La génétique de la mise en scène à l'épreuve de l'expérience humaine

Florent Siaud
École normale supérieure de Lyon / Université de Montréal

Le caractère lacunaire des archives d'une production théâtrale, tout comme le fonctionnement oral sur lequel reposent invariablement les répétitions jettent un défi permanent à la constitution d'une mémoire exhaustive et significative dans ce domaine. Si, en dépit de ces obstacles, la mise en scène peut faire l'objet d'une investigation de type génétique, celle-ci doit-elle emprunter les outils que la génétique textuelle a forgés au cours des dernières décennies ? En 1994, Almuth Grésillon définissait la critique génétique à travers trois critères fondateurs :

> Son *objet* : les manuscrits littéraires, en tant qu'ils portent la trace d'une dynamique, celle du texte en devenir. Sa *méthode* : la mise à nu du corps et du cours de l'écriture, assortie de la construction d'une série d'hypothèses sur les opérations scripturales. Sa *visée* : la littérature comme un *faire*, comme activité, comme mouvement [1].

À l'évidence, la visée d'une génétique de la mise en scène recoupe celle qu'Almuth Grésillon assigne à la critique génétique des textes : faire la genèse d'une mise en scène, c'est bien l'appréhender comme un *faire*, une activité, un mouvement. En revanche, l'étude des manuscrits et de l'écriture ne saurait constituer les uniques supports de l'investigation. À la différence des avant-textes d'écrivains, qui, entre autres, permettent de prendre connaissance des différents états scripturaires, linguistiques et sémantiques d'une même œuvre à travers le temps, les transformations apportées à une mise en scène sont rétives à la fixation : la mise en scène existe dans le moment même où les acteurs la portent, la vivent et la construisent sous la direction du metteur en scène. Et si certains ont eu l'heureuse idée de documenter les différentes versions d'une même scène par l'outil vidéographique, les captations qui en résultent ne seront jamais la

1. Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994, p. 7.

mise en scène même, mais simplement sa trace médiatisée sur une pellicule. Malgré cet écueil majeur, rien n'empêche pourtant la mise en scène d'être appréhendée comme un « faire » : une génétique s'appliquant à la décrire aura seulement à cœur de souligner combien cette activité découle nécessairement d'une réalité humaine complexe, où les créativités s'entrelacent par le biais d'une communication à la fois verbale et non verbale. Cela revient à accepter que le *faire* qu'elle étudie est la plupart du temps un « faire à plusieurs », et donc un phénomène de type anthropologique.

Dès lors, n'y aurait-il pas une rencontre à provoquer entre la génétique et l'anthropologie ? Sans en être assuré, on en formulera ici l'hypothèse, parce que si la création scénique prend forme à travers une réalité humaine, alors la génétique de la mise en scène se doit, par volonté de décrire fidèlement son objet, de ne jamais occulter ce fonctionnement.

1 La génétique face à la réalité anthropologique des processus de la création théâtrale

Ce qu'il faut éprouver dans un premier temps, c'est dans quelle mesure la génétique d'une mise en scène théâtrale qui pourrait être entendue comme étude des manuscrits de répétitions, des journaux de bord, des cahiers de régie, des notes de mise en scène mais aussi, plus largement, des images fixes et animées, peut rendre compte de l'événement anthropologique que constitue le fait de créer une mise en scène en répétant.

On remarquera d'abord que si la création scénique engage un ensemble de subjectivités, alors elle institue une véritable société, au sens où l'entendent par exemple des anthropologues comme Philippe Laburthe-Tolra ou Jean-Pierre Warnier, soit un « groupe relativement important d'êtres humains en interaction constante, qui reconnaissent une appartenance commune et l'institutionnalisent [2] ». Cette appartenance passe notamment par un partage du temps et de l'espace reconduit jour après jour. De nombreux documents de type administratif ou logistique en témoignent, tels ceux que Jean-Marie Thomasseau a trouvés dans les archives du Théâtre du Soleil, et sur lesquels « 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 [3] ».

