

LES
CAHIERS
DE LA
nrf

ANDRÉ GIDE

ANDRÉ GIDE ET LE THÉÂTRE
PAR JEAN CLAUDE T. I

GALLIMARD

CAHIERS
ANDRÉ GIDE

À ma mère
À André S.

AVANT-PROPOS

Si les études sur l'œuvre de Gide sont déjà nombreuses et diverses, autant que sont multiples les visages de celui que l'un de ses meilleurs commentateurs a appelé « *l'insaisissable Protée* ¹ », autant que sont diverses les facettes d'une œuvre riche qui s'étend sur une soixantaine d'années, un aspect de cette œuvre n'a retenu qu'occasionnellement l'attention de la critique : le théâtre de Gide. Certes, trois études lui ont été consacrées : celles de James C. McLaren ² et de Brigitte Kahr ³, et plus récemment celle de Pia-Nicole Eekelaar ⁴, mais aucune en langue française. Ces essais se bornent à analyser chronologiquement le contenu de chacune des œuvres dramatiques pour y chercher une confirmation de l'évolution de la pensée et de la morale de Gide ⁵.

1. Germaine Brée, *André Gide l'insaisissable Protée*.

2. James C. McLaren, *The Theatre of André Gide*, Baltimore : The Johns Hopkins Press, 1953.

3. Brigitte Kahr, *André Gide und seine Dramen*, « Dissertation » dactylographiée, Vienne, 1954.

4. Pia-Nicole Eekelaar, *The Plays of André Gide*, thèse dactylographiée, Oxford, 1979.

5. L'ouvrage de James McLaren est sous-titré : « Evolution of a Moral Philosopher » ; celui de Brigitte Kahr étend l'étude à toutes les préoccupations gidiennes qui nourrissent l'œuvre dramatique. Quant à celui de Pia-Nicole Eekelaar, il nous paraît abusivement intitulé : « Themes and Techniques », l'approche des techniques dramatiques y étant sacrifiée au profit de l'étude des thèmes.

Dans ces trois ouvrages, comme dans la plupart des articles consacrés à telle ou telle œuvre dramatique, la perspective théâtrale est négligée. À plus forte raison l'est-elle dans les ouvrages critiques plus généraux où il est fait mention des drames de Gide. Toutes ces analyses, même les plus approfondies, ne tiennent guère compte de la forme particulière que Gide a choisie dans certaines de ses œuvres pour exprimer sa pensée : la forme dramatique.

Les histoires du théâtre contemporain n'accordent qu'une place très mince à la production dramatique de Gide et l'on sent bien que leurs auteurs ne voient pas très bien dans quelle catégorie la faire entrer, à quel courant, à quelle école la rattacher. Dans l'*Histoire des spectacles*, Georges Lerminier se contente de noter la méfiance de Gide à l'égard du théâtre et son influence sur Copeau, à qui il aurait transmis les exigences de Mallarmé¹, ce qui est pour le moins approximatif, tandis que Pierre-Aimé Touchard fait allusion à son « *flirt sans lendemain* » avec le Vieux Colombier². René Lalou signale la contribution de Gide au renouveau dramatique avec *Saül*, *Le Roi Candale* et *Œdipe*, et convient que les œuvres dramatiques mineures sont indispensables à « *l'entière compréhension d'un de ces maîtres du demi-siècle* »³. Georges Pillement ouvre avec Gide le troisième tome de son *Anthologie du Théâtre contemporain*, consacré au « Théâtre des romanciers et des poètes », parce qu'il le considère comme « *le type même de l'intellectuel pur attiré par le théâtre mais rebuté par ce qu'il exige quand on veut être joué* »⁴. Vito

1. *Histoire des spectacles*, p. 1083, 1099.

2. *Ibid.*, p. 1385.

3. René Lalou, *Le Théâtre en France depuis 1900*, p. 43. L'ouvrage est de 1951. Reprenant la question en 1970 pour la même collection, la collection « Que sais-je ? », Georges Versini se contente de noter, *Le Théâtre français depuis 1900*, p. 29, que Gide « *ne se montre véritablement auteur dramatique* » que dans *Œdipe*.

