



HAL
open science

Louis Guilloux et ses metteurs en scène : les écritures de "Cripure" (1950-1977)

Sophie Catherine, Clémence Gaillard

► To cite this version:

Sophie Catherine, Clémence Gaillard. Louis Guilloux et ses metteurs en scène : les écritures de "Cripure" (1950-1977). Théâtres du Monde, 2018, Le théâtre des romanciers (XIXe-XXIe siècles) - Adaptations et réécritures, expérimentations et contestation, Hors Série n 3, pp.253-267. hal-03140662

HAL Id: hal-03140662

<https://hal.science/hal-03140662>

Submitted on 2 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LOUIS GUILLOUX ET SES METTEURS EN SCÈNE : LES ÉCRITURES DE *CRIPURE* (1950-1977)¹

Le « théâtre des romanciers » ? L'alliance de ces deux termes relève-t-elle d'un paradoxe ou d'un abus de langage ? Lorsqu'il écrit pour le théâtre, le polygraphe ne devrait-il pas être reconnu comme un auteur dramatique à part entière ? Apposée à un écrivain, l'estampille générique peut nuire à la réception de l'œuvre : à la différence de Jean Giraudoux, également reconnu comme auteur de roman et auteur de théâtre, la production dramatique d'André Gide se retrouve en marge d'un volume intitulé « Romans et récits » dans la Bibliothèque de la Pléiade².

Concept heuristique, un tel classement permet cependant d'appréhender la notion d'« auctorialité » dans un emploi qui n'est plus absolu. Il invite à interroger ce qui fait d'un auteur un *auteur de théâtre*. L'attachement d'un écrivain à un genre littéraire conduit à repenser le lien entre le producteur et sa production. Ne serait pas seulement « auteur » celui qui signe une œuvre, mais celui que l'œuvre, par sa qualité et sa renommée, « autorise » et consacre dans le champ littéraire³. Dans le cas de Louis Guilloux (1899-1980), nul doute que le plébiscite du *Sang noir* l'impose, après d'autres succès⁴, comme auteur de roman. Le soutien des grands (romanciers), Malraux, Gide, Aragon, la nomination du *Sang noir* au Goncourt en 1935, l'obtention de prix récompensant les joyaux de la littérature narrative renforcent sa légitimité dans le domaine romanesque⁵. Les efforts salutaires d'une poignée d'universitaires pour

¹ Nous tenons à remercier vivement Arnaud Flici, conservateur et responsable du Fonds Louis Guilloux, pour son accueil chaleureux à la bibliothèque municipale de Saint-Brieuc. Ne sera exposée ici qu'une partie de la communication donnée lors du colloque « Le Théâtre des Romanciers (XIX^e-XXI^e siècle). Adaptations et réécritures, expérimentations et contestation » (dir. Jean-Claude Ternaux et Bernard Urbani) tenu les 12 et 13 octobre 2017 à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse. La genèse spectaculaire de *Cripure* fera l'objet d'un second article.

² André Gide, *Romans et récits : œuvres lyriques et dramatiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

³ La juridiction de la propriété intellectuelle invite à concevoir une même valence actancielle : l'œuvre fait l'auteur. En étant protégée, la création protège son créateur.

⁴ Avant la parution du *Sang noir*, Louis Guilloux a déjà fait paraître *La Maison du peuple* (1927), *Dossier confidentiel* (1930), *Compagnons*, (1931), *Hyménée* (1932), *Angelina* (1934).

⁵ Louis Guilloux est lauréat du prix du roman populiste en 1942 pour *Le Pain des rêves* et du prix Renaudot en 1949 pour *Le Jeu de patience*. Il faut attendre le succès de *Cripure* pour que l'ensemble de son œuvre soit récompensé (l'auteur reçoit le prix national des Lettres en 1967 et le grand prix de l'Académie française en 1973).

réhabiliter l'œuvre de l'écrivain tendent, aujourd'hui encore, à introniser le seul romancier⁶. C'est dire si l'auctorialité n'émane pas d'un seul agent (l'écrivain) mais des acteurs du champ. Rarement soutenu, le travail dramatique de Guilloux demeure, quant à lui, méconnu. L'écrivain compose une première pièce, *Échec et mat*, en 1925, qu'il confie à Gabriel Marcel, qu'il révisé et adresse à Henri-René Lenormand avant de l'envoyer à l'Atelier. L'« échec » est cuisant : la pièce n'est jamais montée. En 1926, l'auteur fait publier un deuxième drame, resté inaperçu, *Verre à liqueur*. Un an plus tard, *La Fin* (pièce en un acte) fait l'objet d'une audition dramatique sans autre poursuite⁷. D'autres manuscrits, tout aussi orphelins, sont conservés dans les archives de Saint-Brieuc⁸. Guilloux doit patienter quelque quarante années pour rencontrer les premiers défenseurs de son théâtre : Jacques Lemarchand, qui publie *Cripure* chez Gallimard dans la collection « Le Manteau d'Arlequin »⁹, et Marcel Maréchal¹⁰, à qui Lemarchand a fait parvenir l'ouvrage. En 1967, le Théâtre de la Couthurne inscrit la pièce à son répertoire. Entendus dans les années soixante-dix et quatre-vingts¹¹, les appels du chef de troupe à reconnaître en Louis Guilloux une figure majeure du paysage théâtral ne rencontrent guère aujourd'hui d'échos¹².

⁶ Aucun ouvrage critique, à notre connaissance, n'examine la dramaturgie de Louis Guilloux. Adaptation du *Sang noir*, seul *Cripure* fait l'objet de trois articles : Jacques Le Marinel, « Du "Sang noir" à "Cripure" : l'autre écriture de Louis Guilloux », *Sud*, 1990, n°89, p. 129-142. Jeanyves Guérin, « Du *Sang noir* à *Cripure* », *Louis Guilloux*, (actes du colloque Cerisy), Quimper, Éditions Calligrammes, 1986, p. 155-178. Du même auteur : « La double réception de *Cripure*. Théâtre et politique dans les années 1960-1970 », *L'Œuvre de Louis Guilloux en contexte médiatique*, journée d'étude du 28 janvier 2016, à paraître chez les Presses Universitaires de Rennes.

⁷ Audition du 22 mars 1927 annoncée dans *L'Intransigeant* du 21 mars 1927.

⁸ *Alpha reine*, *Colombine* n'ont jamais fait l'objet d'une publication.

⁹ Le drame se situe en 1917. Des régiments russes ramenés du front sont cantonnés dans une ville portuaire de la province française où l'infirme et difforme Cripure, de son vrai nom François Merlin, anarchiste et petit bourgeois, enseigne la philosophie. D'un pathétique sublime ou d'un sublime pitoyable, Cripure est une figure admirée et raillée de tous. Excédé par la bêtise de ses collègues, il frappe au visage Nabucet. Offensé, ce dernier exige un affrontement en duel. Les amis de Cripure invitent le professeur de philosophie à signer une formule de regret. Resté seul, privé d'honneur, ce dernier se suicide.

