un fils. Le « poète maudit » aspire à une vie rangée ! Mais il est trop tard.

Dans ses notes sur *L'Opéra de quat'sous,* Brecht indique que « *Macheath le bandit* est à représenter par le comédien comme figure bourgeoise. »[33] Cela m'amuse car ce n'est pas la direction qui a été prise ici.
Non, effectivement, pas du tout (*rires*) !

Dans ce même texte, Brecht fait allusion aux esquisses originales qui ont accompagné *L'Opéra des gueux* de John Gay au XVIII[e] siècle. Elles « montrent un homme de quarante ans environ, ramassé mais robuste, la tête en forme de radis, un peu chauve déjà, non sans dignité »[34].
C'est amusant car pour moi, c'est plus l'idée que je me faisais du personnage de Peachum ! Mais en fait, il est difficile de savoir qui est vraiment Mackie. Ce qui est troublant, c'est que dans le théâtre de Brecht, on a l'impression de jouer et de se regarder jouer sans savoir où l'on va.

LA MÉFIANCE VIS-À-VIS DES MOTS

N'est-ce pas le résultat de la fameuse distanciation voulue par Brecht, y compris dans le jeu d'acteur ?
Sans doute. L'acteur a toujours un regard intérieur sur ce qu'il fait. Peut-être que c'est ça, la distanciation dans notre cas. L'acteur se fait spectateur de son jeu. La première fois qu'on a répété la scène 4 avec Polly, je me souviens que l'idée du sourire intérieur a émergé.

Et en même temps, une scène comme celle-ci ne supporte pas de mise à distance factice. Elle réclame de l'interprète qu'il soit capable de faire croire à une intimité. Stanislavski disait qu'un grand acteur est celui qui est capable d'être intime en public...
Être intime et avoir en même temps ce sourire... c'est toute la difficulté. Je ressens encore un malaise permanent. Je ne sais pas s'il appartient à l'acteur qui cherche ses marques ou si ce malaise est propre au rôle. Mais avec le temps, j'ai appris à m'en servir pour nourrir le personnage. Avant je remplissais des carnets de notes entiers. Puis je me suis dit qu'il fallait arriver libre dans l'espace de répétition et réfléchir aux choses, depuis ce lieu.

---

32. Lettre du 6 mai 1883. Voir préface de Pierre Brunel à *Rimbaud, Œuvres complètes*, Paris, La Pochothèque, 1999. p. 7.

33. Bertolt Brecht, notes sur *L'Opéra de quat'sous*, in *Écrits sur le théâtre* II, trad. Jean Tailleur, Édith Winckler, Paris, L'Arche, 1979.

34. Idem.

À quoi te servaient tes carnets de notes ?
Ils me servaient à mettre en mots des impressions. Tout l'enjeu est de ne pas jouer ce qu'on a trouvé en soi. Avec le temps, j'essaie de me dire : « je passe quatre heures ici, en répétition, et c'est ici que les choses doivent se passer ». La période de répétition sert à réunir dans l'espace de jeu final toutes les conditions pour que la représentation puisse avoir lieu. J'écris de moins en moins. Je me méfie des mots, désormais. Ou plutôt, je les aime mais en poésie, qui est probablement le genre que je préfère parce qu'il essaie de parler de quelque chose d'indicible. Les mots sont forcément approximatifs ; c'est leur assemblage poétique qui produit l'étincelle.

POÈTES DISPARUS

Mackie est hanté par les fantômes d'au moins deux poètes : Brecht et Villon. On a souvent évoqué l'hypothèse d'une proximité entre Brecht et Mackie... Son charisme en dépit d'un physique étrange, son rapport à l'argent et aux femmes...
Oui, absolument. Je me souviens d'ailleurs que vous m'aviez montré une photo de lui tout édenté, avec ses lunettes noires. De toute façon, il faut faire attention à ne pas tomber dans le cliché du beau Mackie. Il repousse autant qu'il séduit les femmes...

... et les hommes ! Ta relation à Brown est assez particulière...
Je crois qu'on a trouvé quelque chose ! Ça doit tenir à l'interprétation de Marc. La relation de Mackie et de Brown vient de loin.

Le bandit et le policier ont une relation quasiment amoureuse. Brecht avait des amants et a écrit des poèmes homo-érotiques...
C'est assez trouble oui. Dans le « chant des canons », ça sent le vestiaire de hockey avec tous ces hommes qui prennent leur douche ensemble ! *(rires)* Mais ça n'est pas seulement physique. Ça tient sans doute au charisme de Brecht, à sa voix aussi... qui n'était pas très belle mais envoûtait.

Un témoin de l'époque raconte : « Un soir, une fois de plus, toute la bande était par les rues. Dans mon souvenir, je vois encore Neher et Pfanzelt, et naturellement Brecht en tête. Pour finir, nous débarquons dans Bäckergasse, aux Sept Lièvres, où vivaient les prostituées. [...] une de ces dames de plaisir grimpe sur la table et, sous les applaudissements, entonne des chansons grivoises. [...] Brecht prit la guitare et, à l'intention des filles et de leurs hôtes, il chanta, de Gœthe, *Le Dieu et la bayadère.* Plus il progressait dans le destin de la danseuse du temple hindou, avec sa voix irritante et criarde et son rythme singulier, plus le silence se faisait dans le troquet. Ils étaient tous plantés là comme dans une chapelle ardente et ils écoutaient chanter Brecht. Lorsqu'il eut fini, sous les cris d'approbation, spontanément un homme prit son chapeau et fit la quête pour le chanteur, tous se précipitèrent sur Brecht et il dut bisser son numéro. » Quand Brecht chantait, c'est comme si l'horloge du temps était suspendue...
Tu as raison de parler de l'horloge du temps. Je trouve que la pièce parle de la roue de l'histoire ; mais c'est comme si les chansons arrêtaient tout. La musique, c'est ce qui sauve les hommes dans cette pièce. Quand Polly chante, j'ai l'intuition que Mac est vraiment ému. Il aime la musique. C'est presque la seule chose qui le purifie dans la pièce.