4. Tome III, p. 18.

Pandolfi estime que Gide « se préoccupe surtout de forme et de pensée, moins de validité scénique », qu'« il néglige ainsi d'affronter le théâtre avec les instruments qui lui sont propres ¹ ». Ses tentatives, comme celles de Schlumberger ou de Martin du Gard, « semblent fournir le paradigme de la difficulté qu'il y a à fondre ensemble la littérature et la scène ² ». S'il estime que la production dramatique de Gide reste la partie mineure de son œuvre, Paul Surer lui reconnaît néanmoins le mérite d'avoir été « le premier à deviner le parti qu'un dramaturge pouvait tirer des légendes bibliques ou des fictions antiques pour exprimer son éthique personnelle ou des préoccupations toutes modernes ³ ». Yves Florenne souligne que « si mince qu'il soit, le théâtre d'André Gide n'est pas sans importance pour l'élucidation gidienne », ajoutant « mais aussi pour le théâtre même; et moins pour ce qu'il est que pour ce qu'il n'est pas », appréciation quelque peu sibylline que n'éclaircit guère les formules brillantes mais peu fondées qui suivent : « un " négatif " révélateur », « une séduisante entreprise de destruction dramatique » ou « l'anti-dramaturge à l'état pur ⁴ ». Quant à la plus récente histoire du théâtre, le nom de Gide n'y apparaît qu'avec ceux des metteurs en scène qui ont joué ses œuvres ⁵.

Certes on a pu dire et écrire que Gide n'aimait pas le théâtre. C'est le jugement le plus souvent exprimé quand il est question de son œuvre dramatique, mais d'une manière sommaire, et surtout sans que les raisons de ce verdict négatif soient données ⁶. La critique théâtrale qui,

1. Vito Pandolfi, *Histoire du théâtre*, tome V, p. 53.

2. *Ibid.*

3. Paul Surer, *Cinquante ans de théâtre*, p. 244.

4. *Encyclopédie du théâtre contemporain*, tome II, p. 137.

5. *Le Théâtre en France*, tome II.

6. Un exemple, parmi d'autres, de ces jugements rapides qui demandent à être repris et nuancés, cette affirmation de Linette F. Brugmans, *Correspondance André Gide - Arnold Bennett. Vingt ans d'amitié littéraire*, p. 120 : « Rappelons ici le goût si vif de Gide pour le cinéma; par contre, il n'aimait guère le théâtre. »

dès les premières expériences dramatiques de Gide, avait décrété qu'il n'était pas un homme de théâtre, aussi bien que certains propos de Gide lui-même, ont contribué à accréditer cette vision simplifiée d'une attitude en réalité beaucoup plus complexe à l'égard de l'art dramatique.

À l'opposé, un homme de théâtre aussi exigeant que Jean Vilar a pu affirmer que Gide était « un très grand écrivain de la scène » et s'interroger :

On ne sait quelle malchance l'a détourné trop fréquemment de notre métier; il me semble que, mieux écouté par nos aînés, moins rejeté par les critiques du temps, l'auteur d'*Œdipe* et du *Saül* eût inscrit à notre répertoire d'autres œuvres, incisives et fermes ¹.

Un critique aussi avisé que Marcel Raymond a pu écrire qu'« *il y a en Gide un dramaturge très attirant, malgré qu'il se défende d'aimer le théâtre* ² ». De même, l'un de ses proches assure que « *tout ce qui touchait au théâtre passionnait* » Gide, qu'« *il avait le sentiment que [son théâtre] constituait une part injustement négligée de son œuvre, et qu'on s'en rendrait compte plus tard* ³ ». On pourrait objecter que cette appréciation se fonde sur des confidences tardives, au moment où Gide, quelques mois avant sa mort, travaillait avec ardeur à l'adaptation des *Caves du Vatican* pour la Comédie-Française. De fait, le théâtre n'avait cessé d'être pour lui une tentation. Quand on lui demandait quelle place le théâtre occupait dans son œuvre, on touchait à un point sensible. C'est ce dont s'est rendu compte Richard Heyd lorsqu'en 1946 il lui a soumis le projet d'éditer son

