THÉÂTRE ET REPRÉSENTATION CHEZ ANDRÉ GIDE

Diana-Adriana LEFTER*

Abstract: *Our paper proposes an analysis of André Gide's profound attraction for the world of theatre. We know that he was quite an obscure playwright, while his passion for the theatre has been sincere and profound. That is why we want to try to find out which are the reasons of this passion, moreover for the drama representation. We show that his histrionic personality and the obstructions of a puritan society pushed him towards this world of fiction and representation in the same time, giving him the opportunity to depict himself in his most representative drama characters.*

Keywords: *histrionic personnality, Gide, projection.*

Le théâtre, un art de la représentation

Le théâtre est par excellence un art de la représentation / re-présentation, de la mise-en-scène, l'espace où l'on crée un monde qui reflète / re-présente et qui invite (le spectateur) à la réflexion – il a donc une fonction sociale et cathartique. Comme nous l'avons montré ailleurs « La représentation théâtrale est un rite en soi : elle se déroule dans un espace sacralisé où, par la forme même de l'odéon, les spectateurs et les acteurs sont séparés du monde profane, de l'espace profane ; pendant la représentation, le temps extérieur est suspendu et le temps que les acteurs et les spectateurs vivent est celui interne, de l'histoire représentée » (Lefter, 2013 : 13).

Il s'ensuit que le théâtre, par son texte mais plus encore par sa représentation, « donne à voir » - il n'est pas sans importance de rappeler ici que le termer grec *theatron*, d'où on a le mot français *théâtre*, signifie endroit d'observation, lieu d'où l'on voit. Henri Gouhier emploie le terme de *fantômes* pour désigner les personnages dramatiques, puisqu'ils n'existent pas, mais par la représentation, un corps leur est donné. « Le théâtre est la mise en scène d'une fiction : comment donner à voir ce qui n'est pas ? Comment donner corps à des fantômes puisqu'il faut bien appeler ainsi les personnages imaginaires profilés par le génie littéraire ? […] Représenter c'est rendre présent par une présence. » (Gouhier, 1991: 121). Il devient évident que le théâtre est la seule forme littéraire qui permette au créateur de donner matière à une idée, de matérialiser des produits de l'imagination.

Le monde du théâtre est paradoxal par son double statut : d'une part, il est *mimesis* de la vie et en cela il se plie à des conventions, qui tiennent d'une part à des – appelons-les « règles de la vie » – et d'autre part aux conventions liées à la représentation qui est, comme nous l'avons dit plus haut, un vrai rituel régi par des règles auxquelles obéissent dans une égale mesure ceux qui représentent – acteurs et metteur en scène – et ceux pour lesquels on représente, les spectateurs ; d'autre par, le théâtre est produit de l'imagination est c'est la représentation qui doit le valider devant le public. C'est pour ces raisons que Pierre Larthomas (Larthomas, 1980) parle du théâtre comme d'un « art brutal », parce qu'il se soumet à des contraites venues à la fois de la part de l'auteur et de la part du public.

* Université de Pitesti, diana_lefter@hotmail.com

BDD-A24564 © 2015 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:16 UTC)

Le théâtre signifie donc à la fois projection et dédoublement : le monde représenté n'est pas vrai, mais véridique ; l'acteur quitte, pendant la représentation, sa *personna*, pour en être une autre, pour être le personnage et toute une technique y est déployée : discours, mouvements, mimique, masque, costume, voire travesti. Anne Ubersfeld souligne d'ailleurs l'incontournable de la présence de l'acteur dans la représentation théâtrale : « le comédien est le tout du théâtre. […] Paradoxalement, il est à la fois producteur et produit dans le domaine des signes » (Ubersfeld, 1996 : 137) :

> Qu'est-ce que le théâtre? Une espèce de machine cybernétique [une machine à émettre des messages, à communiquer]. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps 6 ou 7 informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor) pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes); on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité: une épaisseur de signes (Barthes, 1981 : 258).

André Gide et le théâtre. De la *personna* au(x) personnage(s)

Maintenant, en revenant à Gide : ce que nous proposons dans ce travail, ce n'est pas une réflexion sur ses œuvres théâtrales, mais une interrogation sur la motivation qui l'a poussé incessemment vers ce monde de la représentation.

A faire un bref survol de son activité d'auteur dramatique, on y compte une douzaine de pièces de théâtre – dont les plus connues sont *Le Roi Candaule* (1901), *Saül* (1903) et *Œdipe* (1931), certaines sont innachevées et on n'y compte pas les réécritures dramatiques (*Les Caves du Vatican*, *Le Retour de l'enfant prodigue*) et les scénarios (*Isabelle*) ou les traductions. A cela s'ajoute sa présence constante et critique dans les salles de spectacle.