L'arrivée de la chanson est presque cathartique... Elle permet un défoulement...
Il y a quelque chose de cet ordre, oui. Par la mélodie, la mélodie libère des mots qui sont faux, toujours à côté. La musique affranchit.

L'INSTINCT DE LA LANGUE

Nous parlions de François Villon (1431–1463), dont la vie a été marquée par la pauvreté, le crime et des relations houleuses avec la justice. Ce qui est étonnant, c'est que certains dictionnaires anciens[35] portent trace du verbe « villonner », qui veut dire tromper, payer en fausse monnaie. On est pas loin de *L'Opéra de quat'sous* ! Villon avait aussi un rapport particulier à la langue populaire puisqu'il utilisait l'argot dans ses poèmes. As-tu trouvé la langue de Mackie ?
À l'heure qu'il est, je la cherche encore. On a beaucoup parlé des niveaux de langage. J'en ai discuté avec Brigitte. Autant dans *La Nuit juste avant les forêts* de Koltès, j'étais clairement ancré dans une langue, autant il y a ici un faisceau de focus et d'enjeux. Il s'adresse au public d'une certaine façon, à ses gars d'une autre, à ses femmes d'une autre encore...

J'ai parfois l'impression qu'il est *parlé* par plusieurs langues, qu'il n'est pas dans une conscience de ces niveaux...
Ce n'est pas conscient... Tout à fait.

Il a vécu dans plusieurs milieux sociaux, il a connu la guerre. Toutes ces expériences le traversent peut-être jusque dans sa bouche ?
Absolument. Puis c'est peut-être ça aussi qui fait son charisme. En toutes circonstances, il a la langue qui convient. Il a ce talent qu'ont les grands hommes d'affaires...

Une sorte d'instinct de la langue...
Oui, exactement ! Il est très conscient de la puissance de ça. C'est un jongleur de tous les instants. Pas seulement sur la langue d'ailleurs. Dans le filage d'hier, je voyais encore combien ce spectacle me demande d'énergie. Je sue beaucoup dans cette pièce ! Heureusement que Brigitte est là, incroyablement présente. Sinon j'aurais parfois l'impression de sombrer (*rires*) ! Sa persévérance et son exigence sont formidables. Elle tient toujours à construire. À chaque fois, elle voit ce qui s'est passé, ce qui a avancé et a été bâti sur cette base.

En quoi ta collaboration au long cours avec elle t'aide-t-elle dans la compréhension de ce qu'elle recherche ?
Il me semble que Brigitte possède justement cet instinct de la langue, essentiel à mon avis au metteur en scène, lui qui doit parler le plus justement possible à tant de gens différents (acteurs, concepteurs, etc.). Au fil du temps, elle a forgé un lexique que j'ai appris ces dernières années, pendant lesquelles nous avons beaucoup collaboré ensemble. Lorsqu'elle parle de « verticalité », par exemple, un mot qui lui vient de Jacques Lecoq, je sais de quoi elle parle, je sens ce qu'elle appelle...

Propos recueillis par Florent Siaud le 20 décembre 2011.

35. Dictionnaire Le Furetière, Paris, édition de 1702.

II. 4. Entretien avec Yso, costumier (20/12/11)

YSO, « Organique ! », entretien avec Florent Siaud, *L'Opéra de quat'sous. Chantier dramaturgique,* Montréal, Sibyllines, p. 45-48.

« ORGANIQUE ! »

Entretien avec Yso, costumier.

1939-2012

Comment es-tu rentré dans l'imaginaire des années 1930 ?
Ça ne m'a pas paru difficile car je travaille dans la mode...

Walter Benjamin écrivait : « La mode sait flairer l'actuel, si profondément qu'il se niche dans les fourrés de l'autrefois. Elle est le saut du tigre dans le passé. »[40]
Tous les designers parcourent les années à travers leurs propres créations. Le choix de 1939 est stimulant pour moi car Montréal avait alors une place très enviable dans le monde de la mode. Ville située en Amérique du Nord, elle avait aussi une touche française qui attirait de clients riches en provenance des États-Unis. Plusieurs marques de haute couture étaient importées ici.

Quelle a été ta réaction spontanée après ta première lecture du texte ?
J'ai tout de suite eu hâte de m'attaquer à la robe de mariée (*rires*) ! En apprenant que le spectacle était situé en 1939 à Montréal, je me suis dit que j'allais travailler sur les motifs, les imprimés et les couleurs.

Comment fait-on pour suggérer une époque sans la reconstituer par des costumes historiques ?
J'essaie de penser comme un designer de l'époque et d'imaginer de nouveaux modèles de costumes. Je ne cherche pas à réaliser une robe précise que j'aurais trouvée sur une photographie de ces années-là. La part d'invention est incontournable.

GALERIE DE PORTRAITS

Comment as-tu déterminé les couleurs et les formes des costumes pour chaque personnage de *L'Opéra* ?
Prenons Lucie et Polly. La première est la fille de Tiger Brown, un policier qui doit probablement bien gagner sa vie à l'époque : j'ai donc imaginé qu'elle vivait dans un milieu aisé, à défaut d'être bourgeois, et qu'elle était peut-être plus réservée et d'apparence vestimentaire plus sage. Polly est d'un milieu plus modeste : elle a un tempérament plus effronté et insolent que Lucie. Ses couleurs sont donc plus vives, sa jupe est cintrée, avec des formes plus osées et des volumes plus importants.

Est-ce que la rivalité des deux femmes de Mackie, telle qu'elle se révèle à l'acte II, pourrait être résumée par un détail de costume ?
Oui : par les cols ! J'ai imaginé un décolleté pour Polly, qui est davantage dans la sensualité, et un col Claudine, pour Lucie, qui lui donne l'air d'avoir une vie plus respectable et rangée.

Quel est ton parti pris concernant Mackie ?
Je l'ai habillé en gentleman. Pour incarner le diable, j'ai décidé de ne pas le faire effrayant. Dans la société, ce sont souvent les gens bien habillés qui cachent des couches et des doubles vies !