1. Jean Vilar, « Notes sur *Œdipe* », *Revue d'histoire du théâtre*, 1951, III, p. 268.

2. Marcel Raymond, *Le Jeu retrouvé*, p. 52.

3. Jean Lambert, *Gide familial*, p. 155-156.

Théâtre complet, comme il venait de le faire pour celui de Giraudoux :

André Gide me raconta tout ce qu'il avait mis de lui-même dans ses pièces; les mois et plus souvent les années de gestation, d'hésitations multiples, les larges périodes durant lesquelles il abandonnait une œuvre ébauchée pour subitement la reprendre et la mener à terme en quelques jours. Presque toutes ses pièces avaient été jouées; mais le plus souvent à un nombre de représentations très restreint, par des troupes d'avant-garde ou des groupes d'acteurs qui, à titre privé, pour leur plaisir, celui de l'auteur et de quelques amis, ne donnaient qu'une représentation. [...] En somme, son œuvre dramatique n'avait pas atteint les grands publics des salles de spectacles et il en éprouvait de l'amertume ¹.

Ce court récit laisse deviner la place que le théâtre a occupée dans l'œuvre de Gide et l'intérêt qu'il a manifesté pour sa production dramatique, un intérêt constant mais qui ne lui a pas toujours apporté les satisfactions escomptées. La publication de son *Théâtre complet* lui a procuré un grand bonheur qui a pu compenser les déceptions passées, ce dont témoigne Richard Heyd :

Je crois pouvoir assurer – et toute la correspondance échangée par la suite en témoigne – je crois pouvoir dire que cette suggestion causa une joie très intense à Gide ².

C'était pour lui l'occasion de donner à l'ensemble de sa production dramatique son visage définitif. Il en a d'ail-

1. Richard Heyd, « André Gide dramaturge », *Revue de Belles-Lettres*, Genève, n° 6, novembre-décembre 1952, p. 10.

2. *Ibid.* Il aurait été précieux de retrouver toutes les lettres de Gide à Richard Heyd. Malheureusement, celles-ci ont été dispersées après la mort de l'éditeur. Plusieurs catalogues – celui de l'Exposition *Présence d'André Gide* à Bruxelles en 1970, ou ceux de maisons spécialisées (Coulet et Faure à Paris, Simonson à Bruxelles et Descombes à Genève) – donnent quelques indications, mais qui restent trop vagues et trop sommaires.

leurs surveillé attentivement la préparation, revoyant les textes, fournissant, avec l'aide d'Arnold Naville, toutes les indications nécessaires à la rédaction des notices, tâche que s'était réservée Richard Heyd ¹.

Pour se rendre compte que Gide n'a cessé de songer au théâtre au cours de sa longue carrière littéraire, un bilan est nécessaire, non seulement l'inventaire des œuvres dramatiques qu'il nous a laissées sans nul souci de jugements de valeur ni de hiérarchie par rapport à ses autres œuvres, mais aussi l'histoire de sa carrière dramatique, le recensement des activités qu'il a déployées dans des domaines touchant de près ou de loin le théâtre. Un tel bilan devrait nous donner une idée de la place non négligeable occupée par le théâtre dans sa vie et dans son œuvre.