¹⁰ Né en 1937, Marcel Maréchal fait « cavalier seul » dans l'histoire du théâtre français. Autodidacte, il se tient éloigné des coteries cartelistes et brechtiennes. Acteur de la décentralisation, il défend, comme Vilar, un théâtre populaire qui accorde au texte une place centrale. La pièce de Guilloux répond à la double exigence qu'il entend assigner à son répertoire : un théâtre littéraire ouvert sur la société sans repli partisan.

¹¹ La reprise de *Cripure* le 16 novembre 1990 à la Maison des Arts de Créteil s'effectue en présence du président de la République, François Mitterrand.

¹² Repris en 1977, 1979 et 1990, *Cripure* est joué sur tout le territoire français et à l'international (la compagnie sillonne les routes d'Italie en 1967, et organise une tournée en URSS et en Europe de l'Est – en Pologne, Hongrie et Roumanie – en 1979). Le paratexte promeut l'écrivain de théâtre : « La création de *Cripure* n'est pas la transposition scénique

L'exhortation d'alors n'est pas si univoque. Pour promouvoir l'œuvre dramatique de l'écrivain, le directeur de la Criée ne cesse de faire valoir le génie du romancier. L'activité et les écrits de Marcel Maréchal célèbrent essentiellement l'œuvre romanesque¹³. Les nombreuses reprises et tournées de *Cripure* permettent, selon la critique, d'explorer les lectures que le cours de l'histoire et la déception de l'homme nouveau offrent, en France et dans les pays communistes, au *Sang noir*. Pour honorer le centenaire de la naissance de l'écrivain, Marcel Maréchal choisit de mettre en voix un roman : *La Maison du peuple*¹⁴. L'audience accordée à Guilloux aurait pu profiter aux deux emplois de l'écrivain. Le travail du dramaturge semble néanmoins constamment relié et subordonné à celui du romancier. L'animateur paraît cantonner Guilloux au métier d'adaptateur. Il refuse de monter les pièces de jeunesse que l'auteur lui fait parvenir¹⁵ et lui commande une version pour la scène de *L'Idiot* de Dostoïevski¹⁶. L'œuvre dramatique du littérateur semble, plus encore, aux dires de Maréchal, se résumer à *Cripure* : « Quel dommage que Louis Guilloux n'ait pas plus tôt écrit pour le théâtre »¹⁷, « Louis a un grand sens du théâtre, bien qu'il soit débutant »¹⁸. Postdater la « naissance » de Guilloux-dramaturge sert autant l'*ethos* du metteur en scène-maïeuticien que l'*ethos* de l'écrivain : le « nouveau-né » se voit débarrassé des déceptions théâtrales passées¹⁹. Cette omission participe néanmoins à la méconnaissance du Fonds Guilloux et contribue à l'infortune théâtrale de ce dernier. À l'exception des pièces révélées par la Compagnie Marcel Maréchal, *Cripure* et *Alpha Reine*, aucun drame de Guilloux n'a été, pour l'heure, porté à la scène²⁰. À l'instar de la troupe marseillaise, les praticiens ont préféré le « romancier

du roman, mais la naissance à la vie d'un nouvel auteur dramatique. » Propos de Marcel Maréchal de 1967 rapporté dans *L'Avant scène*, novembre 1977, n°619, p. 4. Le metteur en scène consacre, en outre, le premier numéro de sa revue à Guilloux *Actualité de Louis Guilloux*, Marseille, Éditions Jeanne Laffitte, coll. « Approches, Répertoire », 1978.

¹³ Les écrits du metteur en scène rendent constamment hommage au romancier. Pour ne citer qu'un exemple : « [c]'est l'un des plus grands romanciers que la gauche nous ait donnés. » Marcel Maréchal *La Mise en théâtre*, UGE, coll. «10/18 », 1974, p. 95.

¹⁴ La mise en scène est de François Bourgeat.

¹⁵ La compagnie produit néanmoins le spectacle *Alpha Reine* en 1979 (repris en 1993). La mise en scène n'est pas signée « Marcel Maréchal » mais « Jacques Angéniol ».

¹⁶ Le projet n'aboutit pas.

¹⁷ *L'Avant scène*, op. cit., p. 4.

¹⁸ Interview de Guy de Belleval, *Journal de Genève*, 28-29 janvier 1967.

¹⁹ Guilloux ne prend pas part à une telle construction auctoriale et se présente, au contraire, dans le domaine théâtral, à l'image de son personnage Cripure, comme une figure sublime de « raté ». « [À] mes débuts littéraires, dit-il, j'ai bien failli commencer par le théâtre. Et d'ailleurs, si à cette époque j'avais eu quelque succès, je n'aurais jamais écrit des romans ». *Ibidem*. Ce discours invite autant à réhabiliter l'œuvre dramatique qu'à faire de l'œuvre romanesque – conçue comme un simple pis-aller – une œuvre d'exception.

²⁰ À l'exception d'*Alpha reine*, montée par les ateliers de Gazibul Théâtre en 1999, les œuvres de Guilloux portées à la scène relèvent toutes du genre romanesque. Intitulé *Boeufgorod : grimaces d'une ville de province en temps de guerre*, *Le Sang noir* est adapté par Roland

scénique » à l'auteur dramatique. L'image n'est pas, semble-t-il, pour déplaire à Louis Guilloux, plus prolixe, dans ses entretiens, à évoquer le *Sang noir* qu'à mentionner l'existence littéraire et spectaculaire de son adaptation. Cette figuration de l'écrivain en « romancier de théâtre » témoigne d'une volonté de renouer avec l'œuvre matricielle perdue. L'invitation à concevoir l'existence concomitante des deux fonctions de l'écrivain, à percevoir en l'adaptateur un dramaturge doublé d'un romancier, permet d'accréditer l'adaptation. Parce qu'il ne cesse d'être romancier, le littéraire « autorise », à son tour, l'œuvre adaptée, accorde au nouvel argument écrit l'autorité de l'œuvre passée.

La mise en gage du roman relève de la mise en gageure. Les successives campagnes de rédaction de *Cripure*, qui occupent l'auteur près de trente ans, de 1950 à 1977²¹, révèlent une écriture « positiviste » qui établit la nouvelle version à partir de la dernière publication et conçoit les étapes de la réécriture comme autant d'impossibles avancées vers le modèle romanesque perdu. L'examen des inflexions portées à l'adaptation rend compte des efforts et des difficultés de l'auteur dramatique pour concilier les lois théâtrales en vigueur après-guerre et les exigences supposées de son roman. L'observation des déclinaisons du dramatique des années cinquante aux années quatre-vingts permet d'interroger, dans une perspective diachronique, les mouvements de la « théâtralité »²² et invite à saisir le rôle des metteurs en scène, collaborateurs et relecteurs, dans les choix esthétiques de l'adaptateur²³.