Le costume de Mackie est ainsi un costume-écran, qui cache l'identité alors que les costumes féminins ont l'air d'être des costumes qui révèlent ce qu'elles sont....
Oui, même si, toutefois, les costumes féminins gardent une part de mystère et ne révèlent pas tout.

Concernant les prostituées, comment ne pas tomber dans le cliché ?
Je n'ai rien cherché qui renvoie à *Moulin rouge* ! Les formes de leurs sous-vêtements évoquent déjà les nôtres. J'ai essayé de surprendre en donnant un côté androgyne à l'une des prostituées (Dolly) : je l'ai imaginée en pantalon et en bretelles. Cela perturbe nos repères.

40. Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire* (trad. Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch), in *Oeuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 439.

L'HISTOIRE DES COSTUMES

Est-ce qu'avant de relire *L'Opéra de quat'sous,* tu avais des images préconçues sur les costumes brechtiens ?
J'avais spontanément en tête quelque chose de vieillot, appartenant à un monde cabaret et marqué par la présence de l'alcool. Mais j'avais aussi des impressions plus diffuses. Pour moi, la démarche de Brecht a quelque chose de cru ; j'aime qu'il s'intéresse à plusieurs couches de la société, y compris les plus secrètes. Brecht me fait penser à Toulouse-Lautrec, qui crée en comprenant un milieu dans lequel il vit. J'ai l'impression qu'il est dans une construction non pas fantasmatique mais réelle du bordel.

Voit-on des traces de Toulouse-Lautrec dans les costumes que tu as conçus pour le spectacle ?
Oui, dans les bas : ils découlent ici d'un mélange de plusieurs styles. En 1939, les bas couleur chair se sont imposés, tandis qu'à l'époque de Toulouse-Lautrec, les prostituées portaient des bas noirs opaques. De mon côté, j'ai opté pour des bas noirs mais transparents. Par ailleurs, à la fin des années 1930, les femmes modestes se dessinaient au crayon une ligne noire imitant la couture des bas, à même la chair, pour faire croire qu'elles avaient les moyens d'en porter. J'ai décidé de poétiser cette pratique en optant pour une ligne rouge, allusion discrète aux couleurs du bordel.

Et ces sources d'inspiration visuelle se sont matérialisées à travers les images que tu as placardées en salle de répétition...
Je crois qu'elles ont aidé les acteurs à nourrir leur personnage. Avec ces images historiques, ils ont peut-être pu se faire une idée des vêtements qui circulaient à l'époque à Montréal, de la façon dont on les portait, de la manière dont on vivait avec...

Georges Banu écrit à propos des costumes dans le système de réflexion de Brecht : « le travail sur les costumes et l'usure de leur vécu a été un fait révolutionnaire à l'époque où régnaient, pour reprendre un terme de Barthes, «les maladies du costume», le faux, le toc et le brillant. »[41]
Ils cherchaient donc à ce que les costumes aient déjà vécu avant d'entrer en scène... Je suis dans une démarche semblable, dans le sens où je cherche à éliminer l'impression de neuf des costumes du spectacle, notamment en les lavant plusieurs fois avant que les acteurs ne les enfilent...

Mais avant d'être un historien du costume, tu restes avant tout un créateur de mode. En quoi le fait de venir de ce milieu te donne-t-il une approche originale du costume théâtral ?
J'amène peut-être une légèreté dans la façon de doubler les tissus, par exemple. Je ne choisis pas de coton ou de tissus lourds. Je peux très bien opter pour de la soie parce que la tombée du costume est alors plus élégante et fluide. À la différence de la plupart des costumiers formés dans les écoles de théâtre, je coupe souvent mes costumes moi-même, pour rester dans un mode de travail organique et être au plus près de la concrétude du résultat. Mon travail est un *work in progress*. J'ai beau dessiner des choses, les tissus et formes peuvent évoluer en cours de route. Finalement, il n'y aurait qu'un mot à retenir de cet entretien : « Organique ! ».

Comment communique-t-on avec le metteur en scène quand le costume n'existe pas encore et que tout se joue dans un mode de création aussi intuitif ?
Comme dans n'importe quel projet, il faut se stimuler mutuellement. Chacun arrive avec des références à échanger – images, dessins. Puis le chef d'orchestre qu'est Brigitte privilégie une direction parmi les possibilités, ce qui n'empêche pas de changer de voie en cours de route. Par la suite, elle continue d'être chef d'orchestre en signalant les éléments qui ne font pas sens ou qui manquent d'harmonie ; elle ne me dicte pas quoi faire et m'invite implicitement à m'ajuster. C'est un privilège de bénéficier d'un tel rapport de confiance.

Que signifie pour toi l'étape du rendu des premières maquettes ?
L'idée de base est de permettre à l'équipe de visualiser les silhouettes et les coiffures. Rien ne sert que j'aille trop dans le détail : elles ont pour fonction de donner une idée de ma première lecture. Ces maquettes témoignent de ce que je peux concevoir avant de voir les acteurs en répétition. Mes maquettes sont donc par nature provisoires. Tant que je n'ai pas fait d'essayage avec les acteurs, je considère que rien n'est fixé. Une fois sur la scène, il se peut que des éléments de costumes ne fonctionnent pas. Je sais par exemple que je vais devoir m'adapter à la façon dont, à l'acte III, Lucie enlèvera le petit coussin qu'elle utilisait pour faire croire qu'elle était enceinte.

41. Matthias Langhoff, « Au Berliner, avec Brecht », in Georges Banu (dir.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui*, Arles, Actes Sud [1ère édition dans *Alternatives théâtrales*, 1997], 2005 [1997], p. 114.

