



HAL
open science

Gide et la réécriture théâtrale des Caves du Vatican (1933-1951) : du littérateur dramatique à l'animateur scénique

Sophie Catherine, Clémence Gaillard

► To cite this version:

Sophie Catherine, Clémence Gaillard. Gide et la réécriture théâtrale des Caves du Vatican (1933-1951) : du littérateur dramatique à l'animateur scénique. Clara Debard, Pierre Masson, Jean-Michel Wittmann (dir.),. André Gide & la réécriture, Presses universitaires de Lyon, 2013, Collection : André Gide - Textes et Correspondances, 978-2-7297-0869-6. hal-03140693

HAL Id: hal-03140693

<https://hal.science/hal-03140693>

Submitted on 13 Feb 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.

Sophie Gaillard, « Gide et la réécriture théâtrale des *Caves du Vatican* (1933-1951) : du littérateur dramatique à l'animateur scénique » in Clara Debard, Pierre Masson, Jean-Michel Wittmann (dir.), *André Gide et la réécriture*, (actes du colloque Cerisy, 27 août-3 septembre 2012), Presses universitaires de Lyon, 2013, p. 255-266.

p 256

L'accès à de nouvelles archives permet aujourd'hui de revenir sur le plus heureux compagnonnage de Gide avec un metteur en scène, la collaboration qui l'unit à Jean Meyer pour la troisième adaptation des *Caves du Vatican* en 1950 et d'interroger son principal enjeu¹ : les exigences artistiques et littéraires d'un romancier promu dramaturge et directeur d'acteurs au Théâtre-Français. L'auteur s'impose, en effet, en créateur unique. À la table, il n'y a pas eu de travail à deux mains². À la scène, Jean Meyer, sociétaire de la Comédie-Française³, réduit son rôle à celui d'un simple régisseur, assurant la bonne marche de l'exécution scénique et conformant le spectacle aux intentions du poète dramatique. Il reconnaît à Gide toute autorité et lui attribue jusqu'à la paternité du spectacle : « Qu'on me fasse la grâce de croire que je ne sacrifie pas ici à la nécrologie conventionnelle ; je dis qu'André Gide a mis lui-même sa pièce en scène »⁴. Ce cumul de fonctions rend autrement intéressante la collaboration. L'on interrogera les tensions entre les divers « emplois » de Gide, écrivain de sottie, farceur et metteur en scène. En admettant l'économie et l'inachèvement du texte théâtral et en considérant la sobriété et la stylisation du plateau comme les qualités premières d'une représentation, le dramaturge et l'amateur de spectacle s'opposent, en effet, à l'auteur d'un récit foisonnant et autosuffisant. Comment Gide tente-t-il

¹ Le récit de 1914 avait déjà fait l'objet de deux adaptations. L'animatrice de la troupe communisante *Art et Travail*, Yvonne Lartigaud, avait tiré neuf jeux de la sottie. La mise en scène de Louise Lara, retravaillée les derniers jours sous l'œil censeur d'André Gide, fut présentée au Studio des Champs-Élysées le 24 octobre 1933. Mécontent de cette pochade anticléricale, l'auteur signa une nouvelle adaptation pour les étudiants des Belles-Lettres. Trois représentations ont lieu à Montreux, Lausanne et Genève les 10, 15 et 18 décembre 1933. Voir Jean Claude, *André Gide et le théâtre*, Cahiers André Gide 15, I, Gallimard, 1992, p. 156-165. Le texte est publié par Richard Heyd quinze ans plus tard : voir *Les Caves du Vatican*, dans *Théâtre complet*, Richard Heyd (éd.), 8 vol., Ides et Calendes, 1948, vol. 5.

² Les lettres envoyées de Gide à Meyer permettent de dater les étapes de la rédaction mais ne témoignent nullement d'un travail en commun. C'est là l'affaire des proches : Elisabeth van Rysselberghe, Pierre Herbrat, Dominique Drouin et Jean Schlumberger. Voir Jean Claude, « Hommage à Jean Meyer (1914-2003) », *BAAG*, n°138, 2003, p. 249-262. La correspondance de Meyer n'a pas été retrouvée. Selon l'ayant-droit du metteur en scène, l'homme privilégiait essentiellement le contact *de visu*.