Fichet en 1982. Une autre adaptation du roman est signée de Jean-Paul Rullière en 2010. *La Maison du peuple* est adaptée par Yves Thouvenel et Jacqueline Martin en 1979. *Coco perdu* est transposé à la scène par Christophe Merlant et Étienne Mollot en 1987, par Stéphane Bierry en 2003, et par Thierry Lavat et Gilles Kneusé en 2014. *Le Jeu de patience* a également été mis en lecture en 2013 par Pierre-Étienne Heymann, Claude Montagné et Dominique Vincent.

²¹ Les reprises par Maréchal de *Cripure*, postérieures à 1977, n'ont pas fait l'objet d'une publication. Une étude des variantes pourrait néanmoins être menée à partir des manuscrits de scène et de la captation audiovisuelle du spectacle : Alexandra Tarta (réal.), *Cripure*, LJC Éditions, 2001.

²² Prenons ici le terme dans une conception uniquement textocentrique : la théâtralité désignerait les qualités de l'écriture dramatique.

²³ Nous n'analyserons pas le passage formel du roman à la pièce en 1962, l'étude ayant déjà été brillamment menée par Jeanyves Guérin « Du *Sang noir* à *Cripure* », *Louis Guilloux, op. cit.* Nous n'examinerons pas davantage les variantes thématiques auxquelles conduisent l'adaptation et ses successifs remaniements. Nous renvoyons, là encore, le lecteur à l'article de Jeanyves Guérin, « La double réception de *Cripure*. Théâtre et politique dans les années 1960-1970 », *L'Œuvre de Louis Guilloux en contexte médiatique, op. cit.* Le dépouillement des archives nous permet, en revanche, de comprendre en quoi les différentes phases de l'écriture de *Cripure* portent et charrient les débats engagés au XX^e siècle sur l'adaptation.

L'affiliation d'un auteur à un genre littéraire tend à orienter les pratiques collaboratives engagées dans l'atelier d'écriture. L'inexpérience d'un romancier dans le domaine dramatique encourage les animateurs de l'« école du Cartel »²⁴ à faire largesse de leurs conseils²⁵ :

La plupart de nos auteurs ne connaissent pas toutes les ressources de la scène et tout ce qu'on peut tirer des possibilités des acteurs. [...] Aussi est-ce avec un esprit « clinique » que nous nous livrons à ces recherches dans l'espoir d'éclairer, avec un peu de chance, la voie des jeunes auteurs et de les aider avec nos propres moyens dans la création de leurs œuvres²⁶.

La fréquentation des plateaux conférerait au mentor ses qualités d'expert. Portée par les disciples de Copeau, une telle autorité se fonde sur la croyance, encore dominante dans les années soixante²⁷, d'une équivalence entre la mise en mots et la mise en scène²⁸. La pratique de l'adaptation, fréquente chez l'animateur en mal d'auteurs, légitime encore davantage la présence du régisseur dans la relecture des manuscrits²⁹. L'écriture de *Cripure* s'inscrit dans ce contexte de « création éclairée ».

²⁴ Excédant la simple association du « Cartel des Quatre » (qui réunit Dullin, Jovet, Baty et Pitoëff de 1927 à 1940), « l'école du Cartel » – ou « école du Vieux-Colombier » – réunit les compagnons de Copeau (Dullin, Jovet, les Copiaus) et leurs disciples (Blin, Barrault, Serreau, Herrand, Meyer, Gignoux, Jacquemont, Grenier, Hussenot, Barsacq, Vilar, etc.). Cette terminologie nous permet de désigner, de façon rétrospective, deux générations de metteurs en scène se réclamant des écrits de Copeau. Les explorations scéniques de chacun restent, au demeurant, fort différentes.

²⁵ Voir notamment le travail d'André Obey avec Louis Jovet et Michel Saint-Denis pour l'adaptation de *Don Quichotte* en 1935 (Fonds André Obey, département des Arts du spectacle de la B.N.F : Mn-23/15), ou celui de l'écrivain avec Jacques Copeau lors de la genèse de *L'Homme de cendres* et de *La Bataille de la Marne* en 1937 (*La Revue théâtrale*, n°11, hivers 1949-1950). Voir également la présence extrêmement forte d'André Barsacq dans les projets dramatiques de Romain Gary pour l'adaptation théâtrale du *Grand vestiaire* de 1962 à 1966 (Fonds André Barsacq, département des Arts du spectacle de la B.N.F : Mn 27/214) et dans la rédaction de *Château en Suède* de Françoise Sagan en 1960 (Jean-Louis Barsacq, *Place Dancourt : la vie, l'œuvre et l'Atelier d'André Barsacq*, Paris, Gallimard, 2005).

²⁶ Jean-Louis Barrault, *Nouvelles Réflexions sur le théâtre*, Flammarion, « Bibliothèque d'esthétique », 1959, p. 23.

²⁷ La distinction établie par Brecht (ou encore Pitoëff) entre « l'écriture dramatique » et « l'écriture scénique » ne trouve écho en France qu'une fois relayée par Planchon.

²⁸ « Créer par le verbe une œuvre dramatique et la mettre matériellement sur la scène par le moyen de l'acteur ne sont que les deux aspects d'une seule et même opération de l'esprit ». Jacques Copeau, « La Mise en scène », in Lucien Febvre, Pierre Abraham (dir.) *Encyclopédie française. Arts et littérature dans la société contemporaine*, 1935.

²⁹ Nombreux sont les metteurs en scène à enrichir le répertoire de leur troupe en adaptant des romans. Parmi eux figurent notamment Copeau, Baty, Barsacq, Barrault et Vilar.

La première campagne de rédaction s'opère sous l'impulsion de Louis Jouvet. Sitôt la lecture du *Sang noir* achevée en août 1950, le directeur de l'Athénée suggère à Louis Guilloux de transposer le chef-d'œuvre à la scène et lui propose ses services³⁰. L'offre enthousiasme l'écrivain³¹, les deux hommes s'entretiennent en décembre 1950 et promettent de poursuivre leur collaboration³². Retardé en raison des probables occupations du littéraire³³, le travail est définitivement stoppé à la mort du « Patron » en août 1951. Les premières versions de *Cripure*³⁴ révèlent néanmoins l'application de l'adaptateur à observer la « méthode Jouvet »³⁵, autrement nommée « la méthode du Vieux-Colombier ». Le succès des *Frères Karamazov* de Copeau et Croué tend à imposer durablement un modèle d'adaptation. Soucieux d'engager une réforme littéraire du répertoire théâtral et d'élire une école française, Copeau préconise de ne pas opérer, à l'instar des metteurs en scène russes, « de simples découpures pratiquées au vif du texte original et présentées sans lien, sur un plan unique, comme des tableaux de cinématographe »³⁶. Relayée par ses disciples³⁷, la pensée du maître se retrouve chez Guilloux³⁸. L'adaptateur fédère très tôt l'action autour du

³⁰ « Il ne se peut pas que le théâtre vous ignore ou que vous l'ignoriez. Je serais très content si vous me disiez que vous avez déjà fait dans ce domaine quelque tentative ou que vous allez y songer. Je rentre à Paris début septembre et serai tout à votre disposition si vous voulez en parler avec moi. » Lettre de Louis Jouvet à Louis Guilloux datée du 5 août 1950. Fonds Louis Guilloux. Bibliothèque municipale de Saint-Brieuc. LGC 10.2.31.