La restitution de ce temps humain est largement facilitée lorsque les documents adoptent une forme narrative. C'est le cas des journaux de bords, dont l'écriture reconfigure le temps des répétitions en récit et prouve, comme le dirait Ricœur, que « le temps devient humain dans la mesure seulement où il est articulé de manière narrative [4] ». Par son récit, l'auteur des journaux de répétitions rassemble une histoire à partir d'une multiplicité d'événements isolés. On en trouve un exemple frappant à la Bibliothèque nationale de France à travers un compte-rendu rédigé jour après jour par Philippe Poulain, l'un des stagiaires de la production *Lucrèce Borgia*, d'Antoine

2. Philippe Laburthe-Tolra et Jean-Pierre Warnier, *Ethnologie. Anthropologie*, Paris, PUF, 1993, p. 11.
3. Jean-Marie Thomasseau, « Les manuscrits de la mise en scène », *L'Annuaire théâtral,* n° 29, printemps 2001, p. 107.
4. Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. 1, Paris, Seuil, « Points », 1991, p. 17.

Vitez [5]. Dans ce document dactylographié par ses soins à l'issue des représentations, l'avènement d'une mise en scène se donne à travers une écriture journalière rendant compte de l'expérience quotidienne des répétitions. Entre détails anecdotiques et moments de grâce, cette enquête de circonstance ne se contente pas d'exposer un processus observé à distance. Appréhendant la création comme une « odyssée », une « aventure », un « safari », elle évoque une expérience humaine qui relève presque de l'ethnographie.

La réalité humaine de l'entreprise théâtrale se manifeste de façon encore plus sensible et directe lorsque les documents écrits sont accompagnés d'images fixes et animées. C'est ce dont témoigne le *Platonov* de Tchekhov, mis en scène par Chéreau en 1987 à l'École des Amandiers de Nanterre, dont les préparatifs ont fait l'objet du documentaire *Il était une fois dix-neuf acteurs* [6]. Le groupe y apparaît comme une « famille [7] » mais aussi un champ organisé autour du pouvoir du metteur en scène, qui, à l'image de tout pouvoir, consiste en la capacité pour « un individu ou un groupe d'exercer une contrainte pour obtenir d'autrui quelque chose ou quelque acte qu'il en désire [8] ». À travers les images filmées des répétitions et les documents répertoriés dans les archives de l'IMEC, Chéreau laisse percer une autorité prenant tantôt le visage de la séduction, tantôt celui de l'imprécation verbale. C'est ce que résume un mot de première, probablement écrit par l'actrice Marianne Cuau à l'issue de l'avant-première de *Platonov* à Nanterre, le 17 septembre 1987 :

> Patrice, il n'est pas si facile de te parler, mais ce soir j'ai envie de te dire merci de ce spectacle, de sa beauté pure. Et aussi mon plaisir incroyable, un bonheur qui revient. À bientôt. Je t'embrasse.
>
> Marianne

Pudique et concis, ce mot est à l'image de tout mot de première : résumé ému d'une expérience indicible et traversée de sentiments contradictoires. Il est aussi l'indice discret de la communication complexe, frôlant parfois la crise, dans laquelle Chéreau a l'habitude d'engager ses interprètes.

Notes de répétitions, journaux de bord, calendriers de tournée, photographies, documentaires et mots de première : l'ensemble des documents évoqués témoignent de la dimension humaine et complexe qui caractérise le *faire* de la mise en scène. Si, comme le concède Jean-Marie Thomasseau, ces documents « restent la trace écrite d'un rite de passage et n'offrent à l'observateur que la chrysalide abandonnée d'une mue spécifique » [9], ils n'en constituent pas moins les seuls moyens d'accéder à une part de processus de création de spectacles passés.

5. Ce journal dactylographié est consultable au département « Arts du spectacle » de la Bibliothèque nationale de France, sous la côte 4-COL-45-78,11.

6. François Manceaux (réal.), *Il était une fois dix-neuf acteurs*, K films, France, 1986.

7. La métaphore revient à plusieurs reprises dans la bouche des intervenants. On la retrouve en particulier dans celle de Chéreau.

8. Philippe Laburthe-Tolra et Jean-Pierre Warnier, *op. cit.*, p. 108.

9. Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 104.

2 L'anthropologie au service de l'ambition génétique

Si la génétique de la mise en scène veut assurer ses bases théoriques et comprendre au mieux ses objets d'étude, elle a tout à gagner à ne pas s'en tenir à une approche archivistique de la création scénique. 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 point de jonction pourrait prendre la forme d'une génétique *in vivo*, exigeant du chercheur qu'il recueille des données sur le processus de répétition en faisant des expériences significatives de « terrain », librement inspirées de la démarche ethnographique. En permettant une familiarisation avec le mode de fonctionnement des répétitions, cette démarche contribuerait aussi bien à une approche directe de la mise en scène contemporaine qu'à une approche archivistique, puisqu'en élucidant les conditions de production des documents de répétitions, elle s'arme également pour les aborder dans les fonds d'archive.