Les huit volumes du *Théâtre complet* de Gide, publiés entre 1947 et 1949, nous donnent l'inventaire chronologique de sa production dramatique et confirment ce qu'il entendait ranger sous cette catégorie. Car, quand on parle du théâtre de Gide, on songe immédiatement à *Saül*, au *Roi Candaule* et à *Œdipe*. Mais l'œuvre qu'il a laissée pour le théâtre ne se limite pas à ces trois grands drames. Lui-même s'est déclaré « *fort surpris* », lors de la préparation de l'édition, « *de voir [Richard Heyd] trouver de quoi remplir tant de volumes* ² ». Il ne faut pas voir là une coquetterie d'auteur. Sa production dramatique comprend également une petite comédie, *Le Treizième Arbre*, et une pièce sociale devenue selon lui, à force de retouches, une comédie de caractères : *Robert ou l'Intérêt général*. Trois traités, aux-

1. Le projet a pris corps au cours de l'automne 1946. Trois documents (Collection particulière) en témoignent : la copie d'une note d'Arnold Naville à Richard Heyd datée du 21 octobre 1946, une lettre de Richard Heyd à Gide du 27 octobre 1946 et une copie dactylographiée de la réponse de Gide en date du 31 octobre 1946. Cette dernière a été publiée par le Cercle André Gide de Bruxelles, *Circulaire* n° 33, 20 novembre 1963.

2. *Ainsi soit-il, Journal 1939-1949*, p. 1166.

quels il avait donné une forme dramatique plus ou moins avouée et qui avaient connu plusieurs représentations, ont été retenus : *Bethsabé*, *Philoctète*¹ et *Le Retour de l'Enfant prodigue*². Le *Théâtre complet* comprend aussi un livret d'opéra : *Perséphone*, pour lequel Stravinsky a composé la musique, trois traductions : *Amal et la lettre du Roi*, traduction du *Post office* de Tagore, *Antoine et Cléopâtre* et *Hamlet*, deux œuvres de Shakespeare, ainsi que deux adaptations théâtrales : l'une de sa propre œuvre, *Les Caves du Vatican*, l'autre du roman de Kafka, *Le Procès*, établie en collaboration avec Jean-Louis Barrault. Il s'y ajoute les fragments d'œuvres inachevées : *Ajax*, *Proserpine*, première version de *Perséphone*, et *Le Retour*, livret d'un opéra-comique destiné au compositeur Raymond Bonheur et dont seul le premier acte a été écrit. Cet ensemble d'œuvres est à compléter par la traduction d'une pièce élisabéthaine, *Arden of Feversham*, deux traductions de Goethe : un fragment du *Second Faust* et *Prométhée*, ainsi que par des projets qui n'ont pas été menés à bien, dont *Sylla* et *Le Curieux malavisé*³.

1. « *Je ne comprends pas bien pourquoi vous laissez tomber Philoctète?* », écrit Gide à Richard Heyd le 31 octobre 1946. « *Si quelque jour, comme je l'espère, un théâtre se propose de le mettre en scène, que direz-vous?* »

2. Toujours à Richard Heyd, même lettre, Gide écrit :

Qu'appellez-vous : « l'adaptation théâtrale » du *Retour de l'Enfant prodigue*? Il n'y a pas eu d'adaptation du tout [...]; mais il me semble que, étant donné que *L'Enfant prodigue* a été joué (dans la traduction de Rainer Maria Rilke, quantité de fois en Allemagne), il y a lieu de faire figurer ce « *Traité* » dans mon Théâtre.

Gide oublie qu'à cette date *Le Retour de l'Enfant prodigue* avait déjà connu plusieurs représentations : voir Appendice III. Mais de toutes les éditions de l'œuvre, seule le *Théâtre complet* donne la version théâtrale que Gide a dû mettre au point entre l'automne 1946 et l'automne 1947, puisque l'achevé d'imprimer du tome III où elle figure est du 22 novembre 1947.

3. Il convient de ne pas retenir *Thésée*, que certains critiques font figurer dans le théâtre de Gide sous l'appellation « *monologue dramatique* ». C'est le cas pour René Lalou, *Le Théâtre en France depuis 1900*, p. 43, et à sa suite Georges Versini, *Le Théâtre français depuis 1900*, p. 29. Il est vrai que le long monologue de Thésée pourrait être dit sur une scène. À en juger par une lettre d'Alibert

