

Les manuscrits de la mise en scène

Jean-Marie Thomasseau

Numéro 29, printemps 2001

Méthodes en question

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041458ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041458ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Thomasseau, J.-M. (2001). Les manuscrits de la mise en scène. *L'Annuaire théâtral*, (29), 101–122. <https://doi.org/10.7202/041458ar>

Résumé de l'article

L'étude des manuscrits de théâtre ayant à peine entamé ses premières investigations et défini ses premières hypothèses de travail, l'article propose une série de réflexions de nature heuristique et épistémologique en vue de la possible mise en oeuvre d'une « génétique théâtrale ». S'appuyant sur un corpus de textes manuscrits issus de la préparation de spectacles du Théâtre du Soleil, l'auteur propose d'abord une taxinomie de ces textes puis s'interroge sur les conditions et les moyens, par le biais de cette écriture instrumentale, d'une analyse en amont de la représentation théâtrale. En tout dernier lieu, il envisage les perspectives qu'ouvrirait une telle étude, tant dans le domaine de la recherche génétique que dans celui de l'histoire des spectacles.

Les manuscrits de la mise en scène

La critique génétique n'a pas encore abordé de front le cas délicat des manuscrits de théâtre¹. Leur nature profuse et confuse, jointe à l'ambiguïté de leur statut textuel, semble en effet avoir longtemps retardé l'inventaire et l'analyse de ces textes. Les premiers efforts visant à proposer une taxinomie², fût-elle approximative, ont d'emblée mis en évidence la forte hétérogénéité du corpus, son fractionnement, sa lisibilité hasardeuse, en même temps que la difficulté de positionnement du théoricien de théâtre à l'égard des protocoles suivis par les généticiens, surtout préoccupés jusqu'à présent d'investigations sur les genèses poétiques et romanesques.

En l'état actuel des connaissances et compte tenu des états aussi divers que nombreux des manuscrits de théâtre, une tentative d'analyse globale s'avère trop aléatoire, d'autant que la réflexion épistémologique et méthodologique sur le sujet en est encore à ses balbutiements. Aussi a-t-il semblé plus pertinent, dans un premier temps du moins, de fractionner la difficulté et d'ouvrir aux

1. À notre connaissance, c'est Almuth Grésillon qui la première a attiré l'attention sur les difficultés spécifiques à l'analyse des manuscrits de théâtre. Voir en particulier: « De l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène », *Cahiers de praxématique*, n° 26, 1996, p. 71-94. Pour les questions d'analyse, on consultera aussi avec profit, du même auteur, *Éléments de critique génétique* (Grésillon, 1994), qui offre une bibliographie complète sur le sujet.

2. Voir notre étude rédigée à la suite du Colloque sur les manuscrits de théâtre tenu à l'École normale supérieure en février 1996. Ce texte, qui distingue treize états différents dans les manuscrits de théâtre, est appelé à paraître dans *Manuscrits modernes* (dir. Jacques Neefs et Béatrice Didier) aux Presses universitaires de Vincennes. L'étude suivante porte pour l'essentiel sur l'état n° 4, que dans cette taxinomie nous avons qualifié de « texte livret ».

investigations futures quelques pistes exploratoires sur une partie assez aisément identifiable et délimitable de ce gigantesque corpus : des textes qu'à défaut de mieux l'on appellera les « manuscrits de la mise en scène », et qu'une définition minimale pourrait caractériser comme l'ensemble des écrits nés de la préparation d'un spectacle. Grâce à la générosité de Sophie Moscoso, qui pendant vingt-huit ans a été l'assistante à la mise en scène d'Ariane Mnouchkine, nous avons pu avoir communication d'une série d'échantillons issus de plusieurs mises en scène du Théâtre du Soleil; aussi est-ce sur ces documents que nous tenterons quelques observations avant d'envisager une possible étude génétique des textes de théâtre et d'en justifier la finalité.

Il n'est pas aisé, tant les cas d'espèce abondent selon les expériences de mise en scène, d'entreprendre à ce stade un descriptif précis des types de textes nés de la préparation d'un spectacle et d'en proposer une typologie rigoureuse. Aussi, pour une première approche, nous en tiendrons-nous empiriquement aux documents sur le Théâtre du Soleil que nous avons en notre possession et dans lesquels il est possible de reconnaître cinq configurations textuelles.

1. Depuis son arrivée au Théâtre du Soleil en 1970, au moment où celui-ci s'est installé à la Cartoucherie, et jusqu'à son départ de la troupe, en 1998, Sophie Moscoso, dans son rôle d'assistante à la mise en scène, a scrupuleusement observé et noté, au jour le jour, ce qui se déroulait et se disait sur le plateau des répétitions. Ces notes cursives, écrites au stylo noir, avec parfois quelques lignes au crayon et des passages soulignés ou encadrés au stylo-bille rouge, se présentent sur des fiches cartonnées quadrillées en petits carreaux de format 30 x 21 cm ou des feuilles de même format, soigneusement rangées dans des classeurs à trous (documents n° 1, n° 2 et n° 3).

2. Au bout d'un certain laps de temps, et ce, à intervalles réguliers, Ariane Mnouchkine, qui dans le cours du travail se référait quelquefois aux notes prises quotidiennement pour retrouver la mémoire d'un détail oublié, la trace d'un essai avorté ou retenu, demandait à Sophie Moscoso de préparer un résumé de ce qui avait été réalisé jusque-là. Elle ne relançait le travail de création qu'après une consultation attentive de ces condensés qui semblent scander les étapes successives de la mise en scène en cours. Ariane Mnouchkine annotait parfois ce résumé de sa propre main, ce qui n'est pas le cas du résumé à notre disposition concernant un moment de la préparation de *L'Indiade* (document n° 4).

