De l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène

From theatrical text writing to theatrical production

Almuth Grésillon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/2979>

DOI : 10.4000/praxematique.2979

ISSN : 2111-5044

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1996

Pagination : 71-93

ISSN : 0765-4944

Référence électronique

Almuth Grésillon, « De l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 26 | 1996, document 4, mis en ligne le 01 janvier 2015, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/2979> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/praxematique.2979>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

Tous droits réservés

De l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène

From theatrical text writing to theatrical production

Almuth Grésillon

Ce n'est qu'au feu de la rampe qu'une œuvre
dramatique commence vraiment à vivre.

Paul Claudel à Jean-Louis Barrault

Je ne pense pas que les metteurs en scène et les
acteurs soient plus importants que les poètes, je
pense tout le contraire : ce sont les poètes
dramatiques qui font avancer le théâtre. Parce
qu'ils proposent aux acteurs et aux metteurs en
scène [...] des tâches irréalisables.

Antoine Vitez

Pour qu'un drame soit bon, il suffit qu'il soit
exécutable dans un grand nombre de styles, et
donc qu'il soit modifiable.

Bertolt Brecht

1. A propos de théâtre¹

- ¹ Quels qu'aient pu être hier et aujourd'hui les rapports entre (écriture du) texte de théâtre et (mise en) scène, quelles que soient dans ce domaine les rivalités et les exclusions réciproques entre gens de plume (le primat du texte, jusques et y compris le texte réputé injouable ; voir le « Spectacle dans un fauteuil » de Musset) et gens de scène (le primat de la représentation, jusques et y compris le théâtre sans texte, sans auteur²), quelles que soient donc ces luttes intestines entre texte et représentation, leur rapport est à mes yeux hautement dialectique. Il y a, nécessairement et simultanément, altérité et interdépendance. En effet, s'il y avait recouvrement total, il ne pourrait y avoir qu'une seule représentation possible, qui serait alors entièrement inscrite dans le

texte, – comme si le texte et le cahier de régie contenaient les mêmes choses. Or, on sait depuis toujours qu'à la relative pérennité et unicité du texte s'oppose le caractère éphémère et multiple des mises en scène. De cette même illusion de recouvrement total relève, sous une forme plus surnoise, la conception du texte comme cause première et dernière : comme si la représentation n'était que la conséquence logique du texte, son achèvement, sa consécration ; comme si la mise en scène n'était que l'explicitation visible, l'interprétation "spectaculaire" du texte. D'autre part, si texte et scène étaient des entités totalement autonomes, on aurait d'un côté un genre littéraire marqué par des séquences de dialogues entrecoupées par le méta-texte des didascalies³ et, de l'autre, les arts du spectacle où les acteurs s'adonneraient à cœur joie au plaisir de l'improvisation, à l'invention à l'état pur, y compris la plus débridée⁴. Or, le fait théâtral implique manifestement les deux aspects.

- 2 Certains faits sont là pour infirmer l'une et l'autre de ces thèses. De tout temps, il y a eu des exemples d'interpénétration, d'imbrication et de conditionnement réciproque entre texte et scène. Comme on sait, le texte publié n'a pas toujours préexisté à la représentation, bien au contraire⁵. Autre façon de souligner que, grâce à sa forme manuscrite, le texte restait ouvert et mobile, guidé par la seule « mouvante vivacité » évoquée par Hegel :

[...] il n'est pas sans importance, pour le poète et sa composition, de penser à la représentation scénique qui exige impérieusement cette vivacité dramatique : j'irai jusqu'à dire qu'aucune pièce de théâtre ne devrait être imprimée, mais devrait être versée à l'état manuscrit dans le répertoire théâtral et ne pas être mise trop en circulation [...]. Nous aurons alors moins de drames savamment écrits, pleins de beaux sentiments auxquels manque justement ce qu'il faut dans un drame, à savoir l'action et sa mouvante vivacité. (Hegel, *Esthétique*)

- 3 Autre preuve de cette interdépendance entre texte et scène : le cumul de plusieurs fonctions par une même personne. Que l'on songe à Molière, qui était à la fois auteur, chef de troupe et acteur, ou à Goethe, qui était non seulement auteur, mais aussi directeur de théâtre à la cour de Weimar. Enfin, on sait que certaines pièces ont été écrites sur commande et destinées expressément à telle troupe (comme par exemple *La Ville parjure*, pièce que Hélène Cixous a écrite spécialement pour la troupe d'Ariane Mnouchkine et qui a été mise en scène en 1994), ou encore, conçues à l'attention spécifique de tel acteur (comme par exemple *Savannah Bay* de Marguerite Duras, écrit pour Madeleine Renaud).
- 4 De cette thèse de l'interdépendance entre texte et scène résulte l'hypothèse suivante : comme le texte de théâtre lui-même, sa genèse est toujours déjà liée, concrètement et virtuellement, à des configurations de mise en scène. Si tel est le cas, il y aura lieu, à plus d'un titre, de repenser la notion de genèse telle qu'elle a le plus souvent cours jusqu'à présent dans les études génétiques⁶.

2. A propos de genèse

- 5 Qu'entendons-nous par "genèse" quand nous traitons, manuscrits à l'appui, de la naissance et du devenir d'un texte littéraire⁷ ? Qu'il s'agisse d'un poème ou d'un roman, l'analyse génétique consiste à reconstruire les étapes successives de l'élaboration d'un texte, à partir de la première notation écrite jusqu'à ce stade ultime qui est consigné en général par le bon à tirer, à savoir le moment où l'auteur confie sa production à l'univers des lecteurs et où commence une autre aventure, qui n'est plus celle de

l'écriture, mais celle du texte imprimé, de sa réception et de son interprétation. Le seuil est donc marqué par le passage de la sphère privée de l'atelier du poète à la sphère publique de la circulation des biens culturels⁸. Certes, il arrive qu'un auteur établisse lui-même de nouvelles versions revues et corrigées de son "édition princeps". Et ces nouvelles éditions peuvent résulter en partie d'un certain dialogue avec le public des lecteurs. Il n'empêche, c'est, à chaque fois, le sujet-auteur qui reste maître de la lettre de son texte⁹, et cela jusqu'au moment précis où il l'abandonne à l'éditeur et à partir duquel il peut espérer toucher des droits.