L'activité de Gide comme auteur dramatique éclate dans les années-charnière de sa création (1899, *Philoctète ou le Traîté des trois morales*), marquant le passage du monde éthéré des symbolistes vers la ferveur de la quête du moi qui dominera dorénavant le créateur Gide. Or, quelle autre manière plus adéquate de se chercher et de projeter ses « bourgeons » (Delay, 1956 : 650) que celle de créer un monde « représentable », celui du théâtre :

> Le théâtre est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction. Il invite l'esprit à un délire qui exhalte des énergies. Et l'on peut voir pour finir que du point de vue humain, l'action du théâtre comme celle de la peste est bienfaisante car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie » (Artaud, 1964 : 85).

L'on sait : Gide s'est toujours voulu démiurge de soi-même, titubant, au commencement, de plus en plus fort et acharné lorsque les années passent, en affirmant sa bâtardise ; le théâtre lui offrait donc, plus qu'aucun autre genre littéraire, l'occasion de faire le démiurge, de créer des mondes et des personnages « à son image », éclaircissant dans les plus importants de ces derniers les différents coins de sa personnalité : la quête de la morale avec Philoctète, la pédérestie avec Saül, l'orgueil avec Candaule, le déchirement intérieur avec Œdipe.

BDD-A24564 © 2015 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:16 UTC)

On voit donc déjà, la relation de Gide avec le théâtre est de longue durée, constante, ponctuant sa vie artistique ; son penchant pour le théâtre, dont il envisage la représentation, se manifeste sous le côté créatif – il se plaît à créer des mondes qu'il peut voir représentés et sous le côté performatif – il a des comportements récurents typiques d'acteur, d'individu qui aime / se plaît à fausser la réalité. C'est ce que nous allons voir tout de suite en puisant dans deux de ses plus célèbres écritures : une fiction, *L'Immoraliste* et une autofiction, *Si le grain ne meurt*. Pourquoi ces deux écrits ? : parce que nous les considérons révélateurs pour la vie de Gide, à des moments différents ; révélateurs pour trasposer dans une forme fictionnaire des épisodes marquants de la vie d'André (*L'Immoraliste*) ou bien pour donner l'image fictionnalisée d'une vie observée après-coup (*Si le grain ne meurt*).

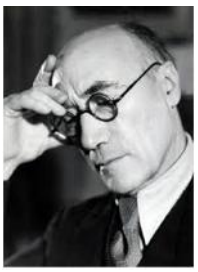
Comme nous venons de le dire, Gide est lui-même un acteur et il se plaît à ce jeu. Les différentes photos, prises tout le long de sa vie, le montrent dans la situation d'un poseur, de quelqu'un qui joue un rôle, d'un André Gide désirable.

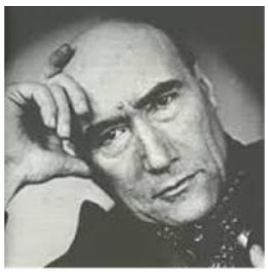




Comme chaque / tout acteur, André Gide fabrique comme dans les images ci-dessus, des signes : « Tout le jeu des signes visuels s'accroche à lui, à son corps (costume, maquillage, masque) à ses mouvements (objets, décor) et c'est sur lui que se pose la lumière. Les signes qu'il produit ne sont jamais de purs signes ; comme les autres éléments de la théâtralité, il fabrique des signes qui sont en même temps des *stimuli*, particulièrement des *stimuli* érotiques. C'est sur lui que se concentre l'opacité du signe théâtral ». (Ubersfeld, *op. cit.* : 137)

André Gide aime adopter des poses, comme tenir pensivement la main contre la tête, se regarder agir ou tout simplement se regarder dans le miroir pour s'auto-analyser. Comme un vrai acteur, Gide réussit, on le voit, à « dialectiser » (*Ibidem* :140) des signes involonatires, « de les adapter après en avoir pris conscience, autrement dit de les transformer d'involontaires en volontaires, de « faire avec » ou de les neutraliser si nécessaire ». (*Ibidem*)







BDD-A24564 © 2015 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:16 UTC)