3. En fin de parcours, lorsque le texte des dialogues était au point (celui d'une création collective, du texte original d'un auteur ou d'une traduction), selon un rituel bien établi, Ariane Mnouchkine le recopiait de sa propre main avant d'en confier la photocopie à chacun des acteurs. 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. Sur des parties de ce texte, du moins sur celui des *Euménides* conservé par Sophie Moscoso, on remarque des biffures, des annotations au crayon de sa propre écriture, comme si, au moment des ultimes mises au point, un transfert d'annotations s'était opéré des fiches cartonnées vers les marges et les interlignes du texte de la pièce recopié à la main (document n° 5).

4. Dans les copies suivantes du texte des *Euménides*, cette fois tapées à la machine, dans celles aussi d'une partie de *La Ville parjure* que nous avons pu consulter, abondent encore, toujours de la main de Sophie Moscoso, corrections et notes marginales prenant souvent la forme de véritables didascalies additionnelles. Enfin, pour les feuillets concernant *La Ville parjure*, on constate des modifications entre ce premier texte et celui qui sera définitivement imprimé, essentiellement de larges suppressions (documents n° 6, n° 7 et n° 8).

5. Enfin, en sus de ces documents, nous a été confié un bloc-notes de marque « Rhodia », de format 15 x 21 cm, dans lequel figure un ensemble de notations personnelles diverses, rédigées par Sophie Moscoso dans les années 1980, en marge de la préparation de plusieurs pièces, mais en relation directe avec elles et avec la vie de la troupe (document n° 9).

La diversité de nature de ces documents rend assez bien compte, en définitive, des types généraux d'écrits manuscrits que l'on rencontre habituellement lors de la préparation d'un spectacle théâtral. Quelques précisions s'avèrent toutefois nécessaires pour parfaire ce descriptif général³. On se trouve, dans le cas du Théâtre du Soleil, devant une configuration particulière où le metteur en scène répugne lui-même à l'écriture et délègue à une observatrice attentive, elle-même engagée dans l'aventure⁴, le soin de consigner en toute indépendance et avec son propre regard, pour en garder la mémoire, les travaux et les jours, les temps forts, les

3. Les éléments de cette nomenclature seront abrégés dans le texte de la façon suivante: *Les Euménides*: Eum.; *L'Indiade*: Ind; *La Ville parjure*: Ville. Suivront la date quand elle est présente et le numéro de feuillet correspondant au nombre de pages à cette date. Le bloc-notes de remarques plus personnelles tenu par Sophie Moscoso est noté sous l'abréviation: Rhod.

4. Voir sur ce point particulier notre entretien avec Sophie Moscoso: « Le simple, le concret et les outils », *Théâtre*, n° 2, 1999, L'Harmattan, p. 107-125.

incidents de parcours, les trouvailles, les paroles qui fusent, les décisions prises... Il s'agit, en somme, de la rédaction d'un journal de bord par un membre actif de l'équipe, qui enregistre toutes les embardées de la mise en scène, mais qui aussi veille au grain et relève quotidiennement la position pour mieux tenir le cap. Certains metteurs en scène répugnent toutefois à ce regard extérieur et le refusent, ou alors finissent par l'accepter comme une nécessité ou un pis-aller. Il n'en demeure pas moins qu'un devoir de mémoire de la création en gestation semble s'imposer de plus en plus. Il s'institutionnalise même puisque, dans ce droit fil, depuis plusieurs années, la Comédie-Française s'est attaché les services, pour chacune de ses mises en scène, de deux secrétaires de plateau qui désormais prennent scrupuleusement en note tout ce qui se déroule dans le temps des répétitions. Autre cas de figure : certains metteurs en scène pratiquent eux-mêmes, avant ou après le travail de plateau, l'exercice d'une écriture qui donne une portée générale de plus grande ampleur aux comptes rendus consignants les désordres de la création; ils le font d'ailleurs parfois avec une virtuosité d'écrivain, comme ce fut le cas, par exemple, pour Copeau ou pour Vitez.

Tous ces documents préparatoires, de statut aléatoire, présentent, on le voit, des caractéristiques qui les distinguent nettement des manuscrits « littéraires », ce qui, en conséquence, oblige le généticien de théâtre à resituer son positionnement critique. Pourtant, dans un premier temps, puisque ces textes s'affichent, pour reprendre un terme de théâtre, comme la relation de *works in progress*, de travaux en chantier, ils peuvent donner l'illusion que l'on va, grâce à eux, entrer de plain-pied dans la « fabrique » même du théâtre et y pénétrer des secrets de confection. C'est un leurre dans la mesure où ces écrits restent lacunaires pour la facture d'un texte de théâtre et ne rendent que très partiellement compte du façonnage de la mise en scène. En revanche, ils se situent sur le lieu géométrique de la rencontre du texte et de l'espace et gardent les traces instrumentales de leur osmose. Sur ce lieu d'élection qu'est la scène, toute écriture abandonne en effet sa nature purement textuelle pour se métamorphoser lors d'une spatialisation qui va la donner à lire autrement et plus tard à des spectateurs rassemblés pour l'occasion. De surcroît, le même texte, dans des conditions et des lieux différents, fera naître d'autres apparences et donnera vie à d'autres sens. Dans ces cas, les manuscrits d'une mise en scène, textes de transit allusifs et lapidaires, ne peuvent être véritablement considérés comme les brouillons ou l'« avant-texte » de l'œuvre à venir. Mais ils restent la trace écrite d'un rite de passage et n'offrent à l'observateur que la chrysalide abandonnée d'une mue spécifique.

Toutefois, la visée téléologique des créateurs ne peut être entièrement éludée; l'œuvre arrive bien un jour à l'aboutissement de la représentation. L'écriture préparatoire a eu sa part dans cette naissance, mais 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.