Riche d'une multitude d'enseignements incontournables, la présence en répétition ouvre une voie pour saisir avec plus de justesse les transformations parfois apportées au texte du spectacle. Irréductible aux modifications qu'un auteur se serait imposées de lui-même dans la solitude de son atelier d'écriture, les variantes sont souvent attribuables à une diversité vertigineuse d'intervenants et de paramètres : un ajustement de mise en scène, la proposition d'un acteur, la suggestion d'un assistant, d'un dramaturge ou d'un traducteur suffisent parfois à reconfigurer certains moments du texte. Permettant d'enregistrer de tels phénomènes, la présence en répétition est aussi l'occasion d'archiver ce qui résiste parfois à la fixation par écrit : ces répliques que l'on supprime dans l'urgence de la dernière ligne droite, qu'un acteur a oralement négociées avec le traducteur au détour d'un couloir ou dont le metteur en scène lui a donné une nouvelle mouture à la table de maquillage. La présence est par là même un appui de choix pour dater les évolutions apportées au texte, en apposant en marge de la rature la date même à laquelle celle-ci a eu lieu.

La présence sur le terrain apprend par ailleurs à manipuler avec prudence certains types de notes manuscrites. Les « notes de filage [10] » dont abondent, par exemple, les archives déposées par Chéreau à l'IMEC, montrent qu'il n'est pas facile de les interpréter sans commettre de contresens. Les notes de mise en scène de *Platonov* qui se rapportent au 4 juillet 1987 en témoignent à eux seuls. Rédigés par Claude Stratz, les premières lignes stipulent qu'il faudra « + d'énergie » pour Laura, « + d'énergie » pour Thibault, « parler + fort » quand les acteurs sont de dos, manifester « + de plaisirs » pour Nicolas. De façon radicale, l'adjectif « inaudible » revient à vingt-huit reprises dans l'ensemble du document. Une lecture littérale de ces notes laisserait supposer qu'à l'image de tous les filages de la pièce, 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.

10. Par « filage », on entend ici le fait d'enchaîner toutes les scènes d'un spectacle sans interruption. Les Québécois utilisent pour leur part le terme d'« enchaînement ».

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 relèvent que très rarement 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 l'acteur, de l'assistant ou du metteur en scène, elles sont rarement datées. Il faut 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 peuvent se révéler contradictoires avec le projet dramaturgique que le metteur en scène va développer au cours des répétitions. De surcroît, on ne peut pas toujours s'en remettre à elles pour déduire l'évolution de la dramaturgique du spectacle parce que plus les répétitions avancent, moins le metteur en scène écrit ses pensées pour s'en tenir à leur verbalisation instantanée. Ce constat est étayé par le témoignage de 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 [11].

La déviation par rapport aux idées originelles ne laisse donc pas nécessairement de traces lisibles. Celles-ci disparaissent dans le détroit des paroles orales oubliées.

Étudié à juste titre par les généticiens du spectacle, les « cahiers de mise en scène » seraient-ils le dernier recours pour penser l'évolution d'une mise en scène ? Là encore, plusieurs obstacles se dressent devant le chercheur, parmi lesquels la problématique des codes idiosyncrasiques d'annotation. Comme le fait remarquer l'assistante à la mise en scène québécoise Marie-Hélène Dufort : « chacun a sa façon de faire avec ses abréviations, ses codes. Personne d'autre que nous, je crois, après une première répétition, ne pourrait comprendre ce qu'on a noté [12] ». Les schémas s'offrent ainsi comme des hiéroglyphes dont le sens peine à émerger. Jean-Marie Thomasseau le concède bien volontiers, lui qui déclare à propos des notes du Théâtre du Soleil :

> Les annotations de mise en scène sont, dans ces manuscrits, les plus abondantes ; elles en constituent l'ossature. Toutefois leur juxtaposition, leur fragmentation, leur aspect lacunaire, leur morcellement, en offrant souvent des sens indécidables, les rendent parfois difficilement interprétables.

11. Propos cités in Jean-Loup Rivière (dir.), *Archiver le théâtre. Les Cahiers de la Comédie-Française*, n° 30, Paris, Comédie-Française / POL, 1999, p. 93.

12. Propos recueillis par Marie-André Brault, « Les accompagnateurs. Table ronde avec des assistants à la mise en scène » [S. Capistran-Lalonde, M.-H. Dufort, Alain Roy], *Revue de théâtre. Jeu*, n° 136, 2010, p. 99.