- 6 Prenons un cas aujourd'hui courant dans le monde du théâtre, à savoir un texte qui préexiste à la mise en scène¹⁰. On peut alors soutenir que ce texte a parcouru *grosso modo* les mêmes phases génétiques qu'un texte de prose ou de poésie. Certes, un travail plus approfondi pourrait montrer comment, dès les premières phases de l'écriture théâtrale, la composante scénique est partie intégrante du processus et lui confère ainsi des aspects particuliers¹¹. Mais ce n'est ni ce qui nous importe le plus ici, ni la propriété la plus immédiatement visible. Ce qui est plus frappant c'est de découvrir que ce texte, auquel l'auteur a donné son *imprimatur* comme pour sceller ainsi la fin absolue du parcours génétique, peut parfaitement repartir vers de nouveaux rebondissements scripturaux. Ces prolongements de la genèse théâtrale, qui sont souvent de l'écriture "à deux mains", c'est-à-dire le produit de plusieurs scripteurs, résultent la plupart du temps de la rencontre entre un texte écrit et des données appartenant en propre à l'univers scénique (acteurs, voix, gestes, décor, espace, lumière). Ainsi peut-il suffire d'un unique dialogue entre auteur et metteur en scène pour que l'auteur décide d'opérer des changements. De même, le spectacle de la "première" peut amener l'auteur à changer des enchaînements, à modifier une didascalie ou à transformer ou différer une réplique. D'où d'emblée une déstabilisation, une mobilité et une ouverture du texte de théâtre dont on n'a pas encore envisagé toutes les conséquences pour la notion de genèse en général. Les auteurs eux-mêmes avouent implicitement, par leur pratique, qu'en matière d'écriture théâtrale ils ont du mal à concevoir que l'œuvre est réellement finie. Ainsi Jean Genet, qui remanie peu ses autres textes, ne cesse pas de reprendre ses textes de théâtre. Il écrit à son éditeur Marc Barbezat :

Le Balcon est corrigé. Ne portez pas la mention "édition définitive", car j'y retravaillerai jusqu'à ma mort. Mettez "seconde édition" si vous voulez. (Lettre du 26 octobre 1959)

- 7 Ces prolongements de la genèse au-delà de la limite généralement tracée posent une question de taille : si l'acte d'écriture se poursuit grâce aux dialogues de l'auteur avec le metteur en scène et/ou les acteurs, si donc l'auteur négocie la teneur de son texte avec ces médiateurs, ces passeurs entre le monde du texte et le monde de la scène, faut-il en conclure à une spécificité génétique des textes de théâtre ? Ou bien est-ce seulement un aspect plus visible d'une loi générale, à savoir qu'aucune écriture, qu'elle soit théâtrale ou non, ne peut être totalement écriture privée ? Dans ce cas, pouvons-nous continuer à maintenir la notion de genèse dans les limites strictes de la création individuelle ? La genèse n'est-elle pas toujours, surtout dans ses élaborations ultimes, le résultat d'un dialogue entre le privé (tel désir d'écriture) et le public (telle contrainte sociale) ?
- 8 On n'apportera pas de réponse à la question générale qui vient d'être évoquée. On essaiera simplement d'alimenter la réflexion en évoquant, pour le seul compte de la genèse théâtrale, des cas de reprise textuelle que l'on pourrait qualifier d'"écriture à plusieurs mains". On en présentera d'abord plusieurs types, qui seront respectivement

assortis d'exemples concrets. Ensuite on exposera de manière plus détaillée la genèse de deux pièces (*La Vie de Galilée*, de Brecht ; *Partage de midi*, de Claudel).

3. Configurations de réécriture

3.1. Le degré zéro

- 9 Il importe de ne pas semer le doute : nombreux sont les textes de théâtre auxquels aucune mise en scène n'a jamais réussi à faire changer un seul iota¹². De manière générale, on peut dire que plus un texte de théâtre fait partie du canon des grands classiques, moins il s'expose à subir des changements causés par la mise en scène. Ainsi les mises en scène récentes des *Fourberies de Scapin* de Molière (en 1981 par Marcel Maréchal à Marseille et en 1990 par Jean-Pierre Vincent à Nanterre) ont-elles reproduit fidèlement le texte de Molière. Mais dans les deux cas, la brochure de programme complète le texte par des indications de régie, annotations et commentaires du metteur en scène (notes manuscrites dans le cas de Maréchal). Donc respect absolu du texte, liberté considérable de la mise en scène. L'histoire a en quelque sorte consacré le texte, l'a rendu intouchable. Le cas peut être différent quand l'auteur participe lui-même à la mise en œuvre de la représentation ou quand il l'assure complètement lui-même. Mais là encore, il faut le rappeler, l'effet en retour – celui de la mise en scène sur le texte – est loin d'être systématique. On sait par exemple à quel point le dramaturge Vinaver dénie à la mise en scène tout pouvoir d'intervention. Et on se souvient qu'un auteur comme Samuel Beckett, pourtant convaincu du jeu interactif entre texte et représentation (voir *infra*), a désavoué totalement la mise en scène de *Fin de partie* proposée par Gildas Bourdet à la Comédie Française.
- 10 Il n'est pas étonnant qu'un auteur se laisse tenter par un rôle dans une de ses propres pièces¹³ : jeu de miroir entre l'auteur, ses fantasmes et l'image d'un personnage de fiction. Ainsi Harold Pinter, essentiellement dramaturge, mais également acteur ou metteur en scène à ses heures, s'est-il, à l'occasion de la deuxième mise en scène (en 1969, réalisée par Stephen Hollis à Watford) attribué à lui-même le rôle de Lenny dans sa pièce *Le Retour*. Il décrit cette expérience dans les termes suivants :

Je me tiens tranquille car j'ai beaucoup à faire avec mon rôle [...] je ne fais une remarque que lorsqu'il s'agit de quelque chose d'important. Je n'ai aucunement ressenti le besoin de changer certaines répliques du texte [...]. Le soir de la première je me suis trouvé en train d'improviser des mots sur scène à cause du trac. En fait, l'improvisation est une chose que je n'approuve pas [...]. Je crois que ce qu'il faut faire c'est se contenter de jouer le satané texte, sans plus, et le faire très clairement et très économiquement.¹⁴ (souligné par nous)
- 11 L'épreuve de la scène, faite à travers le propre corps de l'auteur-acteur, n'a donc pas amené l'auteur à procéder à des remaniements. Ce qui souligne qu'en dépit du pouvoir pris par la partie "mise en images" le texte garde souvent tous ses droits. La mise en scène respecte la lettre du texte. C'est par rapport à cette loi générale qu'il convient d'évaluer ce que nous appelons des "configurations de réécriture", réécritures du texte provoquées par des faits extratextuels et appartenant en propre à l'univers de la représentation.