³ Entré au Conservatoire en 1934 dans la classe de Louis Jouvet après avoir suivi les cours de diction de Georges Le Roy, Jean Meyer débute à la Comédie-Française en 1937 pour les emplois de « grande composition et valet ». Il exerce avec ses mises en scène une influence prépondérante au Théâtre-Français pendant quinze ans. Il fait représenter l'œuvre de Molière dans sa quasi intégralité et lie le théâtre d'art au théâtre de boulevard. Nommé sociétaire en 1942, Meyer quitte la Comédie-Française en 1959. Il prend successivement les directions du Théâtre Palais-royal de 1960 à 1964, du Théâtre Michel de 1964 à 1968 et du Théâtre des Célestins à Lyon jusqu'en 1985. Parallèlement à son activité d'enseignant au Centre d'Art Dramatique de la rue Blanche et au Conservatoire, il écrit pour le théâtre quelques comédies à succès.

⁴ Jean Meyer, « Travail auprès d'André Gide », *Revue d'histoire du théâtre*, 1951, p. 270.

de préserver la sotie à travers l'adaptation dramatique et la transposition spectaculaire sans sacrifier à l'un et à l'autre de ces arts ?

La genèse de la farce peut être étudiée en confrontant le relevé de mise en scène, ce « texte spectaculaire »⁵ qui offre les derniers remaniements des *Caves*, avec les versions précédentes de la pièce⁶. On observa les efforts de Gide en 1950 pour convenir d'une écriture dramatique et scénique sans nécessairement convertir l'écriture narrative de la sotie. On peut s'attacher ensuite à la genèse du spectacle. Grâce aux documents iconographiques de la bibliothèque de la Comédie-Française et aux deux enregistrements radiophoniques de l'Ina⁷, on prend connaissance des points d'accrocs et des points d'accroches entre l'art littéraire et l'art spectaculaire.

257

La collation des différentes versions du texte révèle les nouvelles directions que l'adaptateur impose à sa dramaturgie et permet de mesurer l'application de Gide pour contrarier une écriture, la rendre conforme aux lois d'un genre et aux exigences de la scène, sans contredire l'univers de la sotie⁸.

L'auteur cherche à se dégager de l'écriture narrative et impose à son style une exigence de clarté. Le travail sur la didascalie, loin d'être abouti en 1933, montre son application à tendre vers la plus précise et la plus prescriptive codification de sa vision scénique. Les révisions entre la version du manuscrit de scène des Belletriers de Lausanne et la version publiée des Ides et Calendes quinze ans plus tard donnaient déjà lieu à une inflation de didascalies. Loin de conduire à une rethéâtralisation de la pièce, ces additions témoignent, selon nous, d'un retour à la narration. Gide semble confier aux indications de régie un rôle plus descriptif que jussif : non seulement elles sont ajoutées *a posteriori* et se destinent uniquement à la publication, mais encore elles sont puisées dans le récit. L'auteur paraît de

⁵ Patrice Pavis, *L'Analyse de spectacle*, Paris, Nathan, 1996, p. 10. Christian Biet et Christophe Triau évoquent un « troisième texte » dans *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, 2006, p. 546-548.

⁶ Il s'agit de la version portée à la scène par les belletriers de Lausanne, datée de 1933, et publiée récemment par Sonia Anton dans la livraison n°165 du BAAG, en 2010 ; il s'agit encore du texte de l'édition des Ides et Calendes dont l'écriture est probablement contemporaine de 1933 ; il s'agit enfin de l'achevé d'imprimer du 30 novembre 1950 chez Gallimard (RR2, p. 1035-1123).

⁷ Le premier enregistrement du 27 décembre 1950 est un document inédit (Production PRD, RTF, 1950). Le second, enregistré le 19 avril 1953, est diffusé le 03 juin 1953 (production RTF, société de programmes RTF, 1953). La bande est disponible dans les fonds de la Comédie-Française et de la BnF. Elle a été commercialisée : voir *Les Caves du Vatican*, Ina, « Grands textes et grandes voix de théâtre », 1988.