> Éparpillées sur tout l'espace de la page, elles marquent, dans leur logique particulière qu'une fréquentation assidue permet parfois de retrouver, les différentes étapes d'un travail en cours avec ses hésitations, ses retours en arrière, ses apories mais aussi ses avancées et ses certitudes. L'ensemble s'apparente en somme à un paratexte didascalique d'aspect chaotique offrant un ensemble de précisions sur la nature des personnages, l'organisation de l'espace scénique, les éléments du décor, la musique, les lumières [13].

Quand bien même ces cahiers seraient lisibles et compréhensibles, ils disent très peu sur la complexité de la genèse de chacun des déplacements symbolisés par les croquis. De la même façon qu'une carte ne suffit pas à raconter la formation millénaire d'un relief ou d'un paysage, un croquis de mise en scène se borne à représenter le dernier état d'une mise en place sans en raconter la généalogie foisonnante et polyphonique. Analysé en dehors des répétitions, il impersonnalise l'information et – gomme et crayon de papier aidant – n'en donne que la version la plus récente, donc la moins nourrissante du point de vue génétique. Unifié par la notation de l'assistant metteur en scène, le croquis n'est que l'indice trompeur d'une polygraphie devenue inaccessible.

Si l'écrit échappe à ce point à l'exégèse, le salut résiderait-il dans les images ? On aimerait le croire. Elles n'en constituent pourtant pas des copies fidèles parce qu'elles portent nécessairement la marque du point de vue de qui les prend. Privilégiant fréquemment les plans serrés aux plans généraux, ne manifestant pas toujours une connaissance préalable de la mise en scène, elles sont parfois de véritables chefs d'œuvre. Mais ce faisant, elles tendent à s'autonomiser et à occulter la réalité dont elles prétendent pourtant être le témoignage. Dès lors, les photos les plus fidèles pourraient bien être celles qui sont prises en cours de travail par des personnes engagées dans le processus. C'est le cas de l'assistante de Mnouchkine, Sophie Moscoco, qui documente visuellement les étapes du travail pour mesurer le progrès qui s'opère d'une séance à une autre.

Les images filmées possèdent, quant à elles, la propriété kinesthésique de restituer la réalité d'un mouvement. La vidéo est d'ailleurs un outil qui se répand parmi les praticiens lorsqu'ils souhaitent visionner ce qui a eu lieu en répétitions avant la séance du lendemain [14]. On ne saurait pourtant l'oublier : le medium vidéographique n'est jamais la chose même ; et filmer, c'est encore et toujours apposer un filtre sur son sujet. Le phénomène est patent dans les documentaires de répétitions qui donnent accès – toujours à travers le regard du réalisateur – au travail de Mnouchkine, Chéreau, Py, ou Brook. Quand bien même l'image se livre telle quelle, non montée et brute, le phénomène de médiatisation demeure et a une incidence sur l'interprétation de celui qui regarde. Gay McAuley raconte ainsi comment l'analyse d'une séquence de répétition de la mort de Desdémone dans *Othello* de Shakespeare qu'elle a elle-même filmée, a été interprétée très différemment par ses étudiants qui n'ont pas assisté comme elle à la répétition de la scène en question [15]. Elle en tire cette conclusion :

13. Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 108.
14. Parmi eux, il faut notamment compter Robert Lepage.
15. Gay McAuley, « Towards and etnography of rehearsal » [« Vers une ethnographie de la répétition »], *New Theatre Quaterly*, Cambridge University Press, 1998, n° 53, p. 84.

« *The film process itself had to an extent falsified what occurred*[16]. » Si l'étude de McAuley est révélatrice, c'est qu'elle concilie l'image avec le témoignage, ne cherchant pas à faire de la trace un substitut de ce qui fut.

Par ses pouvoirs de contextualisation, la présence en répétition contribue à dégager du sens des archives produites dans le présent de la création. Elle permet par la même occasion de constater comment ces archives se constituent et changent de forme, au fur et à mesure que les technologies évoluent. Loin d'être anecdotique, la démultiplication des Smartphones parmi les artistes rend possible un auto-archivage spontané, dont les objectifs sont divers : préserver un moment mémorable 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. Un IPhone ou un Blackberry peuvent ainsi devenir les pivots d'une mémoire polymorphe qui semble sans limite. Dans le même ordre d'idée, la banalisation des outils infographiques influence le processus créateur des concepteurs. Tandis qu'une scénographe peut discuter de ses plans en réunion en les dévoilant sur son IPad, un costumier peut quant à lui utiliser le système des calques disponibles dans Photoshop[17] pour penser ses costumes en plusieurs étapes et en plusieurs strates (croquis de base en noir et blanc, ajout des différentes parties du costume, choix des tissus).