3.2. Ecrire la fin d'un texte inachevé

- ¹² Dans ce cas, il y a obligatoirement intervention sur le texte autographe ou sur les différentes versions conservées, car toute pièce de théâtre doit avoir une fin, marquée scéniquement par le rideau qui tombe. Tout metteur en scène du "fragment de drame" qu'est le *Woyzeck* de Büchner peut ainsi fabriquer, à partir des quatre versions manuscrites inachevées, la fin qu'il veut, étant donné qu'aucun art philologique n'a réussi à établir l'unique fin "véritable" de la pièce (pas plus d'ailleurs que son "vrai début" ni la "vraie" succession des scènes). Quant à l'édition du texte, elle peut en pareil cas poser de réels problèmes juridiques. Ainsi pour une pièce contemporaine, *Les Bourgeois sans culotte*, de Kateb Yacine, dont n'existe jusqu'à présent aucune version publiée¹⁵. La pièce a été commandée à l'auteur en 1987, en vue du Festival d'Avignon, où elle a été mise en scène par Thomas Gennari en juillet 1989. Une nouvelle version a été jouée à Arras en mars 1990. Ce tapuscrit a été sérieusement retravaillé par l'auteur au cours de la maladie qui devait l'emporter en 1990. C'est à partir de ces versions successives corrigées que le metteur en scène propose un montage de textes en vue de publication ; mais ce montage sera-t-il encore un texte de Kateb Yacine ?

3.3. Traduire une pièce dans une autre langue

- ¹³ Qu'il s'agisse des pièces de l'Antiquité, de celles de Shakespeare ou de pièces modernes, elles nous sont d'autant plus accessibles qu'elles existent dans notre propre langue. Or la traduction, si elle ne veut pas en rester à une vague adaptation, exige à la fois de la fidélité à l'original et des transformations linguistiques qui ne doivent cependant pas lui enlever cette "capacité d'étrangeté" évoquée par Bernard Dort à propos de sa traduction du *Woyzeck* de Büchner¹⁶. Si l'on veut mesurer l'intervention de réécriture que constitue toute traduction, on pourrait comparer par exemple les diverses traductions de *Hamlet*, dont la dernière en date a été assurée par Yves Bonnefoy. Quant à Samuel Beckett, qui a écrit ses pièces en anglais ou en français, on sait qu'il en a lui-même assuré la réécriture dans l'autre langue, de même qu'il a participé à leur traduction en allemand.

3.4. L'auteur est son propre metteur en scène

- ¹⁴ On pourrait immédiatement citer encore Beckett, qui a, comme maint autre dramaturge (Molière, Brecht, Pinter, etc.), assuré parfois lui-même la mise en scène de ses pièces. Façon de contrôler sa production écrite jusqu'au bout ou, au contraire, plaisir de découvrir à travers cette autre aventure les "trous", voire les impasses ou inadéquations de son propre texte ? De Beckett on sait que lorsqu'il assurait lui-même la mise en scène, il opérait de multiples coupures, additions et révisions sur son texte écrit. Pour prendre l'exemple de *Krapp's Last Tape* (= *La dernière bande*), cette pièce a été créée à Londres le 28 octobre 1958 dans une mise en scène discrètement suivie par l'auteur, puis publiée en 1959 en anglais, français (dans la version de Beckett) et allemand. En France, elle fut créée en 1960 dans une mise en scène de Roger Blin, suivie également de près par l'auteur. Il existe un exemplaire de l'édition française de 1959 richement annoté par Beckett, sans doute en vue de sa propre mise en scène en 1970 au Récamier ou de celle de 1975 au Petit Théâtre d'Orsay ; de même, l'édition anglaise de 1970 porte de nombreuses annotations et révisions en vue d'une mise en scène à

Londres en janvier 1973. Autre document qui témoigne de cette incessante activité de réécriture : les carnets de régie, connus et publiés maintenant en édition fac-similé sous le nom de "Schiller-Note-books"¹⁷, que Beckett a remplis en vue de la mise en scène au Schiller-Werkstatt-Theater de Berlin en 1969. Si l'on ajoute à ce document passionnant les notes et scripts établis pour une version télévisée (1973) et pour une nouvelle mise en scène dirigée par l'auteur en 1977 à Londres, on constate que le texte manuscrit de 1958 a été continuellement réécrit pendant vingt ans. Au moment du premier bon à tirer (1959), pourtant établi seulement après la première représentation, la genèse textuelle était donc tout sauf terminée. Elle entrait dans une nouvelle phase, qui était celle de sa confrontation avec les réalités toujours changeantes de la scène.

- 15 Beckett constitue un cas exemplaire de ce type de réécriture. Mais Brecht ne procédait pas autrement. On analysera plus loin une genèse particulièrement complexe, celle de *La Vie de Galilée*.

3.5. Réécritures à deux mains : auteur et metteur en scène

- 16 Pour les mises en scène réalisées du vivant de l'auteur, on dispose d'une autre configuration idéale : celle de la collaboration entre auteur et metteur en scène. Bien avant que n'existe vraiment la fonction de metteur en scène (vers la fin du XIX^e siècle), Goethe fut Directeur du théâtre de Weimar. A ce titre, il préparait pour octobre 1798, à la suite de grands travaux d'aménagement et de rénovation, une réouverture solennelle pour laquelle il programmait le *Wallenstein* de Schiller¹⁸. Dès mars de la même année, les échanges entre les deux hommes sont des plus intenses, soit "en direct", soit par écrit entre Weimar et Iéna. C'est de Goethe que vient l'idée d'une coupure en deux parties (*Wallensteins Lager* et *Piccolomini*) ; et c'est encore lui qui est à l'origine de nombreux remaniements effectués sur le texte du prologue. Six jours avant la première, le 6 octobre 1798, Goethe écrit à Schiller à ce propos :

A l'occasion de la première, j'ai procédé à des aménagements afin d'éliminer certains détails compliqués et pour mettre en avant le personnage de Wallenstein, car le public doit tant soit peu comprendre ce que nous voulons lui montrer.

- 17 Le manuscrit de ce prologue corrigé par Goethe a été retrouvé il y a une dizaine d'années ; il est le seul témoignage direct de la manière dont le Directeur de théâtre de Weimar récrivait, avec l'accord de l'auteur, certains textes de Schiller. L'édition imprimée, coupée des contingences de la première, a cependant restitué la version initiale du prologue¹⁹.
- 18 Un autre couple auteur-metteur en scène est celui de Giraudoux et Jovet. Les archives des Arts du Spectacle de la Bibliothèque nationale déposées actuellement à la Bibliothèque de l'Arsenal témoignent d'une véritable écriture à deux mains. En effet, il suffit de regarder les tapuscrits ayant servi à la mise en scène (qui a précédé la version imprimée !) pour se rendre compte, à travers les deux écritures manuscrites, comment les deux hommes travaillaient de concert pour réécrire le texte en fonction des acteurs et des impératifs de la scène²⁰. Pour *Ondine*, dont la première eut lieu le 4 mai 1939, avec Jovet dans le rôle masculin principal, la collaboration avait commencé un an plus tôt, lorsque Giraudoux avait tout juste terminé la rédaction du premier acte ; en octobre 1938 commencèrent les répétitions, alors que Giraudoux n'avait toujours pas fini le troisième acte. Les dossiers d'*Amphitryon* 38 (mise en scène : le 8 novembre 1929, par Jovet) et de *La Folle de Chaillot* (mise en scène : le 22 décembre 1945, par Jovet, qui

l'avait préparée avec Giraudoux depuis plusieurs années, mais Giraudoux est mort en 1944) montrent le même fonctionnement assez complexe : sans attendre la fin de la rédaction, l'auteur s'assure le concours du metteur en scène – « une collaboration spécialisée, une affection ouvrière et le dévouement que suppose cet artisanat de théâtre qui est devenu [...] ma passion et mon honneur », selon les termes mêmes de Giraudoux. Ce qui n'est qu'une autre façon d'affirmer que les deux univers sont indissociablement liés et que toute genèse de texte théâtral implique consubstantiellement la prise en compte d'éléments scéniques.