En conséquence, un ensemble de caractéristiques restent à préciser avant toute tentative d'exploration critique :

1) L'analyste, la plupart du temps confronté à des fragments, rarement à un discours organisé, ne parvient pas toujours à opérer une distinction nette entre l'auteur et le scripteur. Un metteur en scène écrit, en effet, comme par procuration, en utilisant le médium d'un scribe qui, dans la hâte, fait des choix, transcrit à sa façon les injonctions et les réflexions, rend compte avec ses mots des efforts qui ont abouti ou de ceux qui n'ont pas eu de suite, mêlant quelquefois sa parole à la sienne sans qu'on puisse toujours démêler l'une de l'autre. Les catégories de manuscrit autographe ou allographe perdent leur pertinence, et le statut privilégié de l'auteur se dilue dans les pratiques journalières d'un travail collectif qui englobe encore les échanges avec les acteurs et les techniciens. De ce fait, la notion de genèse, en quittant l'aire de la stricte intimité de l'écriture privée, provoque l'élargissement du spectre d'analyse.

2) De surcroît, le propre de ces manuscrits est aussi d'être débarrassés du souci d'une éventuelle édition et des stratagèmes de séduction prévus pour d'imaginaires lecteurs. Le scripteur reste son propre lecteur, en particulier lorsqu'il communique épisodiquement au metteur en scène les observations qu'il a consignées sous une forme ou une autre. L'écriture n'est donc pas, dans ce cas précis, un état transitoire vers un état final, mais bien sa propre fin, qui est d'abord utilitaire. Son pragmatisme suppose dès lors qu'elle serve non seulement de témoin, dans l'instant, d'une pensée qui se construit par le regard et les sens, mais qu'elle soit aussi, lors de la lente parturition théâtrale, comme l'incitatrice indispensable d'un ensemencement d'idées.

3) La nature polyvalente de cette écriture-outil la porte donc à être presque entièrement dénuée de ratures : elle procède par accumulation, jamais par suppression. Tous les états, tous les repentirs demeurent de la sorte visibles et lisibles dans des pages stratifiées à la façon de couches géologiques parsemées de vestiges et de concrétions, d'indices de natures disparates, dispersés aux quatre coins des pages, que l'analyste pourra par la suite assembler en catégories pour en proposer

une lecture. D'autre part, le sentiment que cette matière textuelle tissée d'approximations et d'ébauches peut souvent apparaître, à première vue, comme un salmigondis sans consistance et inexploitable est sans commune mesure avec la difficulté de se procurer de tels « brouillons », difficulté persistante. Car les metteurs en scène ou les assistants qui ont rédigé ces textes sont réticents à les confier; leurs feintes, leurs reculades, le soin, souvent méticuleux, qu'ils apportent au choix des documents prêtés ou le souci, tout aussi obsessionnel, qu'ils ont de faire disparaître ces brouillons, ou de faire croire qu'ils ont disparu, sont, au-delà d'un simple fétichisme, autant d'indices de leur importance majeure. Au demeurant, l'analyste qui cherche à en pénétrer les arcanes garde toujours l'impression d'être entré par effraction dans des territoires interdits. Si bien qu'il en vient à se demander s'il n'a pas plutôt sous les yeux un journal intime qui serait celui d'une création tout entière parvenant lentement à maturité par le biais d'une écriture anonyme et indispensable, et non celui d'un créateur solitaire. Un élément plaide pour cette dernière hypothèse : plus on s'approche du temps de la représentation, de la mise en forme conclusive, plus ces textes ont tendance à subir une entropie, à disparaître au fur et à mesure qu'ils remplissent leur rôle d'agent fixateur du précipité dramatique.

4) La question de la pertinence de l'analyse, devant un tel constat, est donc moins congrue mais, en revanche, celle des possibles méthodologiques et critiques devient plus urgente. Le fait que la génétique dans son ensemble cherche aujourd'hui à se démarquer plus nettement encore de l'ancienne philologie, qu'elle abandonne définitivement le présupposé des seules certitudes textuelles et celui de la clôture des textes, plaide en faveur d'une telle entreprise⁵. La difficulté, du côté des études théâtrales, à mettre en œuvre, à côté de l'analyse des spectacles qui connaît d'heureux développements (Pavis, 1996), des méthodes d'explication du texte de théâtre et des investigations qui s'intéressent autant à la genèse qu'à la gésine théâtrale plaide aussi en ce sens⁶.

5. Pour un aperçu succinct mais complet des objets et des méthodes de la génétique, on pourra se reporter au récent ouvrage de Pierre-Marc de Biasi (2000).

6. Concernant l'établissement des textes de théâtre, on pourra consulter l'article d'Anne Ubersfeld, « Ruy Blas : genèse et structure » (*Revue d'histoire littéraire de la France*, sept.-déc. 1970, p. 953-974), dont la matière est reprise dans son édition critique de Ruy Blas, *Les Belles Lettres*, 2 vol., 1971-1972. Sur l'étude génétique des textes, signalons les récentes propositions de Georges Forestier qui, en regard de la dramaturgie du passage à la scène, affirme, à partir de l'étude qu'il mène sur l'œuvre de Corneille, la présence d'une dramaturgie des textes, inhérente à l'écriture théâtrale hors du contexte de la pratique : *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996.

Au reste, en l'absence de modèle théorique constitué, nous proposerons ici, à usage simplement illustratif et sans nul souci d'exhaustivité, quelques exemples d'éléments qui figurent dans des manuscrits de mise en scène du Théâtre du Soleil et qui pourraient faire l'objet d'analyses plus poussées. Par souci de clarté, nous distinguerons, grossièrement et arbitrairement, quatre grandes catégories : « Vie et histoire de la troupe », « Mise en scène », « Profession de foi », « Le texte et ses variantes ».

Vie et histoire de la troupe

Sur les manuscrits mis à notre disposition, 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.