Mais Gide n'a pas seulement écrit des œuvres dramatiques; il a cherché à les faire jouer. On voit ainsi se dessiner dans sa carrière littéraire une véritable carrière dramatique¹. Celle-ci ne peut se séparer de ses contacts avec la scène, contacts le plus souvent difficiles, sauf vers la fin de sa vie, qui lui ont donné plus de déceptions que de réelles satisfactions et dont il faut tenir compte si l'on veut retracer l'histoire de cette carrière. D'autres facteurs entrent également en jeu, en particulier la perspective dans laquelle ont été menées les tentatives théâtrales de Gide car, dans la mesure où elles sont variées, chacune a ses caractères propres, ainsi que l'accueil qu'elles ont reçu, point important pour comprendre certaines des réactions de Gide, auteur dramatique.

Les fluctuations de la carrière dramatique de Gide ne sauraient trouver leur explication dans la seule histoire de cette carrière. Il est nécessaire pour la comprendre de tenir compte des idées de l'écrivain sur le théâtre. Cette étude est d'autant plus indispensable qu'elle devrait permettre de résoudre une apparente contradiction. Gide n'a cessé de penser au théâtre, il a tenté diverses expériences, les échecs ne l'ont jamais totalement découragé. Et pourtant il a souvent donné l'impression autour de lui qu'il n'avait que bien peu d'estime pour l'art dramatique. C'est ce que Copeau formule dans un hommage qu'il rend à Gide, en 1928, date il est vrai où Gide s'est éloigné du théâtre depuis un certain temps :

Gide n'aime pas le théâtre. C'est un malheur pour le théâtre. Comme Mallarmé, il en parle avec une intelligence

à Gide, la rumeur en avait couru : voir *Correspondance avec François-Paul Alibert* à la date du 30 mai 1945, p. 427 : « J'avais appris en effet par Les Nouvelles dites littéraires que ton Thésée était au point, et qu'il en était même question pour la Comédie-Française. »

1. Ce sera l'objet de la première partie de la présente étude.

souveraine, qui touche à l'essence de cet art. Je crois qu'il y porterait de la nouveauté, si seulement il pouvait surmonter une répugnance qu'il partage avec la plupart des hommes distingués de son temps, et qui est aujourd'hui justifiée ¹.

Sa conception du théâtre ne peut cependant se ramener à un système solide, à une théorie bien établie. On voit mal Gide s'enfermer dans un système. En ce sens, son approche du théâtre est tout à fait différente de celle de Valéry qui avait élaboré dans sa jeunesse ce qu'il a appelé lui-même sa « *conception fondamentale du théâtre* », « *sans aucune arrière-pensée de réalisation* ² ». Tout un ensemble de réflexions théoriques soutiennent ses rares réalisations, soit qu'elles les aient précédées, soit qu'elles les aient suivies ³. S'il y a chez Valéry ce qu'on trouve chez Gide, « *ce mélange d'attrait et de répulsion* ⁴ » à l'égard du théâtre, il n'est pas vécu de la même manière. Il ne saurait être question non plus que Gide se rattache à une quelconque école dramatique, pas même l'école symboliste, même s'il en subsiste quelques influences dans ses premiers drames.

Les idées de Gide sur le théâtre sont assez précises mais elles se trouvent dispersées dans un certain nombre de jugements qu'il a formulés dans son *Journal*, dans sa correspondance, ou qui sont rapportés dans certains des souvenirs qui le font revivre, essentiellement *Les Cahiers de la Petite Dame* de Maria Van Rysselberghe. Seuls quelques textes représentent une approche plus spécifique de problèmes concernant le théâtre : ainsi, certaines *Lettres à*

1. Jacques Copeau, « Remarques intimes en marge d'un portrait d'André Gide », *André Gide*, Éditions du Capitole, p. 116-117; repris *Cahiers André Gide* 13, p. 575.

2. Voir André Veinstein, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, p. 64.

3. Voir l'étude d'Huguette Laurenti, *Paul Valéry et le théâtre*.

4. *Ibid.*, p. 13.