³¹ 17 août 1950. Louis Guilloux, *Carnets 1944-1974*, Gallimard, 1982, p. 109.

³² « J'ai eu hier soir une longue conversation avec Louis Jouvet au sujet d'une pièce à tirer du *Sang noir*. Jouvet m'encourage à entreprendre la chose. Je dois le revoir prochainement. » 20 décembre 1950. *Ibidem*, p. 119.

³³ Guilloux travaille à la SEC et mène parallèlement la rédaction d'*Absent de Paris* et de *Parpagnacco*.

³⁴ Nous ne sommes pas en mesure de dater les cahiers sur lesquels figure le premier témoignage de la campagne d'écriture de *Cripure*. Fonds Louis Guilloux. Bibliothèque municipale de Saint-Brieuc. LGO Crip 01-01-01 et b.

³⁵ Aucune archive dans les fonds Jouvet et Guilloux ne témoigne de ce premier chantier. On connaît cependant les directives du directeur de l'Athénée en matière d'adaptation dramatique : consolidation et resserrement de l'intrigue au moyen de personnages à forte valeur actancielle : « Au théâtre, écrit-il à Romain Gary, le plus important est le personnage. Quand il est vivant, il crée l'action, il l'engendre. » Lettre de Louis Jouvet à Romain Gary du 2 mars 1947. Jean-François Hanguët, Paul Audi (dir.), *Romain Gary*, Paris, L'Herne, 2005, p. 82. Le directeur de l'Athénée est incontestablement marqué par l'adaptation des *Frères Karamazov* de Copeau (1911) dans laquelle il a joué le rôle de Feodor.

³⁶ Propos de Copeau rapporté dans *Le Petit Caporal*, 4 mai 1914.

³⁷ « Se contenter, pour adapter un roman, de confectionner un découpage qui n'utilise que les passages dialogués, c'est ne retirer que les arêtes du poisson » écrit Jean-Louis Barrault. Michel Corvin, « Du genre au "texte", une esthétique de la convergence » *Théâtre/Roman. Les deux scènes de l'écriture*, op. cit., p. 8.

³⁸ À la remarque d'un de ses interlocuteurs, « Ce n'est pas le *Sang noir* découpé en tranches, une espèce de montage scénique », Guilloux répond : « Oui, ça c'est possible parce que,

personnage éponyme : aucune archive ne rapporte l'histoire d'amour malheureuse de Mme de Villeplane. La verbosité du premier jet est rapidement abandonnée. Le brouillon fait apparaître des personnages secondaires (Lucien Boursier, Plaire, ou encore Francis Monfort), situe l'action dans une multiplicité de lieux (terrasse de café, classe et cour de lycée) et donne audience à des scènes à faible portée dramatique (l'enseignement chahuté de *Cripure*, par exemple)³⁹. Dans la version publiée de 1962, la suppression de didascalies, l'éviction de métacommentaires rend la présence du didascale⁴⁰, avatar du narrateur, moins marquée. Ce premier effort de « dramatisation » ne suffit pas à convaincre les deux hommes de théâtre à qui Guilloux a fait parvenir l'exemplaire de *Cripure* en 1962.

Le premier, Jacques Hébertot, pourtant désireux, dès 1951⁴¹, d'inscrire l'adaptation scénique du *Sang noir* dans son théâtre, impute au manuscrit l'engagement de « frais considérables » pour éconduire l'écrivain⁴². Celui qui avait, pour de similaires motifs, refusé d'accueillir *Les Possédés* dans son théâtre paraît reprocher à Camus et Guilloux de ne pas avoir préservé, comme naguère Copeau, l'unité de lieu. Le second, André Barsacq, propose une révision intégrale de l'adaptation⁴³. « Il me semble que vous auriez dû, écrit-il à Guilloux, prendre de plus grandes libertés avec la construction de la pièce pour lui donner une assise et une unité »⁴⁴. Formé à l'école

évidemment, j'ai essayé [...] » Entretien de Louis Guilloux accordé à une classe de lycée en 1967-1968, p. 12. Le dactylogramme de quarante-huit feuillets est conservé dans le Fonds Louis Guilloux de la Bibliothèque municipale de Saint-Brieuc : LGO Inter 01.01.02.

³⁹ Fonds Louis Guilloux. Bibliothèque municipale de Saint-Brieuc. LGO Crip 01-01-01b.

⁴⁰ Dans les premiers feuillets manuscrits de *Cripure*, Louis Guilloux fait de la didascalie un lieu de digression informationnelle. En témoignent ces deux indications du premier tableau : « pour l'instruction du metteur en scène, et des lecteurs, il faut expliquer que ce cri ["n'allez pas là-bas"] est un de ceux que poussaient les mutins en 1917, sur le front français. C'est une sorte de "mot d'ordre" que les hommes descendant des lignes jetaient, en les croisant, à ceux qui y remontaient ». « Il [le Cloporte] a le même visage que CRIPURE. On doit comprendre tout de suite que c'est son ombre, son double, mais en "réduction". En effet, on verra que le CLOPORTE est plus petit que CRIPURE, mais, pour le reste, semblable. Donc, c'est un double en même temps qu'un sosie. » Fonds Louis Guilloux. Bibliothèque municipale de Saint-Brieuc. LGO Crip 01.01.01a

⁴¹ Jacques Hébertot sollicite Louis Guilloux dans une lettre datée du 2 janvier 1951 et le relance dans un autre billet, le 19 juin 1951. Fonds Louis Guilloux. Bibliothèque municipale de Saint-Brieuc. LGC 10.2.5.

⁴² Le directeur de théâtre le renvoie vers Vilar et Barrault. Lettre de Jacques Hébertot adressée à Louis Guilloux le 12 juin 1962. *Ibidem*.

⁴³ La correspondance est conservée dans le Fonds Louis Guilloux à la Bibliothèque de Saint-Brieuc (LGC 3.1 31) et dans le Fonds André Barsacq au Département des Arts du Spectacle : Mn-27 (52, 22).