On apprend ainsi, pêle-mêle, que pour *L'Indiade*, « la première entrée dans la salle de répétition » a eu lieu le « lundi 16 mars » 1987 (Ind., 6 juillet 1987, fol.1) et, à la date de « septembre 1980 », on peut lire : « 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 » (Rhod., fol. 25) et, après la notation indiquant l'arrivée des nouveaux en 1981 : « Pas toujours bien accueillis/comme si se sentaient en danger » (*Ibid.*, fol. 31). Un peu plus avant, soulignées et encadrées, se trouvent ces quelques lignes : « La situation financière qui après chaque création remet en péril l'existence de la compagnie donne une dimension à la fois très concrète et extrême — qu'est-ce qui est vital pour chacun — à chaque nouveau projet » (*Ibid.*, fol. 26).

Ces nombreuses observations, omniprésentes, montrent assez combien l'engagement quotidien de chacun dans une aventure humaine a des répercussions immédiates et sensibles sur les visées esthétiques qui se mettent en place, en particulier, par exemple, sur l'idée de création collective si souvent invoquée à propos des créations du Théâtre du Soleil et qui, dans plusieurs passages de ces carnets, se trouve rendue à sa véritable dimension :

En effet l'Âge d'or, la dureté de ses répétitions avait jeté la compagnie dans une impasse difficile à vivre : le spectacle, par sa magnifique ambition : raconter l'immédiat contemporain, était tendu entre deux extrêmes apparemment contradictoires, que les membres du Th. du S. à l'époque n'ont su ni vraiment analyser ni surmonter : l'exigence individuelle

du travail de chaque acteur face au masque, cet outil impitoyable qui renvoie chacun à son état du moment, la construction collective d'un spectacle sans canevas, sans « *histoire* » à laquelle aurait dû se soumettre de toute manière l'aventure individuelle. Les mythologies de « création collective » avec tous ses enivresments véritables et sincères, sa fécondité et ses malentendus alimentés par « l'opinion » extérieure, ses ignorances, dues à une imprécision de ce que signifiait comme véritable discipline de travail, avait [*sic*] fait plus de mal que de bien à la compagnie (*Ibid.*, fol. 12).

L'« entité dynamique » que représente une troupe au travail, avec les constantes intrusions de la vie et des sensibilités personnelles de chacun dans l'œuvre qui se met en place, oblige ainsi l'analyse à prendre en compte les données biographiques. Au-delà de l'anecdotique et de l'événementiel, elles s'imposent comme des éléments indispensables qui aideront à préciser les raisons premières des orientations esthétiques. Les avancées d'une nouvelle histoire du théâtre ne peuvent plus les ignorer tant les informations fournies paraissent, dans leur état brut et non littérisé, beaucoup plus fiables et aisément interprétables que les professions de foi tardives et souvent artificiellement reconstruites des metteurs en scène. Génétique et histoire s'épaulent donc dans la mesure où l'une et l'autre recherchent moins à restituer de simples séquences événementielles qu'à retrouver le fonctionnement d'un processus complexe.

Mise en scène

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. 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 paratexte⁷ 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... On ne s'étonnera pas toutefois de constater que l'essentiel de ces notes concerne surtout la mise en place des personnages et le jeu de l'acteur. Les reproductions en annexe

7. Voir notre article: « Pour une analyse du paratexte théâtral. Quelques éléments du paratexte hugolien », *Littérature*, n° 53, février 1984, p. 79-103.

du manuscrit de préparation des *Euménides* permettront de se faire une idée plus précise de l'ensemble de ces intentions formelles, à propos, en particulier, des indications données pour le jeu d'Athéna, soulignées en rouge dans l'original.

Pour ces *Euménides* encore, on trouve par exemple à la date du 9 mars 1992, pour qualifier le rôle de la Pythie, trois annotations dispersées mais chacune encadrée de rouge pour marquer leur importance : « Extrême vieillesse », « Très vieille », « Si vieille, on se dit que c'est sa dernière prophétie » (Eum., 9 mars, fol. 1). Sur la même page, dans le voisinage immédiat, comme si, métaphoriquement, l'espace de la feuille décalquait celui de la scène, soulignée aussi en rouge la description du lieu où exerce la Pythie : « Temple pas propre — du sang, des vieilles offrandes, des vieilles libations, des traces d'anciens sacrifices, d'encens, etc. Temple en pleine ville ».

En regard de ces indications sur les personnages, celles sur le jeu des acteurs gardent les traces des tâtonnements successifs : « Evelyne états justes — mais étapes physiques à franchir et diction encore pâteuse — Evelyne fait encore écran au personnage » (Eum., 1^{er} avril, fol. 3); « tu ne peux rien voir puisque tu te montres » (Eum., 9 mars, fol. 2), à propos de Martial en Apollon; « Ne pense pas, sens et raconte ! », est-il précisé à un acteur ou à une actrice dont le nom n'est pas indiqué (Eum., 7 mai, fol. 1).

Au bout du compte, mises bout à bout, toutes ces observations sur le jeu, très souvent exprimées de façon métaphoriques dans l'élan, la fièvre, l'imprudence et la sincérité de langage des répétitions, s'organisent, pour peu qu'on les relie, en une véritable stratégie du travail scénique et de la direction d'acteur, qui mériterait une attention soutenue et une analyse serrée. Dans les notes de préparation de *L'Indiade*, on relève encore :

- « Faites-nous entrer en vous par vos yeux » (Ind., fol. 2).
- « Entendre le travail de vos âmes et pas vos pieds sur le sol » (*Ibid.*, fol. 4).
- « Tout ce qui n'est pas essentiel est interdit ! / Lumineuse liberté parce que les essentiels sont innombrables ! / Autant d'essentiels que de personnages » (*Ibid.*, fol. 5).
- « Mangez-vous des yeux et des oreilles » (*Ibid.*, fol. 6).
- « Ne pas faire du Beau ! Enraciner dans le concret » (*Ibid.*, fol. 7).
- « Ne mettez pas les personnages dans des coffres-forts avant qu'ils ne soient nés » (*Ibid.*, fol. 8).