Par voie de conséquence, être présent aux répétitions revient à prendre conscience du caractère forcément partiel de tout dépôt de documents par un metteur en scène. Les archives colossales que Chéreau a ainsi laissées à l'IMEC ont beau former en apparence un ensemble complet, elles n'en sont pas moins tronquées car Chéreau en a ôté les croquis de mise en scène. De façon plus générale, il est rare qu'un metteur en scène livre la totalité de son archive personnelle : ce qu'il soumet à l'analyse des chercheurs est, par le fait même, incomplet, d'autant que ses critères de sélection ne recoupent pas forcément ceux de l'universitaire ou de l'archiviste. Jean-Pierre Miquel avoue ainsi :

> 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 harde 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 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[18].

Archonte partiel et sélectif, le metteur en scène trie ce qu'il soumet à l'analyse et limite par la même occasion la validité de l'analyse qui en sera proposée.

On le voit donc, la présence du chercheur à la répétition ne vise pas seulement à établir en quoi la répétition participe d'une réalité anthropologique. Elle lui permet

16. Gay McAuley, *op.cit.*, p. 84.

17. 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).

18. Propos cités in Jean-Loup Rivière, *op. cit.*, p. 93.

de saisir les paramètres d'un contexte, en l'absence duquel le dégagement du sens est fréquemment compromis. Elle est une façon de ne pas voir les réalités matérielles comme des fétiches ou des entités faisant sens par elles-mêmes. La compréhension s'opère à travers l'interprétation de l'objet au cœur de sa réalité. C'est ce que montrait déjà Malinowski dans *Les Argonautes du Pacifique occidental* à partir de l'exemple du Canoë :

> 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 [19].

Ce souci porté au contexte ne concerne pas exclusivement le décryptage des objets issus des répétitions – accessoires, costumes, maquettes – mais aussi des vestiges écrits. La principale difficulté à laquelle se heurte en effet le généticien de théâtre lorsqu'il étudie des « manuscrits de théâtre [20] » a trait à ce que Jean-Marie Thomasseau appelle « l'ambiguïté de leur statut textuel [21] ». À la différence du manuscrit d'écrivain, « l'écriture n'est [...] pas, dans ce cas précis, un état transitoire vers un état final, mais bien sa propre fin, qui est d'abord utilitaire [22] ». Ces énoncés dont « le scripteur reste son propre lecteur » [23] se saisissent parfois difficilement hors de la situation où ils ont été émis. Toute la difficulté d'interprétation des écrits de répétitions provient du fait qu'ils constituent, comme le dirait Dominique Maingueneau, des « énoncés dépendants [...] du contexte non-verbal [24] », soit des énoncés qui ne sont pas autosuffisants et qui impliquent la connaissance de la situation d'énonciation pour être interprétés correctement. Un aveu du metteur en scène Jean-Pierre Miquel permet de comprendre combien, des notes de filage peuvent perdre leur sens après coup, y compris aux yeux de celui qui en est l'auteur :

> 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

19. Bronislaw Malinowski, *Les Argonautes du Pacifique occidental* (trad. fr. André et Simonne Devyver), Gallimard, « Tel », 1989 [1963, pour la trad. fr.], p. 164.
20. Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 101.
21. *Id.*
22. *Id.*
23. *Id.*
24. Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire,* Paris, Dunod, 1993, p. 86.

> 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 [25].

Être présent, c'est se donner la possibilité d'accéder à la situation d'énonciation dont émane un énoncé et répondre à cette question sur les documents qui préoccupent à juste titre Jean-Marie Thomasseau : « Sont-ils dus à la plume même du metteur en scène, à un ou plusieurs de ses assistants, à un scénographe, à un observateur extérieur à la création [26] ? » Avoir à l'esprit ce souci du contexte énonciatif, c'est assister à une énonciation en acte et ainsi restituer la nature fondamentalement polyphonique du processus de création.