⁸ Sous les sollicitations de Meyer, la réintroduction du personnage de Geneviève oblige Gide à ne plus se contenter de greffer côte à côte les séquences dialoguées de la sotie mais à composer de nouvelles scènes qui renouent avec l'univers de la sotie mais acquièrent leur propre autonomie. Il s'agit du dialogue de Geneviève et de Marguerite au deuxième tableau, de la discussion de Geneviève et Lafcadio dans l'escalier au 5^{ème} tableau, de la conversation entre Geneviève et Julius au dix-huitième tableau et du dénouement. Dans la version scénique, les tableaux 10 et 13 sont supprimés. Il ne saurait ici être question de revenir sur les modifications apportées par Gide à la diégèse. Voir Jean Claude, *op.cit.*, p. 233-246.

258

sorte réécrire la sotie à côté de la pièce. Nombreuses sont enfin les didascalies à conserver leur couleur narrative. Les indications de locution, telle « en reprenant »⁹, et les segments explicatifs ne sont nullement le fait d'un didascale¹⁰ qui ordonne la représentation mais d'un narrateur qui raconte. Les notations qui appellent la construction d'un univers de représentation sous la lampe sans donner les moyens de le figurer sur la rampe le sont encore. En 1950, Gide tâche en revanche d'affûter son stylet et de faire de ce paratexte un lieu qui puisse répondre aux attentes techniques des praticiens. Soixante-dix repentirs dans les didascalies entre l'achevé d'imprimer du 30 novembre 1950 et la version du livret de janvier 1951 participent de cette visée. L'écrivain supprime les consignes irreprésentables issues du roman d'aventure, telles que « Lafcadio précipite Fleurissoire par la portière qu'il referme ensuite, à contre-vent, et avec peine » (*RR2*, p. 1101-1102), ou encore les traces de focalisation interne : « Machinalement, Fleurissoire tire sa montre et... constate qu'il est "jeudi" » (p. 1095). Il veille enfin à supprimer les indications expressives jugées trop évasives : « [Protos] très en dehors » (p. 1083) ; « [Julius] comme retrouvant un terrain solide » (p. 1095) ; « Fleurissoire, avec une conviction très authentique » (p. 1098) ou « c'est à son tour de s'exalter, mais sur un autre plan » (p. 1099). L'écrivain de sotie se soumet donc tardivement aux modalités d'une écriture du texte de théâtre, caractérisée par un souci d'efficacité.

Dans une perspective générique, il n'y a pas eu de semblable conversion, mais une conciliation entre le régime épique et le régime dramatique. L'attraction du récit exerce une influence considérable sur la facture de la pièce et infirme le mot d'ordre de Gide : « [L'art dramatique] doit faire œuvre avec ses moyens particuliers et tendre à des effets qui ne ressortissent qu'à lui » (*J1*, p. 423). L'auteur tente néanmoins de conformer davantage son texte aux normes aristotéliennes. L'on se souvient qu'afin de conserver l'unité de la fable et de clarifier les motivations psychologiques des personnages, Gide avait intégré en 1933, dans la continuité d'Yvonne Lartigaud, des récitants pour relier les tableaux. En préservant l'acte discursif de la narration, l'auteur de théâtre cédait encore à l'écrivain de sotie. En 1950, l'« épisation » fait l'objet d'une révision¹¹. Dans la version scénique de 1950, l'effeuillement

⁹ *Les Caves du Vatican, Théâtre complet, op.cit.*, p. 28.

¹⁰ Le terme est de Monique Martinez, dans Sanda Golopenția-Eretescu et Monique Martinez Thomas, *Voir les didascalies*, Ibéricas 3, Ophrys, 1994, p. 142.

¹¹ Par « épisation », l'on entend une propension à intégrer à la facture dramatique « les éléments épiques : récits, suppression de la tension, rupture de l'illusion, et prise de parole du narrateur » (Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2009, p. 117).

de la matière épique, déjà constaté entre les versions de 1933 et de 1948¹², est intensifié : la parole des récitants est le plus souvent redistribuée¹³. Gide répudie plus fortement encore la narration lorsqu'il supprime la parole du rhapsode au 8^{ème} tableau, dernière trace d'une voix qui relate. Ainsi, les récitants n'appartiennent plus à l'ordre des chœurs, ils sont désormais la voix disjointe de personnages qui agissent. Néanmoins, il subsiste dans la version de 1950 des éléments propres au récit. Ils permettent à Gide d'appliquer au théâtre la progression proprement dramatique de son écriture romanesque. Dans la sotie, le récit de pensées entre Fleurissoire et Lafacdio offrait, par exemple, une première confrontation silencieuse du héros avec son double et préparait l'acte gratuit. Dans la farce, le recours aux récitants permet de mettre en œuvre une semblable dramaturgie de la tension. Le spectateur est ainsi invité à reconnaître un dispositif narratif et à en percevoir avec plus d'acuité l'efficacité dramatique. Si elle ne tend pas à ériger la farce en modèle de pureté, la survivance des traits épiques en assure donc la modernité. La légère « romanisation » de la pièce¹⁴, entendue avec Bakhtine comme le principe de libération de la forme théâtrale par la contamination du genre romanesque, permet de réinventer l'esthétique du drame. Le farceur n'est si bien dramaturge que lorsqu'il est romancier.