Profession de foi

À intervalles réguliers, ces précisions sur le travail de l'acteur s'emboîtent dans des considérations d'ordre plus général sur la pratique de l'art théâtral. Leur assemblage, malgré les raccourcis de l'expression, pourrait bien servir aussi à caractériser les traits principaux d'une poétique d'ensemble du Théâtre du Soleil :

« Travailler par erreurs supprimées » (Eum., 9 mars, fol. 2).

« Danger du baroque, du décoratif / Danger de réalisme ethnologique (*Ibid.*, 10 mars, fol. 1).

« Garder dans chaque scène l'urgence de la précédente » (Ville, 26 avril, fol. 1, verso).

« S'installent en scène comme si attendaient l'autobus, il peut arriver, dans cinq minutes, dans cinq heures, ou demain matin » (Ind., 6 juillet, fol. 2).

Lorsque ces réflexions, forcément laconiques, ne sont plus données dans la presse des répétitions, elles se développent alors avec plus d'ampleur et de nuances, prenant souvent le ton et la forme d'une véritable profession de foi :

Chaque création *est* vécue, cherchée, explorée, *au présent*, comme le début d'un monde, de l'abord d'un continent. À chacun est donnée la tâche de se sentir héritier donc responsable d'un trésor qui lui est remis en dépôt. Remis en dépôt, don à *transmettre*. Ne jamais vouloir rien *posséder*. Tout appartient au théâtre, sans arrêt à refaire (Rhod., fol. 4).

En marge de ce texte, deux lignes plus bas, dans un encadré en grandes majuscules, on peut lire : VISAGE NU. La force de suggestion de ces manuscrits et les potentialités d'analyse qu'ils recèlent sont tout entières dans le jeu de ces proximités attendues ou inattendues.

Le texte et ses variantes

Il est enfin possible de mener une étude génétique de type plus traditionnel en observant la façon dont le texte des dialogues, entré en jeu très tard dans les répétitions, perd certains de ses éléments, en gagne d'autres dans un jeu de variantes et d'ultimes mises au point que les dernières indications de mise en scène, notées ici dans les marges au crayon, permettent parfois de mieux comprendre. On s'en convaincra en se reportant à une portion de la scène III de *La Ville parjure* avec, en regard du texte dactylographié confié aux comédiens, le texte de l'édition définitive (voir documents 6, 7, 8 en annexe). À ce stade, la consultation des

manuscripts d'Hélène Cixous permettrait certainement une étude plus élargie des variantes et donnerait surtout de précieuses indications sur les modalités d'écriture d'un texte de théâtre, et sur sa rencontre avec les exigences de la scène.

*
* *
*

En définitive, ces « pièces à conviction » manuscrites, bien qu'arbitrairement choisies et rassemblées, et malgré la nature fragmentaire et décousue du dossier qui les rassemble, s'offrent d'elles-mêmes comme objets d'une recherche que légitiment surtout la richesse et la variété de leurs composantes. En effet, l'étude des manuscrits de théâtre ouvre non seulement un immense chantier, mais elle admet implicitement, en portant l'analyse dans ce secteur, que le théâtre, selon la formule d'Henri Gouhier (1989), est bien un « art à deux temps » – celui des répétitions et celui des représentations – et, en conséquence, que l'amont d'une représentation est tout aussi intéressant à explorer que son aval. Le fait que le metteur en scène soit devenu depuis plus d'un siècle un créateur à part entière, dont le statut égale désormais celui de l'auteur, impose à lui seul l'examen de ces manuscrits qui s'attachent à suivre au plus près le cours de ses tâtonnements, de ses choix, de ses incertitudes et de ses certitudes. Ce substrat écrit d'origine verbale, une fois faite la part de l'indécidable et de l'indécelable, permet, en somme, d'approcher de manière « asymptotique » (Mitterand, 1993) le phénomène théâtral dans sa totalité et sa complexité. Enfin, le manuscrit d'une personne engagée elle-même dans l'aventure, malgré les gauchissements inévitables induits par sa sensibilité personnelle, en traduit cependant au plus près l'exigence intime mieux que ne saurait la rendre un observateur extérieur. En conséquence, la finalité extrême de l'analyse, malgré la difficulté de l'observation sur un corpus composé d'éléments disparates et hétéroclites, est moins de chercher à surprendre le phénomène théâtral à l'« état natif » que le fonctionnement de l'écriture instrumentale qui l'aide à se constituer en œuvre d'art. Intérêt majeur à la fois pour l'extension de la connaissance de la « fabrique » du théâtre et pour une histoire des spectacles qui pourrait être repensée avec ces nouvelles données.

D'un point de vue méthodologique, la tâche n'est certes pas aisée non plus : elle suppose que se mette en place une réflexion épistémologique qui redéfinisse pour ce corpus, caractérisé par un polymorphisme textuel, la part de la génétique textuelle, qui classe et analyse les manuscrits, et celle de la critique génétique, qui en interprète les données. Ce repositionnement est d'autant plus délicat que les modèles d'analyse déjà à l'œuvre, qui traitent essentiellement les textes

romanesques et poétiques, ne semblent pas exportables tels quels, du moins sans adaptation, pour l'étude des manuscrits de théâtre. Enfin, parmi ces différents types de manuscrits, ceux de la mise en scène paraissent l'expression privilégiée des exigences d'un art où toute composition procède surtout par répétitions ou re-création, où toute production textuelle, en particulier celle de la mise en scène, s'affirme comme un recommencement permanent, une genèse continuellement ressassée⁸. Dans cet esprit, l'observation de la constellation d'éléments hétéroclites que constituent les manuscrits de mise en scène pourrait bien, au bout du compte, ouvrir de nouveaux horizons à la critique théâtrale.

L'étude des manuscrits de théâtre ayant à peine entamé ses premières investigations et défini ses premières hypothèses de travail, l'article propose une série de réflexions de nature heuristique et épistémologique en vue de la possible mise en œuvre d'une « génétique théâtrale ». S'appuyant sur un corpus de textes manuscrits issus de la préparation de spectacles du Théâtre du Soleil, l'auteur propose d'abord une taxinomie de ces textes puis s'interroge sur les conditions et les moyens, par le biais de cette écriture instrumentale, d'une analyse en amont de la représentation théâtrale. En tout dernier lieu, il envisage les perspectives qu'ouvrirait une telle étude, tant dans le domaine de la recherche génétique que dans celui de l'histoire des spectacles.