DES COSTUMES DANS L'ESPACE

Le fait de venir aux répétitions t'a-t-il aidé à te familiariser avec le corps des acteurs de cet *Opéra de quat'sous* ?
Définitivement. Ce qui a été décisif, c'est que j'ai pu voir les corps en mouvement et me faire une idée de l'amplitude de leurs gestes, de leur « gueule », de leur façon d'être, de leurs cheveux... Cela m'a permis de voir comment l'emmanchure pourrait bouger avec le bras, comment la robe pourrait tomber, comment un geste peut être appuyé. Dans cette situation, je regarde comment le volume d'une robe peut alimenter la beauté d'un geste. Voir répéter les acteurs me permet de voir les personnages de la pièce. Plusieurs acteurs font même des propositions qui m'aident dans cette démarche : Marc (Tiger Brown) a demandé à avoir un pied-bot, tandis que Jacques (Monsieur Peachum) est arrivé avec une bourrure pour donner un ventre à son personnage.

L'entrée en salle et les enchaînements avec costumes font sans doute basculer ton processus créatif de la divagation imaginaire à des réalités plus concrètes...
À partir de l'enchaînement avec costumes, on entre dans les détails. J'ai remarqué que l'un des gros changements concernait souvent les chaussures : dans le véritable espace scénique, les actrices ont parfois de la difficulté à marcher dans des chaussures qui leur convenaient pourtant en salles de répétitions. Je dois alors leur en trouver de nouvelles. Le jour de la première, ce sont plutôt des ajustements, de la finition et des bretelles qui n'arrêtent pas de tomber.

Cet *Opéra de quat'sous* est la suite d'une décennie de collaborations avec Brigitte... Est-ce que tu as développé une façon particulière de penser le costume pour son écriture scénique ?
Brigitte a l'art d'habiter l'espace avec les corps des comédiens. Le savoir me permet d'imaginer des mouvements de couleurs. En voyant la mise en place du prologue, j'ai imaginé des concentrations de corps vêtus de robes fleuries avec un impact visuel très fort. J'ai aussi pensé à l'explosion de ces groupes à motifs floraux. Je pense donc les costumes individuellement mais aussi dans les masses qu'ils forment. Le fait de voir les enchaînements me permet de comprendre à quels moments les groupes se forment et se déforment.

***L'Opéra de quat'sous* est une œuvre urbaine, qui pose la question de la vie en société dans la ville. Comment as-tu traité cette problématique ?**
J'ai essayé de créer une uniformité dans les costumes de la foule, tout en introduisant des différences dans les textures et les coupes. Je fais comme si je m'asseyais dans un café de l'époque, pour y contempler les gens en train de marcher dans la rue. J'essaie de voir les gens ensemble mais aussi comme individus. Comme je le fais dans la vraie vie...

Propos recueillis par Florent Siaud le 20 décembre 2011.

II. 5. Entretien avec Bernard Falaise, directeur musical (21/12/11)

FALAISE, Bernard, « Le déraisonnable et la discipline », entretien avec Florent Siaud, dans *L'Opéra de quat'sous. Chantier dramaturgique,* Montréal, Sibyllines, p. 29-32.

« LE DÉRAISONNABLE ET LA DISCIPLINE »

Entretien avec Bernard Falaise, directeur musical.

RUPTURES ET CONTINUITÉS

Pendant les années 1920, Brecht rencontre un certain nombre de musiciens professionnels à Berlin. Parmi eux : Kurt Weill en mars 1927. De ton côté, comment as-tu été amené à travailler avec Brigitte ?
J'ai déjà travaillé à plusieurs reprises avec Brigitte. La première fois, c'était sur *Je ne sais plus qui je suis*[22]. Avec Michel F. Côté, nous avions conçu quelque chose d'assez rock, de presque techno. Par la suite, j'ai composé une musique minimale et bruitiste pour une chorégraphie qu'elle a faite à l'intention d'Anne Le Beau. J'ai également réalisé l'environnement de *Tout comme elle*, pendant qu'Émilie Laforest réalisait les chansons. Travailler avec Brigitte est très agréable car elle responsabilise les concepteurs en leur laissant une très grande place. Qu'elle demande à un guitariste électrique de s'occuper de la partie musicale de cet *Opéra de quat'sous* est très étonnant !

Brecht a écrit que « la musique, pour rester musique, doit conserver totalement et le déraisonnable et la discipline[23]. » Cette citation fait-elle écho à ton travail sur ce projet ?
La discipline, ça serait ici de respecter le système harmonique utilisé par Weill et, plus globalement, la partition originale. Je suis resté fidèle aux changements de plans orchestraux : si la pièce change trois fois de type d'orchestration pour accompagner une mélodie, je respecte cette évolution en choisissant moi-même trois types d'orchestration successifs.
Le déraisonnable ? Il réside peut-être dans la charge émotive et le côté presque « sale » que j'essaie de trouver avec tout le monde dans l'interprétation. Par exemple, j'ai orchestré le deuxième finale en recherchant une certaine distorsion : pour donner à la musique un côté rugueux, j'ai choisi de combiner un orgue au son déformé, un saxophone baryton et une batterie terrestre. J'ai aussi essayé de « salir » l'introduction du troisième finale en rajoutant une grosse partie de batterie, qui donne une intention presque symphonique à notre groupe restreint d'instrumentistes.

LE SENS DES STYLES

On retrouve d'ailleurs des traces de sa *Première Symphonie*, écrite en 1921, dans « L'épitaphe ». L'écriture de Kurt Weill a-t-elle une dimension symphonique ?
Dans *L'Opéra de quat'sous*, tout à fait. Hormis les rares parties de violoncelle et de contrebasse, il n'y a pas de cordes. Cela devrait donc davantage évoquer les fanfares. Et pourtant, la musique sonne de façon presque symphonique, probablement grâce à la richesse de la composition, qui agence de nombreux motifs ensemble.

N'est-ce pas aussi la bigarrure des styles musicaux qui font la « richesse » de cette partition ?
Oui. Kurt Weill a puisé dans la culture populaire américaine et le jazz. La « ballade de la vie agréable » est écrite dans un esprit de *ragtime* assez clair ; la « ballade du souteneur » est un tango ; le « chant d'amour » est composé comme une valse. On ressent l'influence afro-américaine dans le style de Weill, ainsi que le modèle de l'écriture polytonale de Darius Milhaud. L'impact de Stravinski me semble également très important. Avec ses quintes superposées, le « chant des canons » me rappelle *Le Sacre du printemps*.