⁴⁴ Lettre d'André Barsacq à Louis Guilloux datée du 30 août 1962. Fonds Louis Guilloux. Bibliothèque municipale de Saint-Brieuc. LGC 3.1 31.

du Vieux-Colombier⁴⁵, il somme l'écrivain de renoncer aux tentations de l'épique. Menace au maintien du dialogue et de la tension dramatique, l'incursion de monologues intérieurs est déboutée. L'intrigue doit être, en revanche, renforcée⁴⁶, l'objet du drame relevé : « le conflit de Cripure avec toute la bourgeoisie revancharde et bornée de la ville se réduit dans la pièce à une vague antipathie pour Nabucet »⁴⁷. Les critiques de Barsacq témoignent des ambitions de ce dernier : inscrire au répertoire de l'Atelier une pièce de facture aristotélicienne, conforme à sa formation littéraire et aux enseignements de Copeau. Elles laissent également apparaître ses conceptions scéniques. Barsacq rejette toute efflorescence expressionniste. Il préconise de renoncer à certaines trouvailles⁴⁸ et recommande de clarifier la présence du cloporte et de la bossue, image déformée de Cripure et projection de son amour passé. Postulant un théâtre de l'incarnation aux antipodes des explorations de l'Œuvre, le metteur en scène souhaite également une construction réaliste du personnage. Il reproche à Cripure d'être « mal défini » : « il est obligé souvent de monologuer, et prend une allure vaguement symboliste alors que dans le roman il est bien ancré dans la vie »⁴⁹. L'adaptation du *Sang noir* doit être conforme au réalisme de convention de son plateau.

C'est, semble-t-il, moins en raison des écueils de la pièce que des vues divergentes des contemporains de Guilloux en matière d'adaptation, que le premier rendez-vous de *Cripure* avec le public n'a pas lieu. La faute incombe à l'auteur. L'écrivain adresse son manuscrit aux fidèles du Patron, tandis que son adaptation se rapproche davantage du modèle camusien. Grand admirateur de Copeau⁵⁰, l'auteur des *Possédés* a su néanmoins prendre ses distances avec la « méthode du Vieux-Colombier ». Sans preuve à l'appui, l'ami de Guilloux, qui a encouragé le romancier à

⁴⁵ Scénographe et proche collaborateur de Copeau, Barsacq a monté les *Frères Karamazov* du maître du Vieux-Colombier en 1945.

⁴⁶ Barsacq plaide pour la suppression du fils de Cripure : « Amédée qui dans le roman aide à comprendre le passé de Cripure déroute dans la pièce, on le situe mal et on s'attend à le voir revenir par la suite car il disparaît très vite et alors on ne comprend pas son utilité. » *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Les visions de Cripure relèvent de vulgaires hallucinations. Aux antipodes de « l'homme nouveau », le personnage se figure en vieux bourgeois vêtu à la mode du XIX^e siècle. Prélevée dans le roman et portée à la scène, cette représentation permet de tourner en dérision les aspirations métaphysiques de Cripure : la théophanie mystique cède la place à une « ethophanie » sarcastique. Elle témoigne également des projections inconscientes du sujet et rejoint, à travers son recours à un « réalisme hanté », les explorations scéniques menées durant l'entre-deux-guerres par les artisans du théâtre de l'évasion (Baty, Lenormand, Gantillon notamment).

⁴⁹ Lettre d'André Barsacq à Louis Guilloux datée du 30 août 1962. Fonds Louis Guilloux. Bibliothèque municipale de Saint-Brieuc. LGC 3.1 31.

⁵⁰ Camus vénère Copeau. Il a monté en 1938 sa version dramatique des *Frères Karamzov* au Théâtre de l'Équipe en 1938.

adapter le *Sang noir*⁵¹, semble avoir servi de « grand inspirateur »⁵². Si Camus se tient éloigné des tentatives de théâtre-récit de Piscator, s'il recourt à une dramatisation traditionnelle, l'écrivain tente néanmoins, dans sa transposition des *Démons*, de conserver les traits et les traces du roman : il préserve la figure de narrateur et refuse, comme le fera Louis Guilloux plus tard, d'ordonner la matière romanesque en maintenant une construction en tableaux⁵³. Conforté par les qualités dramatiques que l'on prête à son roman⁵⁴, l'auteur du *Sang noir* plaide, de la même façon, pour une corrélation de forme et de fond entre le roman et son drame : « J'ai voulu, explique l'écrivain, que mon adaptation reste parfaitement fidèle à mon livre⁵⁵. » Le débat qui oppose les adaptateurs porte ainsi sur l'efficace scénique de l'œuvre romanesque. Camus conçoit, comme André Antoine, une équivalence entre le langage romanesque et le langage théâtral : « il suffit, allègue-t-il, de trouver dans Dostoïevski tout ce qui s'adapte directement au théâtre et de restituer cette espèce d'univers de mouvement, de geste, de dialogue qui se trouve à l'état brut »⁵⁶. C'est là récuser la pensée de Copeau :

Il faut admettre, en effet, qu'avec leurs complexités et leurs détours, la diversité de leurs épisodes, la profusion en apparence indisciplinée de leur matière, ils [les romans] ne se prêtent guère à revêtir la forme précise, un peu étroite, presque géométrique que nous imposons ordinairement à nos drames⁵⁷.

⁵¹ Lettre non-datée. Albert Camus et Louis Guilloux, *Correspondance, 1945-1959*, Paris, Gallimard, 2013, p. 224.

⁵² L'expression est de Jean Giraudoux à propos de Louis Jouvet. Jean Giraudoux, *Visitations*, Paris, Bernard Grasset, 1952, p. 23. La correspondance éditée entre Camus et Guilloux ne fait pas état d'un tel échange. Albert Camus, Louis Guilloux, *Correspondance 1945-1959*, Gallimard, 2013. Guilloux ne peut néanmoins ignorer *Les Possédés*.

⁵³ Copeau demeure attaché aux actes.

⁵⁴ Nombreux sont ceux qui ont souligné la force « théâtrale » du *Sang noir*. La presse se fait l'écho d'un tel propos : « récit d'une crise » et d'une « lente agonie », le roman aurait « une structure naturellement théâtrale ». Daniel Albo, *Le Figaro littéraire*, 26 janvier 1967.

⁵⁵ Propos de Louis Guilloux dans le *Journal de Genève* rapporté par Jeanyves Guérin, « Du *Sang noir* à *Cripure* », *Louis Guilloux, op. cit.*, p. 160.

⁵⁶ Interview d'Albert Camus par Pierre Dumayet le 28 janvier 1959 accessible en ligne : <http://www.ina.fr/video/I00016140>

⁵⁷ Rejoignant la pensée d'Antoine, Copeau a d'abord souligné les vertus dramatiques du roman *Les Frères Karamazov* : « [...] les grands ouvrages de Théodore Mikhaïlovitch offrent des points de contact avec l'art dramatique. Non seulement y abondent incidents et péripéties sous une forme directe et qui touche les sens, mais encore toute manifestation psychologique s'y présente en action. En lisant ces romans, on y assiste. Les personnages s'y analysent, s'y expriment uniquement par le dialogue. À tel point que le texte non dialogué fait souvent penser à des indications scéniques intercalées dans les répliques ». *Le Petit Caporal, op. cit.*

En reprochant à *Cripure* sa trop grande fidélité au roman, André Barsacq met, de la même façon, en cause l'idée d'une possible adéquation entre les qualités du roman et celles de la pièce de théâtre. Les créateurs distinguent, en somme, deux « théâtralités », l'une « extra-générique », qui formulerait, hors du genre dramatique, un rêve de théâtre et ne saurait être performative, l'autre « intra-générique » qui, spécifiquement dramatique, répondrait davantage aux exigences du plateau⁵⁸. Il incomberait, dans un cas (Copeau), non dans l'autre (Camus), à l'écrivain de procéder à une telle conversion. La sacralisation du texte-mère et la promotion d'une idée du théâtre obligent, sinon à des contradictions, du moins à des divisions au sein de « l'école du Cartel ». N'ayant pu se résoudre à l'une ou à l'autre méthode, Guilloux n'est pas parvenu, comme d'autres romanciers⁵⁹, à imposer, en 1962, sa pièce sur les plateaux de théâtre. C'est en présence d'un metteur en scène non-carteliste, issue de la génération suivante, Marcel Maréchal, qu'il parvient à s'émanciper du modèle d'adaptation prôné par Copeau, Jovet et Barsacq.