In view of the fact that the study of theatre manuscripts has hardly begun to investigate and to define its first hypotheses, this article proposes a series of heuristic and epistemological reflections. Based on a corpus of manuscripts used for performances put on by the Théâtre du Soleil, the author proposes a taxonomy of these texts and, by way of this instrumental writing, studies the conditions and the means for an upstream analysis of theatrical performance. He also identifies new perspectives of study, both in genetic research and in the history of performance.

Jean-Marie Thomasseau est professeur au Département d'études théâtrales et chorégraphiques de l'Université de Paris 8. Spécialiste de l'histoire des théâtres populaires et de la dramaturgie romantique, il a aussi lancé, depuis une quinzaine d'années, une série d'investigations sur la nature du texte théâtral et sur les manuscrits de théâtre, étudiant la possibilité de mise en œuvre d'une « génétique théâtrale ». Sur l'ensemble de ces questions, il a publié de nombreux articles dans des revues spécialisées et des ouvrages collectifs. Après avoir dirigé trois numéros de la revue Europe sur « Le Mélodrame » (1987), le « Vaudeville » (1994), « Le Grand-Guignol » (1998), il en prépare actuellement un sur « Valère Novarina ».

8. Sur la question fondamentale de la reprise et de la répétition, et de leurs implications esthétiques et philosophiques, voir : Sören Kierkegaard, *La reprise*, traduction, introduction, dossier et notes par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990.

ANNEXES

Document 1

Fiche datée du 1^{er} avril (1992) sur *Les Euménides*

LES EUMÉNIDES

Mirad: 1^{er} avril.

- Hier: installation de la salle -
- Le soir travail avec déplacements de groupes -
et un autre

La salle nous attend
avec des ricaneux
carnaux!!

de la salle. avec micro: ours
la Pythie. ~~Eclyne~~ Valérie -
Mira doct: 20

les 5s Pythies. Eclyne -
Isabelle.

Tambours. J. Jacques.

+ ^{jeu} entrée par feu. Isabelle.

5s. Pythie. (tabourit)
prière.

● attention au progressif.
"Si c'est pas la Pythie, pourquoi elle rit?"
"Quel rituel?"

quelque chose
de deux
mes se avance.

Le bateau parti.

entrée de la Pythie feu.

Attention l'acteur vieillisse
~~avec dot~~
~~attentif~~

mais pas abandonner l'acteur
su cortège.

l' pied sur 2 pas sur le plateau u soit celui de la Pythie -

● pourquoi pas, avec tambours Jacques, les 30 derniers spectateurs,
avec toutes les 5s Pythies préparées. Entrée du Tapis -

[tambours et la foule pour préparer entrée de la Pythie]

- au moment pas le pied sur le plateau -

- Simon
- Catherine
- Niru
- Eclyne
- Isabelle
- Eve
- Thyrsos
- Thyrsos &

J. Jacques pour les 5 minutes
l'entrée publique

la dernière
à voir le tout
tout le chercher.

-> toujours de l'hydrat.

× cortège avec pas une 100

proposition de... Niru la Pythie -

Simon. Catherine.

→ "servitours" 0/0

Documents 2 et 3
Fiches datées du 7 mai sur *Les Euménides*

Judi: 7 mai

Errants. Rapetards. Va nu pied.

Firm.
Sous amercille
Au charbon -

Sortie Oreste.

Noutor...
O Nuit

sur un fil
La vérité, rien que la vérité
mais toute la vérité

" ne jure pas, sous. et raconte!"
elles ont la tête de lièvre et n'ont pas
marqué depuis huit jours

- Nira
- Catherine
- Myriam -

Myriam = 2 autres d'intérêt Catherine et Nira de profil ou de face.

- Chol d'athènes

Athènes - Juliauo -

Tatrouas d'Athènes
avec gouverna ses états
thème de gouverna Athènes -

le voyage
la route de

l'invasion

le travail qu'il y a à faire pour donner
mais en même temps il y a de la nouveauté derrière -

• ou encore entre Athènes /dt. /in jean par /oud /oud -

trouver la clé de cette imagination musclée que tu es pour les Égyptes et puis en retrouver pour Athènes -

Contraste entre son corps guerrier

et la douceur de la voix
puis de l'athènes.

MASOUD.

Vérité de corps
et douceur de la guerre / Pacifico / cathico.

Ancien

Athènes gouverna ses relations.

7 mai.

(Myriam essaie de se faire laque, z)

1) la temple - 2) Quaière, les Barres, les Éringes au regroupent. → près n'ajouté jardin
 3) A l'heure autre for la journalle pou. les châtiments sont les barres
 remue trébucher en place LA DIKE
 comme Myriam vers les autres
 la d. p. elle
 fait sortir Orsot (loud Cour) → n'ajouté Cour.

elle a un état extrême, elle nous le montre, et nous montre quelle
 elle ne dit pas les passions. le gouverne
 mais elle les finit, c'est clavoux de son char
 et nous du la voir, elle finit le feu, la peur, la frayeur
 (comme hublot)

elle a des états tellement extrêmes que si un petit morceau de passion
 dépasse ou bouit de se phalange, le monde
 explose

Document 4

Fiche/résumé datée du 6 juillet 1987 sur *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*

L'INDIADE

6 juillet
19871ère partie : Nous : la sau de riptikou : Lundi 16 mars.

- Vécité. Nudité.