***Le Sacre du printemps* (1913) est un ballet éruptif et violent. Cela fait envisager le « chant des canons » sous un angle plus inquiétant, qui est parfois occulté par le style *foxtrot* de cette chanson...**
Effectivement, ça permet de voir les choses différemment. Les chansons sont plus noires qu'on ne le pense. J'adore Stravinski, dont j'aime particulièrement la première période. Il était un orchestrateur hors pair.

22. Spectacle conçu et mis en scène par Brigitte Haentjens, *Je ne sais plus qui je suis* a été présenté en 1998 au Théâtre Les Deux Mondes.

23. Bertolt Brecht, *Sur la musique*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2000, p. 700.

« OPÉRA » DE QUAT'SOUS ?

S'il est traversé d'influences, *L'Opéra de quat'sous* se nourrit aussi de rejets : celui d'une certaine conception l'opéra, par exemple...
C'est clair. Je me demande d'ailleurs parfois si ce rejet vient de Weill ou de Brecht. Le troisième finale est un pastiche d'opéra italien, tout comme le « duo de la jalousie » à l'acte II...

Tu parles d'opéra italien... La « chanson du pirate » évoque à cet égard un passage de *Madame Butterfly* de Puccini, sur un plan musical mais aussi thématique : dans les deux partitions, il est question de port, de navire, de femme.
Oui, je pense que cette résonance se sent dans le refrain de la « chanson du pirate ». À l'époque de Weill, *Madame Butterfly* est déjà un classique de l'opéra...

Ce qui est intrigant, c'est que cette même chanson serait aussi inspirée d'une chanson que Brecht aurait composée et que Carola Neher (la future Polly) aurait interprétée à la radio de Berlin le 31 décembre 1926...
Oui. Brecht a réutilisé des compositions antérieures. On a vu que d'autres chansons avaient été écrites avant la composition de *L'Opéra* à proprement parler : « Barbara song » et Le « chant des canons ».
Pour en revenir à l'idée de rejet, Brecht et Weill avaient aussi quelque chose à régler avec Wagner et avec son concept d'œuvre d'art totale.

Brecht écrivait justement : « Que soient ainsi convoqués tous les arts frères de l'art dramatique, non pour produire une « œuvre d'art totale » dans laquelle tous se renieraient et se perdraient, mais afin qu'avec l'art dramatique ils concourent, chacun à sa façon, à la tâche commune, leur commerce consistant à se distancier mutuellement[24]. »
À lire cette citation, Weill et Brecht iraient donc à rebours de la fusion voulue par Wagner. Mais, au fond, est-ce que cette théorie n'amène pas au même résultat que Wagner ? La musique et le jeu sont séparés mais me semblent fondus dans un même mouvement.

Malgré tout, Wagner a inventé une sorte de fondu enchaîné musical, alors que Weill opte pour des numéros isolés...
Oui, c'est vrai. Et dans ce sens, c'est écrit à la manière d'un cabaret. Il y a une interruption systématique du dialogue par la musique, qui fait que les chansons sont autant de parenthèses. Certains numéros sont intégrés à l'action mais, d'autres fois, on a l'impression qu'à travers la chanson, les personnages apportent un regard différent sur un même phénomène : le regard se déplace.

Brigitte a déclaré pendant une répétition : « les chansons disent le fond de l'âme ».
C'est très intéressant ! La musique exprime des choses indicibles. Quelqu'un qui chante révèle d'autres facettes de son être. C'est assez clair dans « la fiancée du pirate ». Au début de la scène, on pourrait imaginer que le personnage de Polly est une « guidoune », comme le dit d'elle Lucie à l'acte II. Mais cette chanson révèle un potentiel de méchanceté qui est inquiétant et qui se confirme par la suite. Mackie devrait être inquiété par cette chanson ! Concernant Mackie, je dirais que les seuls moments où il est honnête, c'est dans ses deux dernières chansons (« Ayez pitié » ; « l'épitaphe »). Il n'est vulnérable que dans la musique ; c'est donc par la musique qu'on découvre ce visage-là. En dehors de cet effet de révélation, l'écriture par numéro fragmente l'action, coupe l'effet de suspense et doit probablement aider à empêcher l'identification du spectateur aux personnages.

24. Brecht, *Petit organon pour le théâtre* (trad. Bernard Lortholary), Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2000, p. 382 - 383.

ÉLOGE DE LA RUGOSITÉ

Brecht liait cette fragmentation à sa théorie du « théâtre épique » : « C'est avec la représentation de *L'Opéra de quat'sous*, en 1928, que le théâtre épique fit sa démonstration la plus éclatante. On put voir là une première utilisation de la musique de scène dans des perspectives modernes. L'innovation la plus frappante était le strict isolement des numéros musicaux. »[25]
Il s'agit de rappeler en permanence au spectateur qu'on est en spectacle. J'aime aussi que Brecht parle de « perspectives modernes ». Il y a quelque chose dans la composition qui est âpre et qui influence encore beaucoup de musiciens d'aujourd'hui. Les gens me disent parfois : « tu vas arranger Kurt Weill à la Tom Waits ? ». Je leur réponds qu'en fait, c'est Tom Waits qui emprunte à Kurt Weill son côté rugueux !

Mais certains morceaux, comme le « choral du matin » de Monsieur Peachum, par exemple, semblent échapper cette rugosité...
C'est sans doute parce que c'est la seule chanson qui vienne directement de *L'Opéra des gueux* de John Gay. C'est une écriture de choral protestant, qui rappelle le choral qui clôt le spectacle. On est ici dans un style liturgique. Brecht rit non seulement de l'opéra mais aussi de la religion.

L'écriture de la pièce est d'ailleurs traversée par des références insolentes à la *Bible*, un livre qui fascinait Brecht pour sa puissance mais aussi sa méchanceté. Il écrit dans son *Journal* : « Je lis la Bible. Je la lis à haute voix, par chapitre, mais en continuité : Job et les Rois. Elle est incomparablement belle, forte, mais c'est un livre méchant. »[26]
Dire « salaud » sur un air de musique sacrée est en effet très irrévérencieux...