L'examen des composantes du spectacle inscrites dès l'écrit de la page, telles les questions d'espace, de lumière, de jeu et de mouvements, l'atteste de façon encore plus saillante. Gide n'étoffe pas l'écriture scénique de la pièce. Le potentiel féérique de la fête des fous n'est nullement développé. Les deux précédents passages du texte sur le plateau ne consolident pas davantage l'armature scénique des *Caves*. Entre la version de 1933 et celle publiée en 1948, l'écrivain ne porte pas grand cas des indications techniques : sur les cent-treize didascalies ajoutées dans l'acte I, cinq seulement ont trait à la lumière et au son. Malgré quelques exceptions¹⁵, l'expérience de la Comédie-Française n'échappe pas à la règle. La raison est simple : le texte contient, indépendamment des didascalies, sa propre mise en scène

¹² Entre le manuscrit de scène des Belletriens et sa version publiée dans le *Théâtre complet*, l'amenuisement de la matière épique était déjà perceptible avec la disparition des récitations « gratuites » des troisième et sixième tableaux et les suppressions des voix de *speakers* chargés de rendre audible les lectures intérieures des personnages.

¹³ Au terme du troisième tableau, la voix récitée de Lafcadio est redistribuée afin de dynamiser la tirade et d'accentuer sa force comique. C'est désormais au comédien sur scène qu'il revient de dire face public : « Ah ! je vois, c'est un alpiniste » (*RR2*, p.1053). Une semblable circulation de la parole s'observe au 13^{ème} tableau. Le personnage de Lafcadio se charge désormais de prononcer la réplique du récitant à partir de « Eh bien quoi !... Il l'emporte.... » jusqu'à son terme (p. 1102).

¹⁴ Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (1978), Gallimard, « tel », 1987, p. 441-473.

¹⁵ On trouvera néanmoins quelques attentions nouvelles à la dramaturgie de la pièce : dans la scène de conversion d'Anthime, par exemple, le moment hyperbolique de la théophanie offre désormais une surenchère d'éléments spectaculaires. L'utilisation parodique du hors-scène, l'ajout de la marche turque de Mozart pour accompagner la « Voix » de coulisse réduit le *deus ex machina* à un *machina ex deo*, une vaste mascarade au terme de laquelle seule la machinerie théâtrale affirme sa puissance.

20 et exclut la surenchère d'éléments spectaculaires¹⁶. Il a suffi à Meyer d'appliquer à la lettre les quelques indications de régie ou de dégager les prescriptions du sous-texte pour mettre en scène la farce. La parfaite continuité entre les prescriptions de l'auteur et les consignations du scripteur sur le relevé de mise en scène indique que la pièce suffit à elle seule à ordonner le spectacle. La théâtralité textuelle de la pièce est donc implicite¹⁷. Elle se déduit également de la sotie. La représentation de 1950 montre que « le noyau imageant »¹⁸, le foyer poético-plastique de la pièce, se trouve dans le livre de 1914. Le scénographe Jean-Denis Malclès est allé débusquer l'imagerie du spectacle dans le récit. En témoigne son album conservé à la bibliothèque de la Comédie-Française. Le costume de Julius est, par exemple, en tout point similaire à celui décrit dans la sotie. Plus encore, par les obstacles qu'elle génère, l'écriture du récit œuvre à la théâtralité scénique des *Caves*. Elle oblige parfois l'acteur à certaines performances pour maintenir l'attention du spectateur. Meyer est ainsi forcé de bouler les tirades de Protos au huitième tableau. L'art du comédien apparaît dans toute sa virtuosité. L'écoute de l'enregistrement radiophonique suffit à débouter le critique lausannois, Gaston Bridel, qui écrivait en 1933 à l'égard de ces répliques : en raison de sa « longueur qui n'a d'égal que son manque d'attrait », ce « monologue prouverait à lui seul que le livre est impropre à toute transposition scénique »¹⁹. Ainsi donc, en rendant l'argument écrit dépend de la scène, l'empreinte de la sotie sur la farce en fait paradoxalement un texte de théâtre, une œuvre qui, selon Gide, « ne trouve pas, et ne veut pas trouver sa fin suffisante en elle-même » (« De l'évolution du théâtre », *EC*, p. 433). Le travail dramaturgique de l'adaptateur consiste en somme à lier deux écritures : celle du théâtre et celle de la sotie.