Angèle, la préface de la première édition du *Roi Candaule*, la conférence « De l'évolution du théâtre » recueillie dans *Nouveaux prétextes*, les « Notes sur l'interprétation du rôle de Phèdre » qui figurent dans *Interviews imaginaires* et que l'on peut compléter par les *Autres conseils à une (autre) jeune actrice*¹. Deux difficultés sont à considérer si l'on veut cerner à partir de ces jugements et de ces textes la conception que Gide se fait du théâtre. Il est nécessaire de tenir compte des circonstances et souvent de la date où telle ou telle considération a été énoncée. Bien que, dans l'ensemble, les idées de Gide sur le théâtre n'aient guère varié, certaines de ses réactions sont parfois dues à des mouvements d'humeur ou à des événements précis qui leur donnent une coloration affective particulière. Au contraire, certaines de ses idées s'inscrivent dans des conceptions esthétiques plus générales qui s'appliquent à toute forme de création littéraire.

Examiner les idées de Gide sur le théâtre, c'est d'abord s'interroger sur sa conception de l'œuvre dramatique, sur ce qu'il attend d'elle, quelles sont ses références et ce qui a déterminé ses exigences². Les appréciations qu'il a portées sur la littérature dramatique révèlent une connaissance approfondie, quoique essentiellement livresque, des grandes œuvres dramatiques du passé. Elles se comprennent également à travers ses réactions au théâtre de son temps, notamment celui qui précède la Première Guerre mondiale, car après 1920 les jugements se font plus rares, le regard sur l'actualité théâtrale plus distant. Les jugements qu'il a portés sur les auteurs dramatiques du passé ou sur ses contemporains, en particulier le clivage qui en résulte entre ceux qu'il apprécie et ceux dont il dénonce les faiblesses,

1. Texte inédit, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Nous le reproduisons dans le tome II, Appendice I, p. 413-441.

2. Ce sera l'objet de la seconde partie.

permettent de dessiner les contours de ce qu'est pour lui l'œuvre dramatique idéale.

Mais Gide sait fort bien que le théâtre est un art complexe et qu'il est impossible de le réduire à la seule lecture des textes dramatiques. Parlant de l'œuvre dramatique, il écrivait en 1899 :

C'est, avec toutes les prétentions qu'on voudra, une œuvre qui ne trouve pas sa fin en elle-même, qui vit entre les acteurs et le public et qui n'existe qu'à l'aide de lui ¹.

L'œuvre dramatique, pour trouver sa complète réalisation, ne peut se passer ni des exécutants : metteurs en scène, acteurs, décorateurs, ni du public. Gide en a fait l'expérience avec les représentations de ses œuvres et il semble que ses élans vers le théâtre aient été contrecarrés par ses réticences vis-à-vis de l'aspect proprement scénique, par l'attitude qu'il a manifestée à l'égard du public, par l'accueil que la critique lui a réservé. Les jugements qu'il a portés sur ces différents aspects, tout autant que l'histoire de ses contacts avec la scène, aident à comprendre à quel point Gide, au lieu de considérer les multiples contingences auxquelles est liée la représentation des œuvres dramatiques comme un prolongement naturel, y voit un asservissement regrettable quoique nécessaire ². De fait, si l'on veut étudier les rapports de Gide avec le théâtre ³, c'est toute la question de la double existence de l'œuvre dramatique qui intervient : son existence littéraire et son exis-

1. « Lettre à Angèle », *L'Ermitage*, juillet 1899, p. 72; repris dans *Prétextes*, p. 65.

2. L'étude de l'attitude face aux exigences de la représentation théâtrale est l'objet de la troisième partie.

3. Nous souhaiterions répondre au vœu que formulait Claude Martin dans un article paru dans *La Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mars-avril 1970, p. 196, « Gide 1907 ou Galatée s'apprivoise » : « Dans l'étude qui reste à faire des rapports d'André Gide avec le théâtre... »

tence scénique. Il importe de savoir comment l'écrivain a envisagé cette double existence, d'analyser les contradictions que cet aspect a pu entraîner dans ses jugements, comment elles ont été vécues et éventuellement résolues.