- 19 Une collaboration de ce type a existé également entre Jean Genet et Roger Blin pour la mise en scène des *Paravents*²¹. Genet travaille à ce texte depuis 1956, sans jamais s'interrompre. Dès 1961, au moment de la première édition du texte, il informe Blin de son souhait de pouvoir lui confier la mise en scène. Mais aucun directeur de théâtre ne court le risque de programmer cette pièce à scandale, – jusqu'à ce que Barrault soit nommé directeur du Théâtre de l'Odéon. Commencent alors, sous la responsabilité de Blin et avec le concours de Genet, les répétitions en vue de la représentation, qui aura lieu en 1966. Genet assiste souvent aux répétitions. « Dès qu'un mot lui semble devoir être changé de place ou remplacé par un autre, ou supprimé, il fait signe à Roger Blin. Ils en débattent, décident. Il se préoccupe aussi des mouvements des comédiens » (témoignage de Paule Thévenin). Blin de son côté travaille avec son exemplaire de l'édition de 1961 richement annoté d'indications scéniques et de quelques réécritures de sa main. Quand Genet est absent de Paris, il communique à Blin de nombreux billets comportant des détails précieux sur les comédiens, les costumes, les maquillages, les décors, l'éclairage, et le sens général de son écriture théâtrale²². « Voilà, mon cher Roger », conclut-il l'un de ces billets, « les seules notes que vous devrez soit appliquer, soit refuser »

- 20 Un autre couple auteur-metteur en scène est celui de Paul Claudel et de Jean-Louis Barrault. En témoignent une très riche correspondance²³, le *Journal* de Claudel²⁴, de même que certains textes de Jean-Louis Barrault, recueillis dans un volume intitulé *Nouvelles Réflexions sur le théâtre* (Paris, Flammarion, 1959). Ces témoignages sont complétés par des passages que l'on trouve dans Paul Claudel, *Mémoires improvisés. Quarante et un entretiens avec Jean Amrouche* (Paris, Gallimard, 1969). C'est Barrault qui, à la fin des années trente, sollicite instamment Claudel pour qu'il l'autorise à mettre en scène certaines de ses pièces (*Tête d'or*, *Le Soulier de satin*, *Partage de midi*). Le dramaturge résiste, jugeant que ses textes sont soit « illisibles » (= *Tête d'or*), soit trop longs pour passer intégralement sur scène (= *Le Soulier de satin*), soit exclus pour des raisons biographiques (= *Partage de midi*), et il faudra des années pour que Barrault obtienne gain de cause. La première mise en scène du *Soulier de satin* par Jean-Louis Barrault eut lieu il y a un peu plus de cinquante ans, le 27 novembre 1943, dans un Paris occupé par les Allemands, dans une Comédie Française interdite aux Juifs... Elle était l'œuvre de plus d'un compromis entre auteur, metteur en scène et le Comité de lecture de la célèbre institution. On reviendra plus loin sur le couple Claudel-Barrault, en évoquant la genèse de *Partage de midi*.

- 21 Ces quelques exemples suffisent à montrer à quel point l'écriture théâtrale rencontre nécessairement des règles et critères qui ne relèvent pas du code écrit, mais de celui de la mise en scène. La meilleure médiation pour écrire, refaire et parfaire un texte de théâtre est celle qui passe par cette écriture à deux mains, celle de l'auteur et du

metteur en scène, – à moins que les deux fonctions se confondent, comme on le verra dans l'exemple suivant.

4. Genèse de *Galilée*, de Brecht

- 22 On ne s'attardera pas ici sur Brecht homme de théâtre, au sens le plus complet du terme : dramaturge, théoricien, praticien. On sait le rôle qu'il a joué pour le théâtre du XX^e siècle, notamment après-guerre, après son retour de l'exil américain, quand il a dirigé, jusqu'à sa mort en 1956, le Berliner Ensemble, au célèbre Theater am Schiffbauerdamm de Berlin-Est. C'est assurément cette conception globale du fait théâtral qui explique que chez Brecht la genèse textuelle est toujours déjà liée à la perspective scénique (voir par exemple son *Arbeitsjournal* ou ses *Modellbücher*, qui sont une sorte de livrets de mise en scène). Le va-et-vient constant entre texte en train de s'écrire et représentation scénique est chez Brecht un mouvement sans fin.
- 23 On retracera ici les principales étapes des trois versions successives de la genèse de *Galilée*, genèse qui s'étend sur trente ans : de 1926 (premières notes éparées) à 1956 (mort de Brecht, au milieu des répétitions de *Galilée*, troisième version)²⁵. Ces trente années, avec la montée du nazisme et de la guerre, la découverte de la bombe atomique, les désastres provoqués par elle et la question de la responsabilité des hommes de science, avec, enfin, la construction du socialisme après guerre et la question de l'engagement de l'intellectuel soulevée dans ce contexte. Toutes ces expériences ont imprimé successivement leur sceau à un texte consacré au personnage de Galilée. Ce sont ces faits historiques, mais aussi l'évolution même, la complexité croissante, de l'écriture théâtrale de Brecht, et l'expérience directe de la scène qui sont à la source de ces longues maturations et transformations du texte en question.
- 24 La première version du texte date de 1938, écrite en trois semaines, au Danemark, où Brecht est en exil. Le titre de cette première version, *La Terre tourne*, fait clairement allusion à la découverte copernicienne renforcée par les travaux de Galilée, et annonce sans ambage le problème central du conflit entre science et pouvoir. Brecht propose des copies de ce texte à divers théâtres. Mais il n'y aura à cette époque ni représentation ni publication²⁶. Très vite, dès 1939, poussé par la découverte de la fission de l'atome par Niels Bohr, Otto Hahn, etc., Brecht envisage de reprendre l'écriture : « On devrait réécrire complètement la pièce, si on voulait obtenir cette "brise qui vient des rivages nouveaux, cette aurore rosée de la science" » Mais vient la guerre, puis l'exil aux Etats-Unis.
- 25 En 1944 commencera le travail dont sortira la deuxième version, le *Galileo* américain, issu d'une collaboration exemplaire de Brecht avec l'acteur Charles Laughton. Pendant trois ans, en reprenant les notes premières, la version de 1938, mais aussi l'image virtuelle de la représentation qui en aurait découlé, ils s'acharnent à établir à la fois une traduction et une version destinée à la scène américaine. De nouveau, avec le drame de Hiroshima en août 1945, intervient un revirement capital :
- En plein milieu de notre travail, l'âge atomique débuta à Hiroshima : du jour au lendemain, la biographie du fondateur de la physique moderne prit un autre sens. L'effet infernal de la Bombe fut tel que le conflit entre Galilée et les pouvoirs de son temps se trouve placé dans une lumière neuve et plus crue.
- 26 Mais il y aura aussi des « changements assez importants dans la structure de l'ensemble pour permettre au récit d'avancer », l'adaptation aux impératifs de la scène américaine,