Au rang des fascinations pour les œuvres anciennes, on remarque que les deux dernières chansons solo de *L'Opéra* reposent sur des textes médiévaux, de Villon...
Ce sont des mots empruntés. Mackie étant dépassé par les événements, il n'est plus capable de s'exprimer autrement qu'en empruntant...
Sébastien est en train de trouver son chemin dans ces deux chansons, en trouvant un chanté–parlé intéressant. À ce sujet, je me suis toujours posé une question ; j'ai remarqué que dans la partition de Kurt Weill, les mélodies de voix sont presque systématiquement doublées par des instruments : les voix étaient-elles doublées parce que les chanteurs de la création étaient fragiles ou est-ce que la doublure instrumentale permettait aux acteurs de se libérer de la mélodie pour parler à certains moments des chansons ?

ON CONNAÎT LA CHANSON

J'ai l'impression que c'est parce que les chanteurs étaient fragiles. Un critique écrit qu'au début des répétitions de *L'Opéra* en 1928, « la musique de Weill est trop difficile pour les comédiens engagés par Aufricht et Brecht »[27].
C'est vrai que Weill touche à une limite. Ces chansons sont étranges parce qu'elles finissent par devenir familières au point qu'on peut les fredonner. Mais, au premier abord, elles ne rentrent pas naturellement dans l'esprit : elles changent souvent de tonalité. Toutes les parties ne sont pas écrites de la même façon : la partie de Mackie est clairement destinée à un ténor, par exemple. Un chanteur, donc.

Harold Paulsen était clairement un chanteur. C'était une star de l'opérette... Dans la distribution de 1928, il y avait aussi des chanteurs de cabaret. Rosa Valetti, remplaçante de dernière minute de Helene Weigel dans le rôle de Madame Peachum, était par exemple habituée à la scène des cabarets de Berlin...
On ressent nettement cette influence du cabaret. C'était dans l'air du temps. Schönberg avait fait sensation avec son *Pierrot Lunaire*, où il avait expérimenté le « sprechgesang », une sorte de parler-chanter.

---

25. Bertolt Brecht, *Sur la musique*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2000, p. 702.

26. Bertolt Brecht, *Journal*, note, 20 octobre 1916.

27. Günter Berg et Wolfgang Jeske, *Bertolt Brecht. L'Homme et son oeuvre* (trad. Bernard Banoun), Paris, L'Arche, 1999, p. 100.

PARLER OU CHANTER ?

Mais ce qui est curieux, c'est que Brecht, lui, récusait tout mélange du chant et du parlé dans l'interprétation de ses *songs* : « Les *songs* ne peuvent être dits. Ce sont des chansons. On peut leur mettre une autre musique comme c'est arrivé à l'étranger à cause de la traduction. Mais il faut les chanter, sinon autant les supprimer ».[28]
Ce n'est pas la voie qu'on a empruntée ici ! Je trouve intéressant d'explorer cette frontière du chant et du parlé. Ça participe de la force émotive que j'évoquais tout à l'heure.

Le fait que certaines chansons soient entrées dans l'inconscient collectif représente-t-il une difficulté ? Elles se sont autonomisées de l'intrigue...
Je n'ai rien contre le fait qu'on ait adapté la « complainte de Mackie » en jazz, bien sûr. Mais quand on présente la pièce, il ne faut pas l'interpréter comme un « hit » et lui rendre sa place au cœur de l'histoire. Le rythme de la complainte de Mackie, par exemple, il faut le faire dans un esprit « allemand » et non nord-américain.

À travers *L'Opéra de quat'sous*, Brecht et Weill voulaient poser un jalon décisif dans l'histoire du théâtre musical. Brecht écrit que les chansons représentent « les débuts (encore très timides) d'un autre théâtre, le théâtre des temps nouveaux »[29]...
Ils ont créé une forme qui marche. Le fait d'avoir introduit de la musique populaire dans de la musique dite « sérieuse » et d'avoir appelé cela « opéra » est novateur. Ils sont arrivés à ce paradoxe : ils ont créé des chansons populaires mais d'écriture relativement savante. Mais je ne vois pas forcément de conséquence directe sur l'histoire de l'opéra à proprement parler. Ce sont peut-être les comédies musicales américaines qui sont un développement de *L'Opéra de quat'sous* ?

Propos recueillis par Florent Siaud le 21 décembre 2011.

28. Bertolt Brecht, Claus Küchenmeister, Professeur Bruno Mackwardt et des étudiants de l'université de Greifswald, conversation du 24 juin 1954, Berlin, retranscription in « Méthodes de travail au Berliner Ensemble », in Werner Hecht, *Entretiens avec Brecht* (trad. Fr. de François et Régine Mathieu), Paris, Editions Messidor, 1988 (Suhrkamp Verlag, Francfort-sur-le-Main, RFA, 1975), p. 168.

29. Bertolt Brecht, *Sur la musique*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2000, p. 705.

II. 6. Entretien avec Jean-Marc Dalpé, traducteur (21/12/11)

DALPÉ, Jean-Marc, « Surtout, n'ennuyer personne avec mes mots ! », entretien avec Florent Siaud*, L'Opéra de quat'sous. Chantier dramaturgique,* Montréal, Sibyllines, p. 40-43.

« SURTOUT, N'ENNUYER PERSONNE AVEC MES MOTS ! ».

Entretien avec Jean-Marc Dalpé, traducteur.

DÉFÉRENCE

Depuis sa création en 1928, *L'Opéra de quat'sous* est devenu une œuvre de répertoire. Brecht déclarait à propos des classiques : « Cette attitude de déférence, les classiques l'ont payée cher. À force de politesse, on les a esquintés, et noircis à force d'encens. Ils s'en seraient mieux sortis si l'on avait adopté à leur égard une attitude plus libre[36] ».

Je suis entièrement d'accord avec Brecht. Dès lors que les œuvres passent de leur époque au patrimoine de la culture dominante, on a tendance à gommer ce qu'elles ont de grinçant, de provoquant et de contestataire. À cela s'ajoute une couche qui nous est propre, ici au Québec : une déférence à l'égard de tout ce qui arrive d'Europe, surtout quand les pièces y ont été créées. Mais je pense que je suis fidèle au projet de Brecht, qui était sans doute de secouer le théâtre institutionnel de son époque et d'en rire méchamment.