Être présent en répétition, c'est, en conséquence, réunir de soi-même une archive, la produire pour la faire concorder à la réalité d'une pratique de mise en scène. On s'aperçoit ainsi que le généticien de la mise en scène contemporaine ne doit pas seulement penser l'archive au passé mais aussi au futur. À cet égard, il ne peut que suivre Derrida lorsque celui-ci écrit : « La question de l'archive n'est pas une question du passé. [...] C'est une question d'avenir [27]. » L'archive ne se laisse pas seulement consulter. Elle produit l'événement autant qu'elle l'enregistre et procède d'un futur antérieur. Archiver de soi-même le geste créateur, c'est ainsi, d'une certaine façon, contrer la pulsion de mort, la pulsion « anarchivante », « anarchivique » qui se loge au cœur de toute archive selon Derrida car « il n'y aurait certes pas de désir d'archive sans la finitude radicale, sans la possibilité d'un oubli qui ne se limite pas au refoulement [28] ».

La démarche archivante du généticien sur le terrain consiste par là même à prendre en note ce qui était voué à l'oubli, pour restituer un axe du temps qui, dans les archives de mise en scène, peine parfois à émerger.

3 Le chercheur sur le « terrain » des répétitions

Si l'on admet que cette démarche de type quasi ethnographique peut contribuer aux études génétiques, il reste encore à en penser les modalités et les fondements épistémologiques. La présence du chercheur aux répétitions pose à cet égard 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 [29] ». 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 et qui, de surcroît, sont « plus riches et présentent moins de régularités que les phénomènes de la nature [30] ». Or, comment une expérience subjective peut-elle

25. Propos cités in Jean-Loup Rivière, *op. cit.*, p. 92-93.
26. Almuth Grésillon et Jean-Marie Thomasseau, « Scènes de genèses théâtrales », *Genesis,* n° 26, Paris, 2005, p. 30.
27. Jacques Derrida, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 2008, p. 60.
28. *Ibid.*, p. 38.
29. Marc Augé et Jean-Paul Colleyn, *L'anthropologie*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », mars 2009 [2004], p. 79.
30. Philippe Laburthe-Tolra et Jean-Pierre Warnier, *op. cit.*, p. 1.

servir un dessein scientifique ? 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 et d'opposer dans notre type de recherche ?

Trouver le sens d'une réalité humaine sans en trahir la complexité revient, selon Edgar Morin, à remettre en cause une certaine conception du sujet et de l'objet. Formulée en Occident par Descartes, elle consiste à disjoindre « le sujet pensant (*ego cogitans*) et la chose étendue (*res extansa*[31]) », comme si ces deux pôles étaient purement indépendants. Or, cette disjonction serait insuffisante puisque « l'objet et le sujet, livrés chacun à eux-mêmes, sont des concepts insuffisants[32] » et « d'une extrême pauvreté[33] ». Face à un objet qui serait « le connaissable, le déterminable, l'isolable[34] », 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[35] ».

Il s'agit donc 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[36] ». Cela suppose qu'on accepte que, quand bien même on croit appréhender une réalité humaine de l'extérieur, on en fait nécessairement partie : comme l'écrit François Laplantine, « nous ne sommes jamais des témoins objectifs observant des objets, mais des sujets observants d'autres sujets au sein d'une expérience dans laquelle l'observateur est lui-même observé[37] ».

Loin de chercher à se réfugier dans une distance factice et illusoire, le chercheur doit en outre prendre conscience des paramètres qu'il introduit par sa présence et son identité (statut social, sexe, âge, appartenance académique) pour éviter que son interprétation du processus de création ne se construise qu'à l'aune de ses propres schèmes. En paraphrasant Merleau-Ponty, on pourrait dire que sa quête de sens suppose qu'il se demande inlassablement : « Comment comprendre l'autre sans le sacrifier à notre logique ou sans la lui sacrifier[38] ? » 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 »[39] par une immersion totale. À défaut de souscrire à cette opération radicale, on peut suivre le rationnel Lévi-Strauss quand il dit de l'ethnographe qu'« 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[40] ». Ce souci de l'implication de soi dans la

31. Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe,* Paris, Seuil, 2005, p. 18.
32. *Ibid.*, p. 56-57.
33. *Id.*
34. *Ibid.*, p. 59.
35. *Ibid.*, p. 55.
36. Edgar Morin, *op. cit.*, p. 19.
37. François Laplantine, *op. cit.*, p. 23.
38. 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 : http ://lettre-cdf.revues.org/229 (consulté le 15/09/2010).
39. Bronislaw Malinowski, *op. cit.*, p. 81.
40. Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 2011 [1955], p. 462.

compréhension est donc à distinguer d'un souhait d'assimilation. Il passe par ce mot capital : comprendre.