le refus de Laughton de traduire les passages qui ne seraient pas joués mais que Brecht souhaitait intégrer à la version écrite, et, par-dessus tout, la complicité de deux hommes dont pourtant aucun ne maîtrisait véritablement la langue de l'autre. Cette collaboration étroite, où l'un se glissait régulièrement dans le rôle de l'autre, Brecht l'a décrite et glorifiée d'une part dans un livre (*Composition d'un rôle : le Galilée de Laughton*), d'autre part dans un poème dont nous extrayons les vers suivants :

Nos peuples encore s'entre-déchiraient tandis
 Que nous lisions et relisions les cahiers tout usés
 Cherchant les mots à coups de dictionnaires et que
 Plus d'une fois nous raturions nos textes pour ensuite
 Sous les ratures remettre à jour les tournures premières.
 Peu à peu –
 Tandis que dans nos capitales les murs des maisons s'effondraient
 Les murailles des langues s'écroulèrent. De concert
 Sous la dictée des personnages et des actions représentés
 Nous commençâmes à lire un nouveau texte.
 Sans cesse je me transformais en comédien, montrant
 Le geste et l'intonation d'un personnage, et toi
 Tu te transformais en écrivain. Ni moi ni toi
 Ne sommes pourtant sortis de ce qui est notre métier.

- 27 Cette deuxième version, plus courte et avec une fin plus pessimiste que la première, sera jouée, avec Laughton comme Galilée, en juillet 1947 à Beverly Hills et publiée en 1952.
- 28 Suit l'après-guerre et l'installation de Brecht à Berlin-Est, la création du Berliner Ensemble et un nouvel intérêt pour *Galilée*, ravivé par l'affaire Oppenheimer qui avait considérablement préoccupé l'Allemagne²⁷. En 1953, Brecht charge deux de ses collaborateurs de mettre au point une version allemande, puis y collabore lui-même, en y intégrant tous les matériaux accumulés depuis longtemps et en tenant compte de la représentation américaine. Tous ces échos anciens et récents, mêlés à l'expérience de l'Allemagne partagée entre capitalisme et socialisme, finissent par produire la troisième et dernière version, intitulée *La Vie de Galilée*, mise en scène par Brecht lui-même en 1955 et publiée d'abord en revue, puis en livre (en 1956, chez Suhrkamp et Aufbau), enrichie des modifications intervenues au cours des répétitions. Cette version, qui ne peut être dite "dernière" qu'à cause de la mort de l'auteur, montre avec éclat que le texte de théâtre de Brecht résulte de sédimentations successives entre élaborations langagières et expériences scéniques. La genèse progresse en fonction d'un dialogue permanent entre la lettre et l'image, entre le verbal et le scénique, mais aussi entre la fable et la vie : « Pour qu'un drame soit bon, il suffit qu'il soit exécutable dans un grand nombre de styles, et donc qu'il soit modifiable ».

5. Genèse de *Partage de midi*, de Claudel

- 29 Claudel n'était pas homme de théâtre au même titre que Brecht, il ne se sent sûr de son art, dit-il, que « la plume à la main ». Il fait la connaissance de Barrault tardivement, en 1937, mais de cette « co-naissance » naîtra une collaboration fructueuse qui est à l'origine de nombreuses réécritures et de splendides représentations.
- 30 Toutefois, l'aventure de *Partage de midi* commence bien avant cette rencontre. Outre la mention du « fragment d'un drame » de 1888 – Claudel a vingt ans – dont ne subsiste

aucune trace, mais que l'auteur qualifie de « premier état de *Partage de midi* », il existe trois versions publiées : celle de 1906, celle de 1948, dite « version pour la scène » (il s'agit de la première mise en scène par Barrault) et celle de 1949. Si l'on ajoute à cette chaîne déjà longue le fait que la pièce continuera à occuper l'esprit de Claudel quasiment jusqu'à la veille de sa mort (voir deux lettres de Claudel adressées à Barrault en 1954, à propos d'une nouvelle mise en scène, *Pléiade*, p. 1347-1352), on aboutit à une genèse d'une durée exceptionnellement longue : soixante-six ans... On ne pourra en retracer ici que les jalons essentiels.

5.1. Version de 1905

- 31 Deux manuscrits de travail (ne concernant que les deux premiers actes) et le manuscrit au net se trouvent aujourd'hui à la Bibliothèque nationale²⁸. Ils datent probablement tous de l'année 1905. Le texte a été publié en 1906, dans un tirage restreint, destiné aux seuls amis. Claudel, ayant retiré de la circulation tous les exemplaires restants, s'est obstinément opposé jusqu'en 1948 à tout projet de mise en scène de cette version, qui n'a connu pour l'essentiel que quelques lectures publiques et la représentation non autorisée par l'auteur du premier acte, mis en scène en 1928 par Antonin Artaud, représentation à laquelle Barrault avait assisté²⁹. La réticence de l'auteur tient sans doute à l'aspect ouvertement autobiographique de l'œuvre (« un drame qui n'est autre que l'histoire un peu arrangée de mon aventure »). C'est en tout cas ce qu'il opposera encore dans les années quarante à Barrault : « Cela me gênerait comme si j'étais nu ». Mais une fois l'obstacle surmonté, Claudel ajoute d'autres raisons à sa réticence initiale :
- 32 Vous savez quelle peine vous avez eue à me décider à laisser porter *Partage de midi* à la scène. Cette résistance avait pour cause non seulement des convenances personnelles, mais le sentiment de l'imperfection de mon œuvre dont témoigne le texte de 1905. Quand finalement je vous ai accordé mon consentement, j'ai apporté au drame d'importantes retouches qui en ont rendu la réalisation possible et vous ont valu, à vous et à Edwige Feuillère, ce magnifique succès.³⁰
- 33 Il dira également en 1948 que « le moment était venu de savoir si l'anecdote pouvait prétendre à la dignité d'une parabole, si du domaine du *sentiment* elle pouvait passer à celui du *sens* » (souligné par nous).