261 Les emplois de Gide ne sont pas concurrentiels mais additionnels. Les interactions relèvent de fortes imbrications. Gide-romancier est un metteur en scène en puissance et Gide-

¹⁶ L'échange verbal est, par exemple, un vecteur de jeu. Le degré d'inscription de l'allocutaire dans l'énoncé et la valeur illocutoire des répliques décident par exemple des orientations des regards. La tâche de Meyer a seulement consisté à mettre en valeur les qualités scéniques du dialogue. Voir le folio 10 du relevé de mise en scène, fonds de la Bibliothèque de la Comédie-Française, cote RMS.CAV (1950).

¹⁷ Dans la continuité de Barthes, qui a cherché à percevoir le phénomène théâtral hors du genre dramatique, on peut penser, en effet, la théâtralité depuis le texte, comme une « épaisseur de signes et de sensations qui, s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit ». (Roland Barthes, *Essais critiques*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1964, p. 41). On peut également penser la théâtralité depuis la scène, comme « une utilisation pragmatique de l'outil scénique, de manière à ce que les composantes de la représentation se mettent réciproquement en valeur et fassent éclater la linéarité du texte et de la parole » (Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène* (1982), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 268).

¹⁸ Nous rejoignons la thèse « textiste » de Michel Corvin pour penser une théâtralité logée avant tout dans le texte : « [...] pour débusquer la force poético-théâtrale d'un texte il convient d'en découvrir (d'en inventer même, au double sens que ce mot avait jadis), "le noyau imageant", l'ensemble des signes et éléments stylistiques qui créent dans le texte une vision scénique. (Michel Corvin, « La parole visible ou : la théâtralité est-elle dans le texte ? », *Cahiers de praxématique*, n°26, 1996, p. 105).

¹⁹ Gaston Bridel, « Le théâtre : *Les Caves du Vatican* », *Gazette de Lausanne*, 1933, article disponible sur Internet : <http://e-gide.blogspot.com/2011/12/belles-lettres-et-les-caves-du-vatica.html> (consulté en juillet 2013).

dramaturge reste, malgré ses efforts, romancier. A la scène, ni les arts, ni les armes ne sont les mêmes. Comment l'auteur parvient-il à concilier le fait littéraire avec l'événement spectaculaire ?

L'esthétique de la *sotie* contraint Gide à révoquer à ses propositions théâtrales d'avant-garde. L'écrivain ne semble plus récuser « l'épisodisme », la représentation mimétique du quotidien. Il inscrit dorénavant les conversations des personnages dans l'ordinaire journalier. Les protagonistes boivent le café au premier tableau et lisent des revues au second. De la même façon, pour renforcer la vraisemblance de l'action, l'auteur naturalise la remise de la lettre d'Arnica à Fleurissoire : ce n'est plus un fil qui descend des cintres mais Protos qui confie la missive à Amédée. À rebours de ses premiers discours, Gide ne prône plus le dépouillement du plateau. Loin du dispositif unique et abstrait de Copeau, l'auteur oblige le régisseur à recourir à la machinerie de plateaux roulants pour représenter quatorze lieux différents. La pensée de l'épure ne résiste pas à la pesée réaliste de la *sotie*. L'auteur impose également une scénographie vériste sur un plateau que les metteurs en scène du Cartel avaient désencombré et dépoussiéré. D'après le carnet du technicien Pierre Lebourg, les trois éléments qui forment le mobilier de l'appartement de Julius, la cheminée, la bibliothèque et le lit, occupent à eux seuls cinquante-et-un mètres carrés du plateau, soit environs vingt pourcents de la surface au sol. La liste des accessoires figurant dans le relevé de mise en scène offre également une vue vertigineuse des composantes du bureau : encrier, coupe-papier, porte-plume etc. Comme dans le théâtre d'Antoine, le décor doit jouer le rôle des descriptions dans le roman. La *sotie* inscrit indubitablement la mise en scène dans une esthétique théâtrale de la fin du siècle.