Pendant, étudier les rapports de Gide avec le théâtre ne saurait constituer une fin en soi. Dans la mesure où il a écrit pour le théâtre, une telle étude devrait aider à comprendre ses œuvres dramatiques, à quelles exigences elles répondent. Elle devrait en permettre une meilleure approche qui ne néglige pas la perspective dramatique, bref, préparer la voie à une étude de la production dramatique gidienn¹.

Le théâtre de Gide se signale d'emblée par la variété des tentatives, au point qu'il a pu y avoir hésitation sur la dénomination de certaines œuvres, que parfois les appellations ont changé, soit au moment de la conception, soit après la publication. De plus, les œuvres sont d'ampleur très inégale. D'*Ajax*, nous n'avons qu'un fragment et de *Proserpine* qu'une esquisse. *Bethsabé* est un court monologue dramatique en trois scènes et *Le Treizième Arbre* une « plaisanterie » en un acte. *Perséphone* est le livret d'un opéra en trois tableaux, *Le Roi Candaule* et *Œdipe*, deux drames en trois actes. La version théâtrale du *Retour de l'Enfant prodigue* comporte cinq tableaux. *Philoctète* est un traité en cinq actes, mais très court si on le compare à *Saül*, drame en cinq actes, et à *Robert ou l'Intérêt général*, pièce en cinq actes.

La destination de ces œuvres a pu obéir, au moins au départ, à des préoccupations différentes. *Saül* et *Le Roi Candaule* ont été écrits expressément pour la scène, tandis

1. « [...] l'étude d'ensemble, qu'on attend encore, de l'œuvre dramatique de Gide », écrivait Claude Martin au moment du Colloque André Gide organisé en 1975 à Toronto; voir *André Gide* 6, « Les Études gidiennes en 1975... et après? », p. 272.

que *Philoctète* et *Œdipe* auraient été composés sans nul souci d'une possible représentation. *Le Retour*, *Proserpine* et *Perséphone* étaient destinés à des compositeurs; mais seule *Perséphone* est une œuvre aboutie. *Le Retour de l'Enfant prodigue* n'a connu sa version théâtrale qu'au moment de l'édition du *Théâtre complet*, même si auparavant il avait été représenté à plusieurs reprises dans d'autres adaptations.

Est-ce à dire que, par-delà la diversité des œuvres que Gide a réunies dans son *Théâtre complet*, il n'existe pas une unité, au moins une cohérence? N'est-il pas possible de déceler une formule dramatique qui pourrait rendre compte de l'ensemble des œuvres sans pour autant négliger l'originalité ou la spécificité de chacune d'entre elles? Pour répondre à ces questions, il nous a paru nécessaire de nous tourner vers des critères formels: la répartition des personnages dans les œuvres, leur fonction dramatique, l'organisation de l'univers dramatique qui en découle, les répercussions sur les structures et les situations dramatiques, sur la conduite de l'action¹.

Cependant, l'étude du théâtre de Gide nous entraîne tout naturellement vers ce qu'il nous apprend de sa pensée, de ses préoccupations. Au moment d'une réimpression de ses traités, Gide notait dans son *Journal*: « *Je n'ai écrit aucun livre sans avoir eu un besoin profond de l'écrire*². » Il serait bien étonnant que l'œuvre dramatique échappe à cette exigence. Gide y poursuit sa réflexion sur l'homme, ses interrogations sur l'individualisme, sur la libération personnelle. Il y débat de problèmes qui agitent sa conscience:

1. C'est l'investigation que nous avons poursuivie, tome II, première partie. Dans cette perspective, l'ouvrage d'Étienne Souriau, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, et, dans une moindre mesure, celui d'Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, nous ont été utiles, mais comme point de départ seulement et comme confirmation que l'œuvre dramatique de Gide échappe à tout modèle traditionnel.