5.2. Version de 1948

- 34 A la suite de la mise en scène du *Soulier de Satin* (1943), Barrault revient obstinément à son idée de *Partage de midi*, se heurte de nouveau à un refus de Claudel ; en 1947, il prépare secrètement un projet de mise en scène, le soumet à Claudel : « Il fallait cette fois “forcer” Claudel »³¹, qui demande trois jours de réflexion pour enfin, en 1948, céder à la pression amicale de Barrault. Mais du même coup, Claudel

[...] voulut faire passer *Partage* à la refonte [...]. Fidèle à son habitude, il en refaisait une nouvelle version. Que dis-je, des versions successives toujours nouvelles [...]. Claudel ne se contentait pas d'ailleurs de repenser son œuvre. Avec une science admirable de véritable homme de théâtre, il en voyait immédiatement, avec un œil toujours neuf, toujours vierge, les imperfections techniques. Aussitôt, avec une maîtrise qui a toujours fait mon admiration, il les corrigeait.

- 35 Pendant toute l'année 1948, les deux hommes échangent leurs propositions et ajustements³². Barrault, fidèle à son enthousiasme initial pour la version de 1905, ne cède qu'à moitié aux réécritures proposées par le maître. Dans une lettre du 3 décembre 1948, Claudel commente ainsi son travail de refonte :

La version actuelle du *Partage de midi* est l'œuvre d'une maturation mentale de quarante ans. Il ne faut pas s'étonner que le dénouement ne se soit pas imposé dans mon esprit sans tâtonnement. Il y avait à trouver la solution d'un problème ardu. Ma version intermédiaire (n° 2) qui vous a plu n'était qu'un acheminement.

- 36 Enfin, note Barrault, « tandis que nous continuions d'échanger nos différentes versions, et qu'avec une grande patience, il examinait mes contre-propositions, les répétitions commencèrent. Travail passionnant ». Claudel y assistait presque quotidiennement, ne se privant jamais de faire de nouvelles modifications, tant et si bien que, tout près de la première, craignant le pire pour la date prévue, Barrault dut le mettre à la porte. La représentation eut lieu le 13 décembre 1948 au Théâtre Marigny. Claudel, seulement à moitié satisfait, (« dénouement [...] confus et raté »), recopie la pièce – et se remet au travail en vue d'établir une troisième version. C'est pourtant la version de 1948 qui sera la plus jouée ; c'est aussi celle-ci qui fut reprise par Barrault en 1954, et par Vitez en 1975³³, pour une nouvelle mise en scène. En 1993, le Théâtre de Vitry a présenté cependant une très belle mise en scène de la version de 1905, qui semble regagner l'estime des spécialistes comme des amateurs.

5.3. Version de 1949

- 37 22 janvier 1949 : « J'ai achevé de recopier la nouvelle version du *Partage* ». Le 8 février 1949, Claudel envoie à Barrault son nouveau manuscrit, celui qu'il donnera pour publication, en y joignant une lettre où il explique que

[...] les retouches [introduites sur la version de 1905 pour la mise en scène de 1948] n'étaient pas suffisantes. La vie est la plus forte et ce n'est qu'au feu de la rampe qu'une œuvre dramatique commence vraiment à vivre. C'est à Marigny seulement que j'ai vu du dehors ce que la chose faisait, séparée de moi... A partir de la seconde partie du deuxième acte, grâce à vous et sans doute malgré vous, je sentais les deux Acteurs de la Parole qui m'adressaient des injonctions de plus en plus pressantes auxquelles j'ai fini par céder [...]. Mais je ne suis sûr de mon art que la plume à la main. Je me suis donc astreint à recopier lentement et d'un bout à l'autre le *Partage*. Je vous livre le résultat de ce travail où je n'ai voulu traduire que ce que je sentais véritablement nécessaire, inspiré, imposé, indispensable. Vous et Edwige [Feuillère] constamment devant mes yeux et le timbre de votre voix dans mes oreilles. Rien qui soit le résultat du caprice ou d'une ostentation esthétique [...]. Si vous avez le temps de lire ce manuscrit, je vous demande de le faire d'un bout à l'autre, l'esprit complètement pur et dégagé des versions antérieures : *comme s'il s'agissait d'une œuvre neuve*. (souligné par nous)

- 38 En juillet de la même année, après avoir relu sa nouvelle version, Claudel l'estime « parvenue [...] à sa forme définitive ». En octobre 1949, lors de la reprise de la mise en scène de 1948, il en félicite Barrault et ajoute à propos de Feuillère :

Que dire d'elle [...] sinon que c'est elle qui mystérieusement a "aspiré" tout le drame, et qui, les yeux fixés sur elle, m'a obligé *pour le douer de son authenticité définitive, à le refaire presque de fond en comble*. (souligné par nous)

- 39 Ainsi c'est l'événement de la mise en scène qui a dicté à l'homme de plume les transformations les plus fondamentales. Néanmoins, cette version, publiée chez

Gallimard en 1949, ne fut jamais portée à la scène. Barrault a simplement consenti à la lire à la radio le 11 avril 1950.

- 40 Comme pour les trois versions de *Galilée*, il faudrait maintenant, preuves à l'appui, entreprendre l'étude génétique proprement dite, à savoir la comparaison des trois versions de *Partage de midi*. Ce qui est vrai des deux genèses, c'est qu'au-delà d'une première version, rédigée dans les deux cas très rapidement, toute la suite de l'élaboration textuelle s'est opérée très lentement et toujours en interaction avec des projets de mise en scène.

6. Conclusion

- 41 Par rapport à une idée préconçue assez répandue selon laquelle il y aurait, en matière de théâtre, d'abord l'élaboration textuelle qui, tout comme pour une genèse de prose ou de poésie, parcourt les diverses étapes de la genèse, et seulement ensuite un parcours d'un autre ordre, à savoir la préparation de la mise en scène, j'ai voulu présenter des matériaux susceptibles de montrer qu'en tout cas cette dissociation ne peut être maintenue comme règle. Nombreux sont les exemples qui illustrent le contraire : les premiers jets textuels sont remis sur le métier au contact d'un projet de mise en scène. Qu'il s'agisse d'établir une traduction en vue d'une mise en scène à l'étranger, que l'auteur assiste le metteur en scène pour préparer la représentation, que l'auteur accepte de jouer lui-même un rôle de la pièce ou qu'il soit son propre metteur en scène, toutes ces configurations montrent à l'évidence que la genèse du texte de théâtre ne peut guère se concevoir sans la prise en compte des propriétés scéniques. Certes, il ne s'agit pas de plaider en faveur d'un recouvrement total entre les deux fonctions, celle de dramaturge et celle de metteur en scène, mais il existe à coup sûr une profonde complémentarité. Gaston Baty, metteur en scène et théoricien du théâtre, a défini ce rapport entre texte et représentation dans les termes suivants :