Elle oblige néanmoins l'écrivain à rivaliser d'ingéniosité pour transposer fidèlement sur la scène l'univers de la *sotie*. L'hybridité générique de la *sotie* éloigne Gide de ses exigences puristes et confère au spectacle une incontestable modernité. En choisissant d'introduire les récitants par une voix *off*, en renonçant à les incarner par deux clowns comme Yvonne Lartigaud, ou à les placer à l'instar des Belletriens de Lausanne, tel un chœur antique, dans l'espace distinct mais visible de l'orchestre, l'auteur s'éloigne de la tradition, prive le théâtre des ressources corporelles et vocales de l'acteur, et tire sa technique d'un art exogène, le cinéma des films noirs américains des années quarante. La suppression de l'usage du rideau, indice on ne peut plus théâtral, et sa substitution par des raccords de lumière entre les tableaux, empruntent aux procédés des fondus enchaînés et achèvent de déplacer les conventions. Si les nombreux projets de réaliser un film à partir des *Caves* ne sont sans doute

pas étrangers à ce parti pris de mise en scène²⁰, Gide ne fait pas du théâtre un pis-aller. Livrer une vision cinématographique des *Caves* avec des moyens proprement scéniques est une façon habile de renouer avec l'esthétique du récit. Le croisement des deux langages revient à pratiquer, comme dans la sotie, la subversion, non plus des genres, mais des arts. La sévérité des critiques à l'égard de ce procédé témoigne de sa modernité²¹. Loin d'estimer l'influence néfaste sur les planches d'un art encore jugé concurrent, Gide travaille à leur influence respective. Ce sont donc les audaces littéraires de l'écrivain de sotie qui engagent une rénovation de l'art dramatique.

263 Le détournement des codes réalistes et la constante réflexivité de la représentation sont une autre face de la modernité du spectacle. L'on se souvient qu'au livre II de la sotie, l'inspection vaine de la chambre et du carnet de Lafcadio par Julius offrait une satire amusée de l'écrivain et du lecteur réaliste. Déplacée au théâtre, la subversion fonctionne à merveille et tourne en dérision la prétention mimétique du décor. Muet, Julius renvoie au spectateur herméneute son image parodiée. La parole du récitant, qui redouble de façon tautologique ce qui est vu sur le plateau par le candidat à l'Académie, s'apparente à celle du public : non seulement la voix du rhapsode n'est pas celle d'Henri Rollan, l'interprète de Julius, et reste libre d'appartenir à n'importe quel locuteur, mais encore elle est émise dans la salle par un système d'enceintes placées dans l'orchestre. À travers le recours ironique à la machinerie théâtrale, Gide réactive la métaphore du *theatrum mundi* qui parcourait la sotie. Il dénonce, de la même façon, la prétention réaliste de la mise en scène et exhibe l'artificialité de ses procédés. L'ironie du spectacle assure en grande part la dimension récréative de la représentation et fonde une théâtralité au second degré.

Ce contre-discours déstabilisant se retrouve dans le jeu des comédiens. « Avec une rigueur sans défaillance, précise Jean Meyer, il [Gide] arrêta son texte presque à chacun de ses mots »²². L'audition des captations sonores permet de déterminer les principales exigences de l'auteur en matière de diction et d'interprétation. Après avoir tenté d'établir la norme vocale des comédiens du Français dans les années cinquante en écoutant divers entretiens des acteurs au repos et en représentation, l'on perçoit un travail ciselé sur le rythme.

²⁰ Dès 1920, Gide s'amuse à un tel projet. En 1932, le cinéma soviétique envisage une adaptation cinématographique des *Caves*, une première fois refusée par Gide en mai 1933 par crainte de dénaturer le propos du livre et une seconde fois en 1935. Renoir devait s'occuper de la réalisation (voir Sophie Coeuré, *Cousu de fil rouge*, CNRS, 2012, p. 141). En 1949, Gide s'attèle à un autre scénario pour Yves Allégret. Le fonds de provenance vaticane de la production entrave le projet.