Dans notre démarche, comprendre revient d'abord à essayer de décrire la quête de compréhension qui anime l'entreprise de mise en scène. La mise en scène consiste en effet à transcrire en spectacle la compréhension d'un texte à laquelle une communauté de répétants parvient collectivement. Vitez caractérisait d'ailleurs 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 [41].

Dégager le sens d'une mise en scène en train de naître, c'est ainsi se donner la peine de saisir une lecture en acte ; c'est aussi voir comment l'équipe est en train de comprendre et créer le sens et la forme du spectacle à venir. À cet égard, la mise en scène n'est pas si éloignée de l'opération de lecture telle que la décrit Gadamer dans la seconde partie de *Vérité et méthode* [42]. Lire un texte revient selon lui à anticiper en cours de route le sens du texte pris dans sa totalité, pour le rectifier en permanence.

Reste à savoir : comment procéder pour comprendre ce comprendre ? Peut-on dégager du sens à partir d'une méthode ? Gadamer répond fermement par la négative. S'il concède qu'il n'est pas condamnable de chercher à formuler des règles pour comprendre, il n'en est pas moins convaincu que, comme le résume, Grondin, « l'idée même d'une méthodologie prive la compréhension de son élément fondamental en se proposant une maîtrise technique [43] ».

Une façon de résoudre le problème consisterait peut-être à fonder une épistémologie qui, comme l'écrit Morin, soit « 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 [44] [...] ». L'idée d'une épistémologie ouverte et dialogique recoupe la conscience, en ethnologie, qu'on ne saurait produire des « énoncés descriptifs à l'état pur [45] », que la description ethnographique est « une activité qui se réforme et se reformule en permanence au contact de cette culture, qui nous impose des résistances et nous conduit à des renoncements [46] ».

L'enjeu herméneutique qui se révèle ici consiste à voir comment le chercheur peut dégager un sens de ce qu'il observe et s'assurer dans une certaine mesure que l'observé

41. Antoine Vitez, *Le théâtre des idées*, anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Gallimard, « NRF », Paris, 1991, p. 146.
42. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, trad. Pierre Fruchon, Jean Grondin, Gilbert Merlio, Paris, Seuil, 1996.
43. Jean Grondin, *Introduction à Hans-Georg Gadamer*, Paris, Éditions du Cerf, « La nuit surveillée », 1999, p. 35-36.
44. Edgar Morin, *op. cit.*, p. 64.
45. François Laplantine, *op. cit.*, p. 116.
46. *Id.*

s'y retrouve. 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 évoque par exemple son informateur 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 [47].

Ce souci de vérification du sens en compagnie de l'autre peut s'établir dans le mouvement de l'action, quand le moment se présente. Mais il peut également se faire dans le temps d'un entretien extérieur à la réalité de la répétition à proprement parler, notamment dans le cadre d'entretiens d'artistes menés entre les répétitions ou en dehors. Il ne s'agit pas seulement de poser des questions à l'artiste pour qu'il formule de lui-même une vision de son propre processus créateur. En coproduisant le sens à deux, dans et en dehors du terrain, on replace ainsi l'entreprise de compréhension au cœur de la relation entre le sujet étudiant et le sujet étudié. Cette dimension intersubjective de la coproduction du sens relève pour Paul Rabinow d'un processus dialectique dans lequel le sens est sans cesse revu et corrigé 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 [48].

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 [49] ». Cette formation de

47. Paul Rabinow, *Un ethnologue au Maroc : réflexions sur une enquête de terrain*, Paris, Hachette, 1988, p. 46-47.

48. *Ibid.*, p. 47.

49. C'est ainsi que Jean Grondin résume la pensée de Gadamer sur ce sujet (voir Jean Grondin, *op. cit.*, p. 43-44).

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 [50]. »

Cet idéal de formation humaniste, acquis dans une expérience significative de l'objet étudié, appelle ainsi une compétence particulière et intermédiaire de la part de l'anthropologue comme du généticien. Philippe Laburthe-Tolra et Jean-Pierre Warnier soulignent à cet égard combien « l'usage de la raison dans ces sciences devra être plus subtil, l'esprit scientifique plus développé que dans les sciences de la nature, où la sanction de l'expérience est immédiate et patente [51] ». On pourrait ici parler de la « sagesse pratique » (*phronesis*) d'Aristote, elle-même évoquée par Gadamer. On parlera surtout d'un concept déterminant dans *Vérité et méthode* : le « tact ». Empruntant cette notion au physicien Helmoltz, qui en fit usage dans un discours de 1862, Gadamer définit ce concept 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 [52].