- Furie et intensité de l'écoute et du regard
 toujours effervescents : les pousses-pousses. Volubiles
 Aucune sauvegarde = trouver la vérité
 Grave. Sanglant. Filibreux

A. g. klou : Roi joyeux de la montagne
 Bergier
 Roi brigand devenu saint

les pauvres : habitude du partage, de la poursuite
 sont finement instable. Pas besoin de toujours se
 regarder

Sarajuni : Femme ricchissime : wôharodjo.
 Perissable : comme un statue de terre (laide : prior)
 tout.
Porte Orakio. Extraordinaire et robuste élégance
 gaieté

Neku : lovable man regard. Economie : comme ça
 chevalier féminin trouvera le haut, le bas, les extrémités.

o dignité hindoue est très différent de la dignité musulmane

- Sont tous des Rois
 Choix, leur monde.

Succombent à la grandeur de Gandhi mais pas à ses
 pressions arbitraires
 gardent leur autonomie sans perdre le respect.

Sont ensemble à l'oubli pure d'un pays.

l'être. Le vuider ≠ le faire

Couchés au pied du temps : les pousses-pousses

Document 5

Manuscrit d'Ariane Mnouchkine recopiant le texte des *Euménides*.

Elles sont noires, et elles ont des traits
 [Elles sont noires en tout]
 [Elles sont noires]

Elles soufflent avec des râles oppressants
 Et de leurs yeux suintent des larmes détestables.
 Et leur harnachement, il n'est normal de le porter
 Ni devant les dieux, ni sous les fers des mortels.
 À race de cette terre je ne la connais pas
 Ni quelle terre peut se vanter d'avoir alléché cette
 [espèce]

• sans en être punie et sans germer ensuite
 [se lamenter]
 [se repéter]

Tout ça, à partir de maintenant,
 que s'en occupe le maître de ces lieux
 [que le maître de ces lieux s'en occupe]

! Oblique à la grande force
 [très puissant]

Il est médecin, devin, interprète des prodiges,
 Et purificateur pour les demeures des autres!

le grand symptôme le caractère
 [Elle sont. Entrent Apollon et Oreste]
de la 16. 17. 18

6/10/1910

Apollon

En aucun cas je ne te trahirai
 Jus qu'au bout je suis ta soutenance.

Documents 6 et 7
Tapuscrit d'une partie de la scène III de *La Ville parjure*

25/03/94

Comédiens
Scène III - page 6

La Mère [*Remote hys à la W jaw*]

*Ni, ni
fate
colère Wri*

Ce que j'ai à l'instant,
C'est une colère qui arpeute mes entrailles
A pas de panthère exaspérée, son cœur bat la charge,
Son corps ne cesse de grandir, de s'allonger. [: : :]
Et j'ai aussi dans l'âme deux mots adorables et ignorés,
Honneur et vérité.

colère prouvé

Voilà le nom des Dieux que la Terre a chassés
Mais moi, je les révère, et je m'en vais.

*le cœur sort des trous 17' (N)
- > devant d. H. S 16' (A)
15' 200*

*base 161
garder*

Eschyle *Recul qm devant Eschyle -*

Non, non, reste. Ecoute. ~~Je te suis.~~ *Av/oud*
J'ai voulu te sonder. Pardon. *détailance de la qm*
Je n'osais pas croire trop vite que tu puisses exister. *Je suis avec ta*
Tu me crois ? Dis ?

*13' (F)
Reste avec nous - lecho
Reste [3]
qu'est ce que tu veux
mets nous à l'épreuve =*

La Mère
Difficilement.

*Installation pour
choeur
Action Soudain!*

La Nuit

En bien, nous brandirons tes innombrables têtes d'épingles
~~Tu~~ tu pourras compter sur mes forces nocturnes
En vérité immenses, les unes classiques, les autres
A inventer. [et parfois inconnues même à moi-même.]

*(à la mère)
Eschyle qu'est ce
pu tu veux*

*7 fois
visant*

Où sont tes troupes ? ~~Rassemble ton parti.~~ *Bats le rappel!*
~~debout poussez vos étoiles de la Terre~~
~~proclame le danger, le combat~~

Eschyle *Honneur de la poudre, la victoire.*
A coups de canon et de machine.
Tu vas être déçue.

Des créatures sans toit, sans dents, [mais non sans appât.] *nc*
Des non-morts, assurément, mais un peu flous, *le Corcyre*
D'autres les diraient fous, des coquilles, des noix sur l'Océan. *après succumbent
à la Cav.*

La Nuit

Mais pas sans rage, pas sans haine,
Et pas sans désir?

S

25/03/94

Comédiens
Scène III - page 7

Eschyle

Oh non ! Non ! Et ils sont forts en rêve.

Légers, très légers, mais pour l'agitation

Ils sont sans limite mes myrmidons

C'est ainsi que j'appelle nos braves fourmis

≠ / on ne dit pas la poésie
sans roulette -

«Musique BTL»

démarrage musique -

↳ Corymbé ri' apparaît - j'asse jor-
l'ité jorb (Niru jorb courtois)

(Entrée du Chœur.) Vite, Nisse
ivresse de

Le Chœur

Mets-nous à l'épreuve. Qu'est-ce que tu veux ?

La Mère
Je veux, je veux, je veux.

Ah ! Dieu, si seulement il y avait un Dieu

Ou un autre. Ah ! Dieu, si tu existais,

Ah ! Si les médecins guérissaient !

Ah ! Si pour les plaies affreuses

Qui consomment les âmes et jamais ne se ferment

On trouvait le remède qui n'existe jamais.

Ah ! le monde est sans miracle...

Le Chœur) Corymbé j'olivo f. a. le cœur

Avec deux cercueils à ses côtés

Elle veut quelque chose,

Quelque chose qui n'existe pas.

Elle veut quelque chose pour contredire l'inespérance.

Elle veut la chose merveilleuse,

L'astre caché derrière les astres.

Quand donc son jour se lèvera-t-il ?

Jamais humaine personne ne la vit,

Et cependant elle est gravée par son nom pseudonyme

Dans la mémoire de tous les cœurs.