Le texte est la partie essentielle du drame. Il est au drame ce que le noyau est au fruit, le centre autour duquel viennent s'ordonner les autres éléments. [...] On voit dès lors quelle sera la fonction du metteur en scène. Le poète a rêvé une pièce. Il en met sur le papier ce qui en est réductible aux mots. Mais ils ne peuvent exprimer qu'une partie de son rêve. Le reste n'est pas dans le manuscrit. C'est au metteur en scène qu'il appartiendra de restituer au poète ce qui s'en était perdu dans le chemin du rêve au manuscrit.³⁴

- 42 Autrement dit, la composante scénique existe dès le projet initial, mais de façon latente, non dite, voire non dicible, comme refoulée par le code du langage écrit. C'est la confrontation avec le « feu de la rampe » qui lui rend les allures d'un discours explicite. Et on pourra ajouter que cette restitution du rêve perdu en cours de route contribue en même temps à réorienter la teneur des mots sur le papier, en pilotant secrètement les opérations de réécriture. Denis Bablet, spécialiste passionné des arts du spectacle, avait compris ce mécanisme il y a longtemps déjà :

[...] lorsque la rédaction du texte dramatique précède sa mise en scène, il est rare qu'on puisse considérer la composition littéraire et la réalisation scénique comme deux étapes successives et entièrement distinctes. L'auteur d'une pièce, au fur et à mesure qu'il écrit, forme un projet de mise en scène, qui s'inscrit non seulement dans les indications scéniques [...], mais dans l'organisation même de l'œuvre. [...] Donc si l'on considère l'œuvre dramatique dans son devenir, on s'aperçoit que les perspectives de mise en scène sont présentes au stade de la création littéraire, et que le travail sur le texte peut se poursuivre jusqu'à la réalisation.³⁵

- 43 La genèse du texte de théâtre oblige donc à changer de cap. Elle interdit de clore le cheminement génétique systématiquement par la borne fixée par le texte imprimé, qui serait la version *ne varietur*. Les dossiers génétiques de théâtre nous apprennent que les projets de mise en scène provoquent bien souvent des rebondissements textuels qui peuvent donner une tout autre orientation à l'œuvre écrite. Est-ce à dire qu'il faut élargir la notion de genèse littéraire jusqu'à intégrer des éléments qui ne relèvent plus du langage écrit ? Et si, dans le cas du théâtre, il y a imbrication étroite entre texte et mise en scène, n'y a-t-il pas aussi, et nécessairement, une partie de la genèse qui englobe déjà le spectateur ? N'y a-t-il pas alors des points où *production* et *réception* se touchent ? Autant de questions que les généticiens devront prendre au sérieux. Ne serait-ce que comme symptômes de toutes les questions similaires que soulève la genèse dans d'autres systèmes sémiotiques : Qui est l'auteur d'un film ? Qui le créateur d'un opéra comme *Le Chevalier à la rose* ou *La Femme sans ombre*, co-produits tous deux par Richard Strauss et Hugo von Hofmannsthal ? Où s'arrête la genèse d'un projet d'architecture et qui en est le protagoniste ? Comment établir le "texte" d'un morceau de jazz ? Etc...

NOTES

1. Je renvoie de manière globale aux "classiques" suivants : Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Editions sociales, 2e édition, 1993 ; Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991 ; Jean-Marie Thomasseau, « Les différents états du texte théâtral », *Pratiques*, n° 41, 1984, p. 99-121. – Je remercie MarieMadeleine Mervant-Roux, chercheur au laboratoire CNRS « Arts du Spectacle », de toutes les suggestions et pistes à suivre qu'elle a bien voulu m'indiquer.
2. Les modèles invoqués au nom du primat de la représentation sont les mystères et farces du Moyen Age, la commedia dell'arte ou, pour le théâtre contemporain, l'Agitprop, le Living Theatre, les happenings de toutes sortes, de même que l'engagement pour un spectacle absolu d'un Antonin Artaud. Ce dernier oppose à la relative stabilité du texte, à sa capacité d'être infiniment reproductible à l'identique, l'unicité créatrice de la voix proférée : « Le théâtre est le seul endroit du monde où un geste fait ne se recommence pas deux fois » ; « Pour moi, nul n'a le droit de se dire auteur, c'est-à-dire créateur que celui à qui revient le mouvement direct de la scène. »
3. Pour les didascalies, voir Isabelle Vodoz, « Le texte de théâtre : inachèvement et didascalies », *DRLAV*, n° 34-35, 1986, p. 95-109.
4. Un exemple poussé à l'absurde est fourni par *Actes sans paroles* de Beckett : du texte ne subsiste qu'une immense didascalie, un seul acteur réduit à l'art du mime, qui cependant n'a plus aucune liberté de mouvement, puisque tous ces mouvements et gestes sont imposés par le "texte".
5. Jusqu'à l'âge moderne, le texte de théâtre restait manuscrit au moins jusqu'à la mise en scène. Et nombreux sont les cas où la publication a été sciemment retardée, ainsi la troupe pouvait conserver le privilège de la mise en scène. Cette coutume était d'autant plus répandue que le droit d'auteur, quant à lui, n'a été institué en France qu'à la fin du XVIIIe siècle.
6. Voir par exemple Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Puf, 1994.

7. Notons qu'on se sert parfois, pour évoquer la genèse des textes, de la métaphore du *théâtre* ou de la *scène* de l'écriture, et l'on pense alors à tout ce qui rapproche l'acte d'écrire d'une action théâtrale : sa mise en scène, ses notes de régie, ses stratégies, ses outils et son décor, ses moments dramatiques et ses dénouements. Cette métaphore vaut en principe également pour la genèse du texte de théâtre lui-même. Mais comme elle risque d'effacer en même temps tout ce que celle-ci nous semble avoir de particulier par rapport à la prose et à la poésie, j'éviterai ici le recours à cette métaphore.

8. Les faits, on le verra, sont en réalité plus subtils : aucun écrivain n'écrit sans avoir à l'horizon une image abstraite de futur lecteur ; par conséquent, même la solitude de cet acte d'écriture est déjà confusément mêlée à du non-individuel.

9. A l'exception des phénomènes de censure, bien entendu.

10. De nos jours, le texte tend à être imprimé avant la mise en scène, mais on connaît les cas où l'auteur a remis son texte au metteur en scène sous forme manuscrite, afin de le soumettre à l'épreuve de la représentation et d'y apporter éventuellement des ajustements avant de lui donner la forme définitive de l'imprimé. Giraudoux par exemple était en train de rédiger le troisième acte d'*Ondine* pendant que Jovet dirigeait déjà les répétitions des deux premiers actes (voir *infra*).