²¹ « L'inspiration cinématographique qui a présidé à l'adoption de certains partis pris de mise en scène ne nous enchante pas outre mesure, car le théâtre ne saurait battre le cinéma avec ses propres armes » (Jean-Jacques Gauthier, *Le Figaro*, 18 décembre 1950).

²² Jean Meyer, art.cit., p. 271.

L'objectivation du dire éloigne de l'interprétation naturaliste et souligne le fait théâtral. Les répliques échangées dans l'escalier sont, par exemple, nettement scandées par Roland Alexandre et Renée Faure :

« Geneviève : - Pour une fois que je commençais à penser : enfin, voici quelqu'un que je vais pouvoir estimer, / quelqu'un qui ne craint pas de se tacher ou de déchirer ses vêtements et de se compromettre... / Est-il digne de vous, vraiment, de courir après une femme qui se soucie fort peu d'être suivie ?
Lafcadio : - Mademoiselle, vous vous méprenez étrangement. Je ne vous suivais pas / et c'est à l'instant seulement, lorsque vous venez de vous retourner, que je vous ai reconnue. / [...] » (RR2, p. 1056 ; nous soulignons)

264 Les reprises de souffle des acteurs, marquées par une barre oblique, les syllabes accentuées, soulignées par un trait, ainsi que le débit de parole permettent de distinguer dans cette séquence auditive de semblables unités rythmiques. On note deux périodes : la première est ponctuée par deux accents toniques ; la seconde révèle une structure de battement en trois temps. Si l'effet de rythme permet de maintenir dans cette scène parodique de déclaration un lyrisme amoureux en unissant les personnages dans une même langue, le « naturel », et désormais dans un même discours, il permet surtout d'échapper, par l'art, au réalisme mimétique. Un trait commun dans le mode d'incarnation des comédiens définit enfin un « style de jeu » gidien : l'interprétation distancée. La voix de l'ironiste doit passer par celle de l'acteur. Deux types d'incarnation se distinguent en effet : celui outrancier des crustacés, celui mesuré des subtils. Dans la première interprétation, les étirements des syllabes finales, les roulements de [r] et les nombreuses actions vocales des acteurs, tels les grommellements de Georges Vitray, interprète d'Anthime Armand-Dubois, les tremblements de Georges Chamarat dans le rôle d'Amédée Fleurissoire, réduisent les personnages à des types. Ils offrent également une satire des classes sociales. Henri Rollan, tenancier du rôle de Julius, adopte ainsi une voix de tête, contraire à son naturel, intensifie la vitesse de son élocution pour s'approprier de façon caricaturale le sociolecte aristocratique. À une époque où le jeu stéréotypé des sociétaires est révolu, ces travestissements vocaux livrent plus encore une parodie des comédiens du Français. Et Guy Dumur de le percevoir : « Les acteurs sont d'autant meilleurs qu'ils se parodient eux-mêmes en quelque sorte. C'est comme s'ils se moquaient de leurs rôles antérieurs [...] »²³. Dans l'interprétation romantique des subtils, l'acteur est appelé à jouer l'effet et non la lettre du texte. Renée Faure, interprète de Geneviève, y excelle. À partir du 15 février, Yvonne Gaudeau la remplace et cherche davantage à émouvoir le public. Son interprétation du dénouement, que les enregistrements

²³ Guy Dumur, « *Les Caves du Vatican* », *La Table Ronde*, n°38, février 1951, p. 165.

sonores permettent désormais de dater²⁴, fausse, selon nous, la lecture de la pièce. Dans la version du 16 décembre, Renée Faure prenait congé de Lafcadio avec une légère pointe de sarcasme. L'effet pathétique de la rupture était nulle, la dérision escomptée certaine. La version définitive du dénouement, qui figure sur le relevé de mise en scène, amplifie le lyrisme amoureux et devient plus difficile à interpréter. L'accueil enthousiaste de l'administrateur de la Comédie-Française semble néanmoins suggérer que la comédienne parvient à maintenir ce jeu distancé²⁵. La captation sonore de 1953 est, quant à elle, décevante. L'ironie, le foyer théâtral des *Caves*, n'est plus à l'œuvre. C'est dire si la théâtralité chez Gide n'est pas une donnée figée de la pièce, mais un lieu incessant de créativité entre le texte et la scène. C'est dire enfin si l'œuvre théâtrale échappe malgré tout à son auteur.