Compétence exigée du juge par exemple, le tact consiste à « se tenir entre l'universel et le particulier », à « habiter cette distance » car « s'il en est ainsi, la distance désigne l'écart constitutif de la manifestation et le tact est le *sens* de l'approche des phénomènes [53] ». 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

50. *Ibid.*, p. 45.
51. Philippe Laburthe-Tolra et Jean-Pierre Warnier, *op. cit.*, p. 1.
52. C'est en ces termes que Guy Deniau résume la conception gadamerienne du tact (voir G. Deniau, *Gadamer*, Paris, Ellipses, 2004, p. 62).
53. *Ibid.*, p. 62-63.

> être conscient. Mais à mesure que progressait le travail de terrain, ce genre de séance se répétant, je commençai à les considérer comme allant de soi [54].

En bon praticien du tact, Rabinow parvient ici à dégager du sens en se situant dans un espace intermédiaire et dynamique entre l'universel et le particulier. Le tact renvoie aussi à l'attitude que le chercheur adopte sur le terrain. Devant des rapports humains fragiles, cristallisés par les passions, il ne doit pas se comporter en inquisiteur, froid collecteur de données indifférent aux circonstances. À force de fréquentation du terrain, il doit apprendre à savoir quand poser des questions, prendre la parole, se taire, s'abstenir.

Le tact dont doit faire preuve le chercheur sur le terrain, le conduit donc non seulement à penser en permanence son rapport personnel à la construction du sens. L'expérience de ce « tact » renvoie le chercheur à lui-même puisque comprendre l'autre, « c'est toujours aussi *se* comprendre face à lui [55] ».

Bibliographie

Augé Marc et Colleyn Jean-Paul, *L'anthropologie*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2009 [2004].

Brault Marie-André, « Les accompagnateurs. Table ronde avec des assistants à la mise en scène » [S. Capistran-Lalonde, M.-H. Dufort, Alain Roy], *Revue de théâtre. Jeu*, n° 136, 2010.

Deniau Guy, *Gadamer*, Paris, Ellipses, 2004.

Derrida Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 2008.

Gadamer Hans-Georg, *Vérité et méthode* (trad. Pierre Fruchon, Jean Grondin, Gilbert Merlio), Paris, Seuil, 1996.

Grésillon Almuth, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994.

Grésillon Almuth et Thomasseau Jean-Marie, « Scènes de genèses théâtrales », *Genesis*, n° 26, Paris, 2005, p. 19-34.

Grondin Jean, *Introduction à Hans-Georg Gadamer*, Paris, Éditions du Cerf, « La nuit surveillée », 1999.

Laburthe-Tolra Philippe et Warnier Jean-Pierre, *Ethnologie. Anthropologie*, Paris, PUF, 1993.

Lévi-Strauss Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 2011 [1955].

McAuley Gay, « Towards and etnography of rehearsal » [« Vers une ethnographie de la répétition »], *New Theatre Quaterly*, Cambridge University Press, 1998, n° 53, p. 75-84.

Maingueneau Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.

Malinowski Bronislaw, *Les Argonautes du Pacifique occidental* (trad. fr. André et Simonne Devyver), Gallimard, « Tel », 1989 [1963, pour la trad. fr.].

Manceaux François (réal.), *Il était une fois dix-neuf acteurs*, K films, France, 1986.

Merleau-Ponty Maurice, « 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 : http ://lettre-cdf.revues.org/229 (consulté le 15/09/2010).

Morin Edgar, *Introduction à la pensée co*mplexe, Paris, Seuil, 2005.

Rabinow Paul, *Un ethnologue au Maroc : réflexions sur une enquête de terrain*, Paris, Hachette, 1988.

Ricœur Paul, *Temps et récit*, t. 1, Paris, Seuil, 1991.

Rivière Jean-Loup (dir.), *Archiver le théâtre. Les Cahiers de la Comédie-Française*, n° 30, Paris, Comédie-Française / POL, 1999.

54. Paul Rabinow, *op. cit.*, p. 46.
55. Jean Grondin, *op. cit.*, p. 94-95.

Thomasseau Jean-Marie, « Les manuscrits de la mise en scène », *L'Annuaire théâtral*, n° 29, printemps 2001, p. 101-122.

Vitez Antoine, *Le théâtre des idées*, anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Gallimard, « NRF », Paris, 1991.