11. Anne Ubersfeld évoque cette composante scénique sous le terme de "matrices de représentativité" (*op. cit.*, p. 20, voir note 1).

12. Que les didascalies, elles-mêmes plus ou moins riches selon les époques et les auteurs, soient observées de manière stricte ou non est une affaire de choix scénique, mais ne touche pas à la lettre du discours théâtral.

13. La même tentation existe du côté du metteur en scène : Vitez, qui joue Faust.

14. Voir Daniel Salem, « *Le Retour*, de H. Pinter. Du texte à la mise en scène », in *Les Voies de la Création théâtrale*, t. IV, 1975, p. 317-349.

15. Les dossiers de genèse se trouvent à l'IMEC (=Institut Mémoires de l'édition contemporaine) ; je remercie Albert Dichy de me les avoir communiqués et commentés.

16. Voir Bernard Dort, « Une capacité d'étrangeté », in *Références*, Théâtre National de Strasbourg, 1983-84, p. 16-43. Dort remarque à juste titre que devant le fait que "le texte de *Woyzeck* échappe à toute fixation et à toute organisation définitives", son premier et son seul souci de traducteur a été "entreprise paradoxale", selon ses propres termes, – de "restituer l'hypothétique texte büchnérien au plus près".

17. Samuel Beckett, *The Theatrical Notebooks*, édités par James Knowlson, vol. III, *Krapp's Last Tape*, with a revised text, edited with an Introduction and Notes by James Knowlson, London : Faber & Faber, 1992.

18. Je remercie Edith Zehm (Munich) de m'avoir signalé cet exemple, qui est l'un des nombreux cas où Goethe et Schiller ont réellement collaboré, mais en même temps l'un des rares exemples où les manuscrits eux-mêmes portent la trace de cette collaboration.

19. Voir Anita et Jochen Golz, « "Ernst ist das Leben, heiter sey die Kunst !" Goethe als Redakteur des "Wallenstein"-Prologs », in *Im Vorfeld der Literatur* (hrsg. von KarlHeinz Hahn), Verlag Hermann Böhlhaus Nachfolger, Weimar, 1991, p. 17-29.

20. Je remercie Cécile Pocheau, du Département des Arts du Spectacle, de m'avoir montré et expliqué ces archives complexes et passionnantes.

21. Les archives de Roger Blin se trouvent à l'IMEC ; je remercie Albert Dichy de m'en avoir facilité l'accès.

22. Grâce à l'insistance de Paule Thévenin, ces "lettres" ont été publiées : Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard, 1966.

23. Paul Claudel/Jean-Louis Barrault, *Correspondance*, publiée dans le numéro 10 des *Cahiers Paul Claudel*, Paris, Gallimard, 1974.

24. Paul Claudel, *Journal*, 2 vol., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969.

25. Voir l'excellente étude de Bernard Dort, à laquelle j'emprunte bon nombre de mes informations : « Lecture de *Galilée*. Etude comparée de trois états d'un texte dramatique de Brecht », in *Les Voies de la création théâtrale*, vol. III, Paris, Ed. du CNRS, 1972, p. 109-255.
26. C'est seulement en 1943 que le Schauspielhaus de Zurich présentera une mise en scène de cette version, et seulement en 1951 que celle-ci connaîtra une publication en revue.
27. Voir la pièce de Kipphardt sur « Le cas Oppenheimer » ; rappelons qu'il s'agissait d'un physicien américain menacé d'être démis de ses fonctions à cause de sa prise de position contre la bombe ; il se rétracte en proclamant qu'un savant n'est responsable que devant la science.
28. Je remercie Florence Callu de m'avoir autorisée à en prendre connaissance. Pour ces manuscrits de 1905, voir l'article de Antoinette Weber-Caflich, « "Le nom de son rival". Essai sur l'histoire du texte de *Partage de midi* », *Cahiers de textologie*, n° 1, Paris, Minard, 1986, p. 99-116.
29. Barrault rapporte (in *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, p. 203) : « C'est Artaud aussi qui nous avait passé, tapé grossièrement à la machine, le manuscrit de *Partage de midi* que nous dévorions comme le fruit défendu. »
30. Barrault et Feuillère jouaient les rôles de Méta et Ysé.
31. Cette citation comme les suivantes sont empruntées aux souvenirs de Barrault ; voir *Nouvelles Réflexions sur le théâtre*, op. cit., chapitre intitulé « Connaissance. Le Soulier de Satin. Partage de Midi ».
32. Ces ébauches et versions intermédiaires sont conservées, mais n'ont pas encore fait l'objet d'une édition critique.
33. Vitez note à propos de *Partage de midi* : « Contrairement à l'opinion, j'aime les dernières versions des pièces de Claudel, celles qu'on dit "tripatouillées". Et puis j'aime, et il faut le dire, je respecte ce travail du texte, une vie sur un texte. L'idée qu'une œuvre n'est jamais finie, ces ratures du poète ». (Notes du 26 octobre 1975, archives Vitez, IMEC)
34. Gaston Baty, *Rideau baissé*, Paris, Bordas, 1948. – Je dois cette référence à François Regnault, qui a eu la gentillesse de me prêter les notes de sa conférence prononcée à l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM/CNRS) en avril 1994.
35. Denis Bablet et Jean Jacquot, « Avant-propos », *Les Voies de la création théâtrale*, vol. III, Paris, Ed. du CNRS, 1972, p. 7.

RÉSUMÉS

De l'interdépendance entre texte théâtral et mise en scène résulte une hypothèse : l'écriture théâtrale serait traversée de part en part, tout au long de la genèse textuelle, par l'incidence d'éléments scéniques. Et une fois passée l'épreuve de la rampe, un texte "fini" peut connaître de nouveaux rebondissements textuels. A preuve, deux genèses particulièrement complexes : celles du *Galilée* de Brecht et du *Partage de midi* de Claudel. Ces exemples obligent à repenser la notion de genèse : le processus de l'émergence textuelle ne se clôt pas nécessairement par la signature d'un bon à tirer ; les réécritures sont virtuellement illimitées.

The interdependence between theatrical text and theatrical production suggests the following hypothesis : theatrical writing would be constantly under the influence of scenic elements, from the beginning to the end of the genetic process. Moreover, a "finished" text may undergo new textual developments after it has been staged for the first time. Two particularly involved cases illustrate this : Brecht's "Galileo" and Claudel's "Partage de Midi". Such examples force us to

reconsider the notion of genesis. The process of textual production is not necessarily over when the “passed for press” form is signed : virtually, rewriting can go on for ever.

AUTEUR

ALMUTH GRÉSILLON

CNRS UPR7/Institut des textes et Manuscrits Modernes