Guilloux signe seul les versions publiées de *Cripure* en 1967⁶⁰ et en 1977⁶¹, bien qu'il soit étroitement conseillé par son metteur en scène à la fin des années soixante, et par le duo Maréchal-Bourgeat à la fin des années soixante-dix⁶². Tu dans le

⁵⁸ Avec Benoît Barut (qui réserve son analyse à la didascalie), nous considérons, plus largement, que la transcodification du langage verbal en langage scénique est, hors de toute considération générique, impossible ; tout écrit, même dramatique, ne suffit pas à faire théâtre. Seule l'activité créatrice du lecteur permet d'engager le processus par lequel un texte est porté et donné à la scène. Voir Benoît Barut, *Un spectacle dans un fauteuil. Pratiques et poétiques didascaliques d'Axël à Zucco*, Paris III, Sorbonne-Nouvelle, 2014, p. 96-97.

⁵⁹ Les déboires de Romain Gary au théâtre proviennent d'un semblable malentendu sur la conception du théâtral dans les années d'après-guerre. Refusant de dramatiser outre mesure ses pièces, le romancier se heurte aux réserves de Jovet lors de la composition de *Tulipe* en 1950 et à celles de Barsacq en 1966 pour l'adaptation du *Grand Vestiaire*. D'une décennie à l'autre, les reproches demeurent les mêmes : les deux hommes mettent en cause le traitement trop lâche de l'action et des personnages.

⁶⁰ Louis Guilloux, *Cripure*, Paris, TNP, 1967. La SACD confirme que seul le nom de Guilloux apparaît sur les bulletins de diffusion du spectacle.

⁶¹ Louis Guilloux, *Cripure, Avant scène*, n°619, *op. cit. L'Avant scène* indique néanmoins : « nouvelle version créée par le NTN [Nouveau Théâtre National de Marseille] » (*ibidem*, p. 3), sans préciser s'il s'agit du spectacle ou de la pièce écrite et sans jamais mentionner le nom de François Bourgeat, l'assistant de Marcel Maréchal.

⁶² La présence de biffures et de becquets de Maréchal et Bourgeat dans les manuscrits de scène de *Cripure*, reportées dans les versions publiées, tendent à suggérer la participation active de ces deux derniers dans la refonte de l'adaptation. Voir notamment le dactylogramme de *Cripure* de 1966-1967 conservé dans le Fonds Marcel Maréchal de l'IMEC de Caen : MRL 13. Voir également le cahier de régie « pour la création du 12 février 1977 » accessible dans le même Fonds d'archives : MRL 11. D'après le petit-fils de l'écrivain, Frédéric Laurent, la maladie de Louis Guilloux aurait tenu l'auteur à distance de la dernière campagne d'écriture de *Cripure*.

domaine juridique, comme il en va pour la majorité des collaborations littéraires au XX^e siècle⁶³, l'apport du chef de troupe dans la composition du drame est néanmoins souligné par l'écrivain⁶⁴. En demeurant à l'écoute de son metteur en scène en 1967, Guilloux se rapproche, à rebours de son temps et à rebours des hommes de sa génération⁶⁵, des romanciers de la NRF plus que des écrivains scéniques du Nouveau Théâtre⁶⁶. Envisageant *Cripure* comme un simple reliquat du *Sang noir*, ou comme un élément actif et constitutif d'une plus vaste matrice⁶⁷, il s'oppose à Audiberti : « Une page achevée [n']est [pas] en marbre à tout jamais⁶⁸. » Si les corrections semblent *a priori* mineures en 1967 comme en 1977⁶⁹, elles témoignent de réorientations esthétiques profondes.

La collation des variantes fait apparaître un désir unanime de renouer avec la lettre du roman⁷⁰. La greffe s'opère, en 1967, et plus particulièrement en 1977, sous

⁶³ La cosignature de la version scénique du *Soulier de satin* par Claudel et Barrault, en 1943, fait figure d'exception. Les pratiques collaboratives du XIX^e siècle, qui rendent très fréquemment solidaires deux noms d'auteur, semblent avoir été, lors du siècle suivant, associées au théâtre mercantile. Les cartelistes s'efforcent, au contraire, au XX^e siècle, de promouvoir la figure de l'écrivain unique.

⁶⁴ À la question « Maréchal vous a-t-il demandé beaucoup de modifications sur le texte », Guilloux répond : « Non, très peu. Bien entendu j'ai modifié certaines scènes parce que c'était absolument nécessaire, et d'ailleurs j'étais bien d'accord de le faire. Je me rends compte maintenant que c'était même évident... Collaborer avec Maréchal, c'est surtout faire un travail commun... Quand il me demande de transformer une scène, je regarde, je relis... et je m'aperçois en fin de compte qu'il a raison... ». Interview de Guy de Belleval dans le *Journal de Genève*, *op. cit.*

⁶⁵ Guilloux est né en 1899, la même année qu'Audiberti.

⁶⁶ Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre article. Sophie Gaillard, « *Le Nouveau Théâtre des écrivains et des metteurs en scène : le défi d'une succession* », Jeanyves Guérin (dir.), *Le Nouveau Théâtre (1946-2017). À paraître chez Champion*.

⁶⁷ Guilloux n'a cessé de décliner les adaptations du *Sang noir* : il écrit un *Les Cahiers du Sang noir* et plusieurs versions d'un scénario pour le cinéma. Voir Sylvie Golvet, *Louis Guilloux, devenir romancier*, Rennes, PUR, 2010.

⁶⁸ Audiberti, *Les Jardins et les fleuves*, Paris, Gallimard, 1997.

⁶⁹ « On nous dit pourtant qu'il s'agit d'une version nouvelle... À vue de souvenir, ce n'est pas évident » s'amuse la presse. Henry Rabine, *La Croix*, 2 février 1978. Parmi les modifications de 1967, on notera, pour réduire la durée de la représentation, l'attribution des paroles de la bossue (sixième tableau, version 1962) à *Cripure*, le transfert du septième tableau au cinquième tableau (permettant à Amédée de ne pas revenir) et la suppression du tableau huit de la troisième partie.