Tous, nous soupçons : "Justice, oh bien aimée",

Chère et rayonnante image,

Ô Divine Inexistante,

Tel le poète qui voulut Béatrice

C'est toi qu'elle veut, Justice,

Elle veut que la Justice l'aime.

- le public
- l'indigne misère
- le ciel

* zure ont d'ouse zeur
Corymbé à la Cour.

riuit sa
versé
(Julioha
d'ouit touba l'ou
Cour - coté Cour)

Fi. Se cumi eff'oudrouwot -

Sergio-Laurouit touba f'd
Niru touba f'ou d'ou

[rêve de la mère
ou d'unus d'elle]

Au + simple
cherche nous
l'ouder

↳ retourne à la tombe - chute Coue j'olivo

global
Chœur...

33
Niru
d'ou d'art
d'ou d'art

chant du Chœur

dit
d'ou d'art
d'ou d'art

d'ou d'art
d'ou d'art

(2910
do 3010)

ESCHYLE

Dis-moi donc clairement si c'est le feu ou la glace
Qui coule dans tes veines?

LA MÈRE

Ce que j'ai à l'instant,
C'est une colère qui arpente mes entrailles
A pas de panthère exaspérée, son cœur bat la charge,
Son corps ne cesse de grandir, de s'allonger.
Et j'ai aussi dans l'âme deux mots adorables et ignorés,
Honneur et vérité.
Voilà le nom des Dieux que la Terre a chassés
Mais moi, je les révère, et je m'en vais.

(*Le Chœur entre.*)

ESCHYLE

Non, non, reste. J'ai voulu te sonder. Pardon.
Je n'osais pas croire trop vite que tu puisses exister.
Tu me crois? Dis? Je suis avec toi!!!
Demande à mes myrmidons.
Mets-nous à l'épreuve. Qu'est-ce que tu veux?

LA MÈRE

Je veux, je veux, je veux.
Ah! Dieu, si seulement il y avait un Dieu
Ou un autre. Ah! Dieu, si tu existais,
Ah! Si les médecins guérissaient!
Ah! Si pour les plaies affreuses
Qui consomment les âmes et jamais ne se ferment
On trouvait le remède qui n'existe jamais.
Ah! le monde est sans miracle...

LE CHŒUR

Avec deux cercueils à ses côtés
Elle veut quelque chose,
Quelque chose qui n'existe pas.
Elle veut quelque chose pour contredire l'inespérance.
Elle veut la chose merveilleuse,
L'astre caché derrière les astres.
Quand donc son jour se lèvera-t-il?
Jamais humaine personne ne la vit,
Et cependant elle est gravée par son nom pseudonyme
Dans la mémoire de tous les cœurs.
Tous, nous soupirons : « Justice, ô bien aimée »,
Chère et rayonnante image,
Ô Divine Inexistante,
Tel le poète qui voulut Béatrice
C'est toi qu'elle veut, Justice,
Elle veut que la Justice l'aime.

LA MÈRE

Ah, je veux, je veux, je veux!

LE CHŒUR

Strophe 1

Moi aussi, quand j'étais petite,
Le bon Dieu, la Reine mage, le Chevalier d'argent,
La fiancée aux yeux de cristal,
Le défenseur de l'orphelin,
J'ai cru voir les traces de leurs pas
Sur le sable fin du ciel, c'était beau
Mais c'était mon invention.
Aujourd'hui, mon nectar c'est le litron à 5 francs.

Document 8
Le même passage dans la version imprimée (Hélène Cixous, *La Ville
partire ou le Réveil des Erymies*, Théâtre du Soleil, 1994)

Document 9
Page 6 du bloc-notes Rhodia

- Après une longue tournée de février à Juin 80
 (surtout après la représentation à Paris)
 et l'indépendance du directeur de tournée pour
 l'abonnement

L'établissement de ce calendrier sans trop de
 "trous", ce qui est important financièrement,
 Tournées dans le Tourcoing, Lyon, Rouen, Barcelone
 et Munich et tous le souvenir,
 les dernières représentations de Nijinski ont lieu
 à la Cartoucherie en juin -

~~Après~~ Septembre 1980, la troupe se retrouve -
 ce qui est dans l'air, est le "projet
 contemporain" ("l'âge d'Or de Nijinski
 l'œuvre" est tombé de soi-même, entendible -
 mais par l'adresse faite au japon
 par Nijinski et Nijinski, de la scène
 du Texte

Bibliographie sommaire

- BIASI, Pierre-Marc de (2000), *La génétique des textes*, Paris, Nathan/Université. (Coll. « 128 Littérature ».)
- CONTAT, Marc et Daniel FERRER (dir.) (1998), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, Paris, Éditions du CNRS. (Coll. « Textes et manuscrits ».)
- GOUHIER, Henri (1989), *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion.
- GRÉSILLON, Almuth et Michaël WERNER (dir.) (1985), *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits*, Paris, Éditions de Lettres modernes Minard.
- GRÉSILLON, Almuth et Odile de GUIDIS (1992), « Bibliographie des travaux génétiques 1988-1991 », *Génésis*, n° 1, p. 167-184. Bibliographie remise à jour dans les numéros suivants de *Génésis* par Odile de Guidis.
- GRÉSILLON, Almuth (1994), *Éléments de critique génétique : lire des manuscrits modernes*, Paris, Presses universitaires de France.
- GRÉSILLON, Almuth (1996), « De l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène », *Cahiers de praxématique*, n° 26, p. 71-94.
- MITTERAND, Henri (1993), « Genèse de *La Faute de l'Abbé Mouret* », dans Louis HAY (dir.), *Les manuscrits des écrivains*, Paris, Hachette/CNRS, p. 102-119.
- NEEFS, Jacques (1992), « L'écriture du scénarique », dans Philippe HAMON et Jean-Pierre LEDUC-ADINE (dir.), *Mimesis et semiosis : littérature et représentation*, Paris, Nathan, p. 109-121.
- PAVIS, Patrice (1996), *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan /Université.