T'es-tu appuyé sur des traductions existantes ?

Je n'ai pas vraiment consulté de traductions françaises, qui me semblent trop aseptisées. Je ne crois pas à l'idée d'une langue « *mid-Atlantic* », d'un français standard. Et puis les traductions vieillissent, le théâtre et la langue changent... J'ai davantage eu accès à Brecht par les traductions anglaises.

Sans accès direct à la langue, comment t'es-tu fabriqué ton propre accès à la langue de Brecht ?

Je disposais du mot à mot de Stéphane Lépine. Et j'ai tout de même regardé la traduction réalisée par Gilbert Turp, qui comprend parfaitement l'Allemand et qui a rendu assez fidèlement la langue de Brecht.

LES LANGUES DE BRECHT

« La » langue de Brecht ? N'y a-t-il pas plutôt des langues de Brecht ?

Effectivement, c'est ce que j'ai retenu de mes échanges avec Stéphane. Il y a clairement des niveaux de langue différents. Les putes n'ont pas le même langage que celui qu'on trouve dans les chansons par exemple. Dans les traductions françaises, tout est uniformisé, d'habitude : ça amoindrit l'impact de ces dramaturgies où l'idée d'unité (notamment de la langue) n'est pas recherchée.

Le fait d'avoir préservé cette pluralité de langues t'a fait opter pour plusieurs registres. Comment les présenterais-tu ?

Il y a une langue proche de celle de la rue, que l'on trouve dans les scènes de bandits, des putes, des Peachum. Elle est très présente dans les dialogues parlés. Il y a ensuite un niveau de langue pour les personnages (Peachum, Mackie) qui s'adressent directement au public : c'est une langue claire, directe, articulée, concise. Il y a enfin un niveau de jeu plus « mélodramatique », qui parodie les clichés du « vieux théâtre », de l'opéra et du mélodrame. C'est un style dans lequel on imite l'accent des autres, à travers lequel on fabrique une langue théâtrale déconnectée.

Les « niveaux de langue » que tu mentionnes recoupent autant de « niveaux de jeu » et donc de mise en scène.

Absolument. Toutes les traductions de théâtre que j'ai faites ont toujours été liées à des productions, donc à des enjeux de mise en scène. Ma collaboration de plus de vingt-cinq ans avec Brigitte repose sur cette conscience et sur une très bonne entente. Elle est le capitaine du bateau, c'est son spectacle à elle ; c'est donc à elle que revient le dernier mot car elle a le lien avec les acteurs. Pour *L'Opéra de quat'sous,* le dialogue a commencé avant le travail d'adaptation à proprement parler pour questionner les grands enjeux. Une fois qu'on s'est entendu sur l'univers du projet, je lui ai apporté une matière, des réflexions, des gags, dont elle pouvait se servir ou pas. Elle reste très ouverte à mes notes.

Mais de façon générale, j'aborde chaque projet de traduction en songeant à la scène, sans vouloir réaliser une traduction qui serait au plus près de l'œuvre originale. La traduction est un art d'interprétation. En perdant un écho ici, on en gagne souvent d'autres ailleurs.

36. Bertolt Brecht, « Entretien sur les classiques », Berlin 1929, in Werner Hecht, *Entretiens avec Brecht* (trad. Fr. de François et Régine Mathieu), Paris, Editions Messidor, 1988 (Suhrkamp Verlag, Francfort-sur-le-Main, RFA, 1975), p. 29-31.

CHIRURGIE

Donc, tu n'as jamais mauvaise conscience !
Non, vraiment pas (*rires*). Je pense qu'un traducteur doit faire des choix efficaces pour son public et ses acteurs. Je veux que ce qui se passe dans la salle ressemble autant que possible à ce qui s'est passé dans la salle à la création originale. Ma devise est : « surtout n'ennuyer personne avec mes mots ! ». Il y a forcément un écart entre le public berlinois de 1928 et le public montréalais de 2012. Je fais en sorte que mes choix soient percutants dans ma culture.

Qu'as-tu rajouté ?
J'ai rajouté plusieurs gags, comme par exemple l'allusion à la « mandoline » après le clavecin dans la scène des bandits. Je décide que c'est ça que veut Brecht et je le respecte (*rires*) !

Mais les coupures sont plus abondantes que les rajouts !
Nous avons respecté la structure de la pièce tout en assumant d'y faire des coupes. La coupe peut venir tardivement, après que j'ai vu la mise en scène de Brigitte en répétition : il arrive que la mise en scène ait clarifié ce qui se passe et rende certaines phrases descriptives inutiles. Si je constate qu'il y a une redondance entre l'action et la réplique, alors je propose qu'on fasse l'économie de la réplique. Quand, en prison, le gardien Smith dit à Mac qu'« il y en a pour toutes les bourses », j'ai ressenti à l'enchaînement de lundi dernier qu'on était dans une redite inutile : Sébastien sort son chéquier et cela suffit à comprendre qu'avec de l'argent un prisonnier peut corrompre un policier et s'épargner les menottes. La clarté de la mise en place de Brigitte légitime une coupure à ce moment-là, sans qu'on y perde rien.

Mais les coupures ont toutefois été majoritairement faites en amont, dans le temps de l'écriture de l'adaptation.
Oui. Je trouve qu'on gagne presque systématiquement en impact et en efficacité théâtrale à couper. L'essentiel en ressort davantage. À l'échelle de la pièce, l'efficacité théâtrale consiste à maintenir la tension dramatique et l'intérêt du spectateur, en coupant tout ce qui retarde inutilement et empêche qu'on se rende à la prochaine station de l'histoire. À l'échelle d'une scène, l'efficacité concerne le rythme. On peut ainsi couper un adjectif sans modifier le sens d'une ligne.