⁷⁰ La restitution à l'identique du dialogue romanesque pouvait néanmoins se rencontrer çà et là dans la version de 1962. La lecture à voix haute de l'entrée « duel » du dictionnaire (Louis Guilloux, *Cripure*, Gallimard, 1962, p. 112) fait ainsi entendre un passage du roman (Louis Guilloux, *Le Sang noir*, *op. cit.*, p. 466).

le régime de la citation⁷¹. Pratiquée chez certains disciples du Cartel en l'absence de l'écrivain⁷², cette méthode entend ne pas contrefaire la voix de l'auteur. En affirmant une confiance renouvelée en l'efficace théâtrale du langage romanesque, elle renoue avec la conception camusienne de l'adaptation. L'art poétique de Maréchal prend néanmoins ses distances avec la composition aristotélicienne des *Possédés*.

[La fête théâtrale] va naître des mots rendus enfin à leur existence propre, [...] d'un langage debout, et qui se fiche autant de l'agencement d'un dialogue que de la psychologie des personnages, et qui balance tout ça par-dessus bord [...] tout cela est entraîné par le langage incantation⁷³.

Les accents artaldiens d'une telle formule ne doivent pas faire oublier l'influence d'Audiberti et de Vauthier dans la réforme littéraire que Maréchal se propose d'engager. Les succès du *Cavalier seul*, en 1963, et de *Capitaine Bada*, en 1966, lui confirment la richesse et la force du lyrisme au théâtre. Loin de rechercher la naturalité des échanges spontanés⁷⁴, le directeur de théâtre accroît le souffle poétique de la pièce. À la suite de Guilloux qui avait placé dans la première réplique de *Cripure*

⁷¹ Le becquet de Bourgeat en 1977 « intellectuellement, n'est-ce pas, nous ne sommes pas des lâches ? » reprend une parole du roman (Louis Guilloux, *Le Sang noir*, *op. cit.*, p. 243). Les exemples de ce type abondent. On note cependant une exception : en 1967, Guilloux se propose de réinjecter un extrait du *Sang noir* (*ibidem*, p. 43). Dans le manuscrit de scène, la réplique est biffée par Maréchal : « Toute croyance m'est suspecte. Je pense, n'est-ce pas, avec Stirner, de son vrai nom Kaspar Schmidt – je pense donc que “toute croyance est une fêlure” quand elle n'est pas une hypocrisie. Ceci, je ne l'emprunte pas à Stirner. On peut concevoir cette fêlure dans la noblesse, mais aussi dans... l'inverse, dans une espèce d'improbabilité (Un temps d'arrêt). » (Fonds Marcel Maréchal. IMEC de Caen : MRL 13). Outre une référence à la philosophie allemande difficilement intelligible pour un spectateur français des années soixante, la présence d'un discours péremptoire s'avère problématique. Détachée de son contexte, une trop franche dénonciation des superstitions par *Cripure* tiendrait ici de la profession de foi.

⁷² Ainsi en va-t-il, par exemple, de Jean-Louis Barrault lors d'ultimes remaniements de la version scénique du *Soulier de satin* huit ans après le décès de Paul Claudel, en 1963. Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre thèse : Sophie Gaillard, *Écrivains et metteurs en scène à l'école du Cartel, l'épreuve de la collaboration*, thèse de doctorat, Paris III Sorbonne-Nouvelle, 2015, Partie III, chapitre I, III, 3. 2.

⁷³ Marcel Maréchal, « Pour un théâtre de fête », lettre d'information du NTN, 1977-1978, consultée dans le Fonds Louis Guilloux de la Bibliothèque de Saint Brieux : LGO Crip 02.02.05.

⁷⁴ Ainsi de Jean-Louis Barrault avec le poète libanais, Georges Schehadé. Voir Sophie Gaillard, « Georges Schehadé au contact avec Jean-Louis Barrault », in Yannick Hoffert (dir.), *Langages poétiques de G. Schehadé, à la page, à la scène, à l'écran*, Classiques Garnier, LiCARC, n°3, 2015, p. 185-202.

des vers de Théophile Gauthier de *Émaux et camées*⁷⁵, Maréchal introduit, en 1967, un extrait d'un poème de Victor Hugo « Depuis six mille ans la guerre » :

Depuis six mille ans, la guerre
Plaît aux peuples querelleurs.
Et Dieu perd son temps à faire
Les étoiles et les fleurs⁷⁶.

Il injecte, en 1977, un autre extrait de « Saule » de Musset⁷⁷ :

Ah si tu dois mourir bel astre et si ta tête
Doit dans la vaste mer, plonger ses blonds cheveux
Avant de nous quitter, un seul instant arrête,
Étoile de l'amour, ne descend pas des cieus⁷⁸...

Il insuffle cet autre vers de Goethe d'où est tiré l'air de *Mignon* d'Ambroise Thomas : « connais-tu le pays où fleurit l'oranger [...] »⁷⁹. Le romantisme sert désormais de contrepoint comique : les aspirations de Cripure au sublime sont dynamitées par le retour au réel, les conditions matérielles du métier d'enseignant⁸⁰, l'arrivée intempestive du Cloporte⁸¹, et la prégnance de la guerre⁸². La parole romantique ne peut s'énoncer dans le présent de l'énonciation, elle manque d'adresse (la seule échappée hors du soliloque est malheureuse : Maïa ne répond pas⁸³) et fait l'objet d'un discrédit de la part de son unique défenseur⁸⁴. Poésie d'un autre temps, le lyrisme marque la difficulté du chanter à être au monde. Le vers dramatise autant qu'il dépayse l'écrit de théâtre.

⁷⁵ « Le monde est méchant, ma petite, / Avec son sourire moqueur / Il dit qu'à ton côté palpite / Une montre en place de cœur... ». Louis Guilloux, *Cripure*, Gallimard, 1962, p. 14.

⁷⁶ Louis Guilloux, *Cripure*, TNP, 1967, *op. cit.*, p. 11. L'interpolation semble imputable au metteur en scène. Fonds Marcel Maréchal, IMEC de Caen : MRL 11.

⁷⁷ Les références intertextuelles abondent dans la version de 1977. « Comme je descendais des fleuves impassibles [...] » est tiré du « Bateau ivre ». Louis Guilloux, *Cripure, Avant Scène, op. cit.*, p. 22.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 33.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 18 et p. 19.

⁸⁰ « Et dire qu'il va falloir que je me mette sur mon trente et un... Saloperie... Après avoir passé la nuit à corriger les dissertations de mes élèves ». *Ibidem*, p. 13.

⁸¹ « Encore toi, monsieur de l'Ombre ! Oh non ! Non ! Non ! » *Ibidem*, p. 13.

⁸² Voir l'arrivée des conscrits. *Ibidem*, p. 22.

⁸³ « “Étoile de l'amour / Ne descends pas des cieus...” / Tu dors Maïa ? ... (*Silence de la nuit.*) » *Ibidem*, p. 33.