2. *Journal 1889-1939*, p. 308.

questions morales, interrogations religieuses, préoccupations sociales. Selon les œuvres ou selon les moments de sa vie, ces problèmes sont débattus conjointement, ou tel ou tel de ces problèmes passe au premier plan. Au départ de chacune de ses pièces, dont il emprunte le plus souvent la trame à la Bible ou à la littérature antique, l'impulsion créatrice est donnée par une idée qui le préoccupe et sur laquelle quelquefois il a réfléchi fort longtemps.

Les principaux personnages du théâtre de Gide sont donc chargés d'incarner ses idées, de réfléchir sa pensée, d'apporter à leur manière une réponse à ses interrogations. Une question essentielle se pose alors. L'œuvre dramatique, plus que le roman, exige que l'auteur s'en détache, même quand il la nourrit de ses propres conflits, de sa pensée la plus intime. Cette pensée, ces conflits, il est nécessaire qu'il les objective, qu'il les projette hors de soi, qu'il les tienne à distance. Il faut donc s'interroger sur la manière dont Gide, en écrivant pour le théâtre, a accompli cette démarche; il faut se demander si, en faisant de ses personnages dramatiques les miroirs de sa pensée, il est parvenu réellement à objectiver les débats qui occupaient son esprit et sa conscience, ou s'il ne continuerait pas à poursuivre dans son œuvre dramatique ce long dialogue avec lui-même qui est le propre de son œuvre ¹.

On se réfère souvent pour approcher l'œuvre de Gide à la lettre dédicatoire des *Caves du Vatican* adressée à Jacques Copeau :

[...] il m'apparaît que je n'écrivis jusqu'aujourd'hui que des livres *ironiques* (ou critiques, si vous le préférez) ².

1. « *Cet état de dialogue* » qu'il a revendiqué comme une nécessité et qu'il a défini à plusieurs reprises, par exemple *Journal 1889-1939*, p. 777; ou qui lui fait noter en marge de *Si le Grain ne meurt*, *Journal 1939-1949*, p. 547 : « *Je suis un être de dialogue; tout en moi combat et se contredit.* »

2. *Romans, récits et soties*, p. 679. C'est Gide qui souligne.

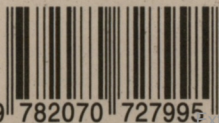
ANDRÉ GIDE

ANDRÉ GIDE ET LE THÉÂTRE PAR JEAN CLAUDE T.I

André Gide, homme de théâtre ? Sans doute pas. Et pourtant le théâtre est resté pour lui une tentation; à travers des expériences variées, il n'a cessé de l'intéresser. Il y avait là une facette inexplorée de cet écrivain-Protée, une facette trop méconnue – peut-être injustement –, d'une œuvre pourtant amplement étudiée. Un bilan exhaustif de ses activités, liées de près ou de loin au théâtre, met en évidence au sein de sa carrière littéraire une véritable carrière dramatique. Ses idées sur le théâtre font apparaître une conception exigeante. S'il accorde toute son attention aux qualités du texte dramatique, il a exprimé en revanche beaucoup de réticences à l'égard des exigences de la représentation théâtrale, réticences qui expliquent ses contacts difficiles avec les metteurs en scène qu'il a côtoyés et qui illustrent les partis pris de toute une génération d'écrivains.

Bien que Gide ne soit pas un théoricien de l'art dramatique, ses idées aident à comprendre ses propres œuvres dramatiques qui, par-delà la diversité de leurs formes, se caractérisent par une formule originale. Elles représentent, comme ses récits, une expérimentation des possibles, une expérience vécue par procuration; on y retrouve les mêmes préoccupations, qu'elles soient d'ordre moral, religieux ou politique. Mais l'objectivation propre au genre dramatique et l'incarnation de ces préoccupations dans des figures antiques ou bibliques les détachent de l'auteur qui ne peut cependant s'empêcher de manifester indirectement sa présence par le biais de l'ironie.

Jean Claude est professeur de littérature française à l'université de Nancy II. Il est notamment l'éditeur de la Correspondance André Gide-Jacques Copeau, prix Roland de Jouvenel 1990 décerné par l'Académie française.



9 782070 727995



92-X A 72799

ISBN 2-07-072799-8

320 FF tc