*

Par le passage à la forme théâtrale, Gide espère du spectateur qu'il reconnaisse la sottise, la retrouve et en apprécie les vertus dramatiques et scéniques. À la table, l'adaptateur demeure un littérateur dramatique, faisant de son récit le point nodal de la farce. Dans la salle,

²⁴ Les documents sonores conservés à l'INA permettent de dater ces différents remaniements et de réviser les hypothèses de David H. Walker et de Jean Claude. Se reporter aux articles de David H. Walker, « *Les Caves du Vatican* : une farce à prendre au sérieux », in *Texte et théâtralité : mélanges offerts à Jean Claude*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2000, p. 33-42 et de Jean Claude, « *Les Caves du Vatican à la Comédie-Française* variations autour d'un dénouement », in Serge Cabioc'h et Pierre Masson (dir.), *Gide aux miroirs : le roman du XXème siècle : mélanges offerts à Alain Goulet*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2002, p. 83-94. Le premier enregistrement radiophonique, capté le 27 décembre 1950, livre la version du 16 décembre. Elle apparaît au folio 48 du Manuscrit Meyer conservé à la bibliothèque de la Comédie-Française. Ce n'est pas celle donnée dans la Pléiade. L'ultime et définitive version, retravaillée entre le 7 et le 11 janvier 1951 et portée à la scène le 12 que Jean Claude pensait introuvable n'était en vérité pas confisquée dans quelques caves... Meyer l'approuve et, en tout état de cause, la conserve pour les reprises. L'enregistrement radiophonique du 19 avril 1953 permet de l'identifier : il s'agit de la dernière scène qui figure sur le relevé de mise en scène. Jean Claude la croyait du 15 décembre ainsi qu'il le pensait du texte du livret. Or, une antidate en page de garde du relevé de mise en scène suggère que sa copie au net a été effectuée bien après la Répétition Générale : la Présentation à la Presse a lieu le 15 et non le 14. L'exemplaire regrouperait ainsi sans distinction chronologique les derniers remaniements jusqu'en janvier. Un dernier élément corrobore nos propos. L'on sait d'après une lettre de Gide à Roger Martin du Gard que l'écrivain retravaille cette version avec Dominique Drouin. La collection Anne-Marie Drouin dispose d'une fin similaire à celle du relevé de mise en scène. Le dénouement présenté le 15 décembre ne peut être, en revanche, identifié formellement mais semble très proche de la version du 16 décembre. À en croire le témoignage d'un critique, Lafcadio de même « n'épousait plus Geneviève. Il lui offrait encore son lit, mais avec brutalité cette fois, et sans mariage. Sur le refus choqué de la jeune fille, ils se séparaient dignement ». Voir « Gide, ses ciseaux et ses larmes », *Opéra*, 20 décembre 1950. L'union incestueuse et hors mariage du neveu et de la nièce occupera de nouveau Gide entre le 7 et le 11 janvier. Dans la dernière version du texte, en effet, une didascalie biffée, mentionnait : « Lafcadio prend Geneviève et l'entraîne sur le lit. Obscurité. Gong. Quand la lumière revient, Lafcadio s'est levé et s'affaire à sa valise. Durant les premières répliques, Geneviève est restée étendue. » Coll. Anne-Marie Drouin. Pour apprécier les enjeux diégétiques de ces différents remaniements, se reporter aux précieux éclaircissements de David H. Walker.

²⁵ En voyant représenter le dernier tableau, Pierre-Aimé Touchard revient sur ces réserves : « [...] il objecte principalement à cette dernière version, écrit la Petite Dame, qu'elle termine en drame une pièce commencée en farce, ce qui dérouta le spectateur et le laisse insatisfait ; il voudrait dans la dernière scène voir revenir un élément franchement comique » (*CPDA*, p. 228).

il s'apparente à un « romancier en scène », un metteur en scène d'inspiration littéraire qui réinvente, en marge de ses discours, l'art des planches. Sans être ici un écrivain scénique, l'auteur s'impose donc en dramaturge, au sens allemand du terme, en médiateur indispensable entre la scène et le texte. La contribution de Gide au spectacle ne constitue plus une réaction contre le metteur en scène, mais, pour la première fois, une reconnaissance implicite de sa participation à l'art dramatique.