⁸⁴ La parole romantique n'a pas tenu ses promesses. En témoignent les métacommentaires de Cripure : « Connais-tu le pays [...] Sans blague ! » (*Ibidem*, p. 18) et la didascalie expressive « (*sur un ton d'ironie* :) Chansons des rues et de bois... » (*Ibidem*, p. 13).

Maréchal encourage également l'« épisation » de *Cripure*⁸⁵. L'incursion d'une voix *off* au septième tableau, l'inflation de récits rapportés inaugurent⁸⁶, en 1967, un premier mouvement narratif. En 1977, à l'initiative semble-t-il de l'animateur⁸⁷, la présence récurrente d'un narrateur, qui ouvre et qui clôt la pièce dans la version jouée⁸⁸, prolonge et parachève ce processus.

2°) Important, note François Bourgeat à sept jours de la première, qu'il [le narrateur] apparaisse à la fin même s'il ne dit rien. Image. Regarde Cripure mort. Chacun lira comme il l'entendra. Ne pas charger l'image de symboles. Il est là. Il regarde. C'est tout. Je crois⁸⁹.

« [P]orte-parole de l'adaptateur »⁹⁰, le narrateur serait à l'auteur ce que le Cloporte est à Cripure : son double déformé. Il soulignerait la présence ironique d'un romancier au théâtre, récitant sans récit, appelé à assister silencieux et impuissant à l'« exécution » de son œuvre sur le plateau⁹¹. La lecture métathéâtrale du dénouement pourrait être plus heureuse : le narrateur et, corollairement, le roman survivent à la mort du héros par le jeu des adaptations. La version jouée de 1977 s'achève et s'ouvre, enfin, sur l'horizon figural du roman. Au plaisir de la connaissance du lecteur-spectateur « voilà la mort de Cripure » s'ajoute un plaisir de la réminiscence :

⁸⁵ Nous préférons le terme « d'épisation » à celui de « romanisation » avancé par Bakhtine. Le critique conçoit la « romanisation » comme la libération formelle d'un genre au contact du genre romanesque : « la romanisation de la littérature ne signifie pas l'application aux autres genres de canons d'un genre qui n'est pas le leur. Car le roman ne possède pas le moindre canon. Par sa nature même il est a-canonique. Il est tout en souplesse... Il s'agit de la libération de tout ce qui est conventionnel, nécrosé, ampoulé, amorphe, dans les autres genres, de tout ce qui freine leur propre évolution, et les transforme en stylisations des formes périmées. » Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 472. Si réserver la seule révolution formelle au modèle romanesque nous apparaît discutable, il semble tout aussi problématique de concevoir et de véhiculer une essence du romanesque. Par « épisation », nous reprenons la distinction aristotélicienne des genres et opposons le travail de la narration à celui de la représentation.

⁸⁶ On notera entre autres : le récit de la rupture avec Antoinette, le récit de la mort de cette dernière, le conte de la Bossue.

⁸⁷ À la date du 4 septembre 1977, Maréchal note dans son carnet : « idée du narrateur ». Fonds Marcel Maréchal, IMEC de Caen : MRL 48. Le narrateur est présent lors du prologue, lors des septième et neuvième tableaux de la première partie, ainsi qu'au troisième tableau de la deuxième partie.

⁸⁸ Ne comportant pas les « modifications apportées au texte lors des dernières répétitions », l'édition de 1977 ne peut en faire état. Louis Guilloux, *Cripure, Avant scène, op. cit.*, p. 35.

⁸⁹ Notes de François Bourgeat, adressées à Marcel Maréchal, établies lors du filage du 11 octobre 1977. Fonds Marcel Maréchal, IMEC de Caen : LRM 48.

⁹⁰ Jeanyves Guérin, « Du *Sang noir* à *Cripure* », *Louis Guilloux, op. cit.*, p. 155.

⁹¹ L'expression est de Paul Valéry, *Œuvres, tome I*, Le Livre de Poche, 2016.

« c'est comme cela que l'histoire se termine, *c'est bien là le roman* ». L'*anagnorisis*, et à plus forte raison le geste de l'adaptation, désignent et rendent perceptible le *Sang noir*. Ils lui confèrent la valeur du mythe et le consacrent comme référence littéraire.

La coloration narrative et lyrique de la dernière édition de *Cripure* rejoint les premières aspirations de Guilloux. L'hybridation de *Cripure* est portée par un metteur en scène né dans les années trente, qui n'est ni le légataire de Copeau ni le disciple du Cartel, et qui s'est formé au contact des écrivains du théâtre post-aristotélien. Les explorations des génies russes et allemands remis au goût du jour par Antoine Vitez et le succès, en 1975, de *Catherine* n'ont pas manqué d'inspirer Maréchal⁹². La recherche du roman est recherche du théâtre, recherche d'un langage apte à supporter *Le Sang noir*. L'adaptation dramatique engage ainsi un double mouvement : l'un, rétrospectif, tente de convoquer l'objet passé, l'autre, prospectif, s'efforce de renouveler, dans le jeu d'une histoire des formes et des idées, l'écriture théâtrale.

Les différentes moutures de *Cripure* portent imperceptiblement en mémoire les débats de leur temps. La réflexion sur la langue romanesque est réflexion sur la langue théâtrale. Considérer ou dénier les vertus dramaturgiques du roman revient, dans le cas de la transposition comme dans celui de l'adaptation, à envisager une idée du théâtral au nom de laquelle une pièce aurait vocation ou non à passer la rampe. Si la multiplicité des conceptions portées sur la « théâtralité » conduit à mettre en doute toute définition essentialiste de celle-ci, le regard sur les inflexions et les mouvements d'une telle notion à travers le siècle invite à l'envisager comme un concept dynamique et fluctuant, construit par des artisans et théoriciens du théâtre au fil du temps. La perception de la « bonne pièce » résulte ainsi de communautés interprétatives et révèle des écoles de regard⁹³. Le « théâtral » peut être conçu comme un champ de forces entre une avant-garde qui explore et renouvelle l'écriture dramatique et une arrière-garde qui assure, stabilise et impose un modèle. Quand ils ne participent pas de près à la composition dramatique des pièces, les metteurs en scène, directeurs de théâtre, *et alii*, tendent, par les conceptions du théâtre qu'ils puisent dans leurs lectures et qu'ils véhiculent dans leurs discours, à orienter les choix esthétiques des écrivains. Si l'écriture théâtrale est une écriture à contrainte, c'est, selon nous, moins en fonction des impératifs objectifs du plateau que des exigences subjectives des praticiens en matière d'écriture dramatique. Nos travaux de recherche se proposent de mettre en lumière cette histoire de la théâtralité.

Sophie Gaillard

Université d'Avignon, Laboratoire ICTT

⁹² Montage scénique des *Clôches de Bâle* à partir des seuls mots d'Aragon.

⁹³ Voir Stanley Fish, *Quand lire c'est faire*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.