Mais toute la réflexion dramaturgique de Brecht ne visait-elle pas à remettre en question l'idée d'une efficacité de l'action théâtrale ?
Je peux très bien comprendre qu'il ait pensé cela à son époque, par rapport à une certaine dramaturgie et à des conceptions alors dominantes de la dramaturgie. Mais aujourd'hui, la déconstruction de l'efficacité et de l'intrigue n'a plus rien de révolutionnaire. J'assume entièrement mon pragmatisme nord-américain. Je suis allergique à l'ennui au théâtre. Je n'aime pas qu'on me redise une deuxième fois ce que j'ai déjà compris. Et j'ai parfois l'impression que le public d'aujourd'hui a une compréhension plus rapide des situations dramatiques, probablement grâce aux *media*, au cinéma, à la radio, aux séries TV. Notre travail à nous est de les surprendre en les stimulant.

IMPERTINENCE

À la création, Rosa Valetti refuse de chanter la « ballade de l'esclavage sexuel », dont elle n'aime pas le côté pornographique. En accusant la crudité des références sexuelles, tu es finalement revenu à l'originalité du projet de Brecht !
Peut-être que oui. Je me suis donné la permission de souligner cette dimension-là. Quand Brecht a écrit *L'Opéra de quat'sous,* il avait trente ans. Malgré mon grand âge, j'ai eu envie de renouer avec l'esprit de cette jeunesse impertinente (*rires*) !

Cette œuvre porte irrémédiablement l'empreinte des circonstances de sa genèse, des propositions des uns, des caprices ou du refus des autres. Elle est traversée d'une pluralité de paroles aux frontières poreuses, à tel point qu'un critique allemand (Alfred Kerr) fait paraître dans le *Berliner Tageblatt* du 3 mai 1929 un article accusant Brecht d'avoir plagié la traduction de Villon par K. L. Ammer sans le mentionner[37]. Il y a plusieurs voix d'auteur qui parlent dans ce texte...
Je l'ai perçu tout de suite. Il y a un côté anarchique dans cette écriture jeune. On est presque dans un cas de création collective ! Mais cela dit quelque chose de fondamental sur l'art théâtral, qui est un art de groupe.

En juin 2010, tu as dit que l'art de Brecht consistait à faire « désirer quelque chose qu'il interrompt »... Pourrais-tu expliciter cette intuition ?
Brecht voulait déconstruire la « pièce bien faite », reposant sur des ressorts psychologiques, les motivations notamment. Finalement, il réinvente ce qu'avait trouvé Shakespeare. L'une des grandes inventions des élisabéthains est par exemple l'interruption des scènes ; on coupe, on se déplace ailleurs puis on revient à la scène interrompue. On est loin de l'unité d'action des classiques français, qui rejetaient l'idée de manipuler plusieurs trames en même temps.

La fin incongrue de *L'Opéra de quat'sous* est symptomatique de cette dramaturgie qui refuse l'unité d'action. Bernard Dort écrit : « Ici, nul apaisement définitif ne clôt l'œuvre : il n'y a ni rétablissement d'un ordre ancien, ni établissement d'un ordre nouveau, ni «réalisation du rationnel et du vrai en soi». »[38] Tout s'achève sur un étrange « ni, ni... » !
Tout avance inéluctablement vers la pendaison de Mackie. Mais une fois qu'on arrive à cette conclusion, Brecht suspend son histoire tragique pour faire un « number ». C'est un moyen d'appuyer le matérialisme historique de son théâtre.

37. Brecht réagira à cet article intitulé « Le copyright de Brecht » en invoquant son « laxisme en matière de propriété intellectuelle. »

38. Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, « Points », 1960, p. 195.

MALICE

Au-delà, n'y a-t-il pas une simple part de malice dans ce choix dramaturgique, mais aussi plus largement dans l'écriture ? Brecht écrit dans un poème :
Vraiment, je vis en de sombres temps !
Un langage sans malice est signe
De sottise, un front lisse
D'insensibilité. Celui qui rit
N'a pas encore reçu la terrible nouvelle.
(*rires*) J'aime beaucoup cette citation. Mais j'ai l'impression d'être un peu plus optimiste que Brecht, du moins dans ce que j'écris. Je dirais que, me concernant, cette malice réside moins dans le langage que dans les situations, où j'essaie de créer plusieurs couches de sens différentes. C'est parce qu'il y a ces épaisseurs que le sourire est possible.

Quand John Gay a écrit *L'Opéra des gueux* dans les années 1720, à un moment où « l'attraction qu'exerçait la vie des bas-fonds sur la population de Londres au XVIIIe siècle »[39] était puissante. Est-ce que l'idée d'ancrer l'histoire dans un milieu concret t'a servi pour ton adaptation ?
Il m'a semblé important que toutes les références présentes dans la pièce de Brecht parlent au public. C'est pour ça que j'ai choisi de nommer des quartiers de Montréal, connus de tous : le Plateau, Westmont, Outremont, le Vieux-Montréal, la prison de Bordeaux ! Je voulais qu'on croie à cet univers-là, tout en respectant l'idée qu'on n'est pas du tout dans un théâtre réaliste. Il n'est pas nécessaire de jeter des voiles inutiles sur la représentation ! J'ai essayé de laisser parler ce qu'on est, ce qu'on connaît. Quand, dans « l'épitaphe », j'ai entendu que Sébastien Ricard s'adressait à « ces chiens sales, ces policiers / qui se moquaient de moi soir et matin », j'ai tout de suite pensé à Michel Charbonneau, le détenu avec qui j'ai écrit la télésérie *Temps dur ;* j'ai passé deux ans à le voir régulièrement en prison, où il m'a introduit au vrai monde criminel. Je pense qu'à ce moment-là, Mackie c'est Michel Charbonneau ! J'ai vu des gang de méchants garçons, avec chacun leur caractère : on le ressent probablement dans les scènes de bandits. Mes expériences et mon ancrage culturel imprègnent cette traduction.

Propos recueillis par Florent Siaud le 21 décembre 2011.

39. Jacques Michon, introduction à son édition de John Gay, *The Beggar's Opera*, Paris, Aubier, 1983, p.39.