Un fragment célèbre de *Si le grain ne meurt*

> Depuis que j'avais posé pour Albert (il venait d'achever mon portrait), je m'occupais beaucoup de mon personnage ; le souci de paraître précisément ce que je sentais que j'étais, ce que je voulais être : un artiste, allait jusqu'à m'empêcher d'être, et faisait de moi ce que l'on appelle : un poseur. Dans le miroir d'un petit bureau secrétaire, hérité d'Anna, que ma mère avait mis dans ma chambre et sur lequel je travaillais, *je contemplais mes traits*, inlassablement, *les étudiais, les éduquais* comme un *acteur*, et cherchais sur mes lèvres, dans mes regards, l'expression de toutes les passions que je souhaitais d'éprouver.

montre le jeune André attentif à étudier ses mouvements, à les dialectiser – le verbe *éduquer* montre le travail du comédien qui veut construire son personnage. Nous voyons dans cette attitude du jeune André moins ce dédoublement créateur tellement exploité par les poiéticiens et plutôt une attitude recherchée d'un artiste en devenir et qui confond encore le plan de l'être avec celui du paraître[1]. De plus, l'attitude spéculative est récurente chez Gide et témoigne d'un penchant narcissique qui domine toute sa création littéraire.

A cet épisode de spéculation fait écho un autre, légèrement différent, de *L'Immoraliste* : Michel, le personnage central et alter-ego de Gide se regarde et analyse son corps après une baignade rafraîchissante :

> Vite transi, je quittai l'eau, m'étendis sur l'herbe, au soleil. Là des menthes croissaient, odorantes ; j'en cueillis, j'en froissai les feuilles, j'en frottai tout mon corps humide, mais brûlant. *Je me regardai longuement*, sans plus de honte aucune, avec joie. *Je me trouvais, non pas robuste encore, mais pouvant l'être, harmonieux, sensuel, presque beau.*

Cette fois, le regard est direct et l'être regardé et un en chair et en os, non pas une virtualité ; de plus, ce n'est plus un corps d'acteur, aux mouvements dialectisés et attentivement étudiés, mais un corps qui se représente.

Ce qui naît dans le miroir est un monde, mais un monde factice, comme le théâtre : reflet de ce qui existe, mais qui n'existe pas, qui n'a pas de matérialité. Regarder ce monde en prenant une certaine distance, c'est pour André se sentir un peu maître metteur-en-scène de cette représentation ; et il arrive que ce monde représenté mette en arrière-plan celui vrai. C'est le cas de l'image des rues parisiennes reflétées

[1] Pour une étude plus ample sur le balancement gidien entre l'être et le paraître, voir Lefter, Diana-Adriana, *Du mythe au moi*, Bucuresti, Editura Universitatii din Bucuresti, 2008.

BDD-A24564 © 2015 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:16 UTC)

dans un miroir du Musée des Arts et des Métiers, un épisode repris dans *Si le grain ne meurt :*

> Tous les mardis, de 2 à 5, l'École Alsacienne emmenait promener les élèves (ceux des basses classes du moins) sous la surveillance d'un professeur, qui nous faisait visiter la Sainte-Chapelle, Notre-Dame, le Panthéon, le Musée des Arts et Métiers – où, dans une petite salle obscure, se trouvait *un petit miroir sur lequel, par un ingénieux jeu de glaces, venait se refléter, en petit, tout ce qui se passait dans la rue* ; cela faisait un tableautin des plus plaisants avec des personnages animés, à l'échelle de ceux de Téniers, qui s'agitaient; tout le reste du musée distillait un ennui morne ;

A part le travail sur le corps, que nous avons évoque tout à l'heure, le comédien joue sur son identité: dans le théâtre latin on l'appelait *histrion* et théâtre grec *hypocrite*, parce qu'il portait des masques et des costumes spécifiques pour donner vie à tel ou tel personage: en bref, il s'agit de cacher son visage pour donner vie à un personage fictif.

Chez Gide, on retrouve un masque inattendu, la barbe, qui représente une sorte de barrière et de protection de l'acteur Gide contre le monde environnant. C'est, d'une part, la barbe qui cache – et on la retrouve dans *Si le grain* et *L'Immoraliste*, c'est, aussi, la barbe qui définit une identité, celle de M. Paul Gide, le père d'André, l'image vénérée:

> C'est d'après une photographie que je revois *mon père, avec une barbe carrée*, des cheveux noirs assez longs et bouclés ; sans cette image je n'aurais gardé souvenir que de son extreme douceur. Ma mère m'a dit plus tard que ses collègues l'avaient surnommé Vir probus ; et j'ai su par l'un d'eux que souvent on recourait à son conseil.
>
> Je ressentais pour mon père une vénération un peu craintive.

On a, en effet, une série de photos d'André Gide avec une barbe pareille à celle de son père.







Dans *Si le grain ne meurt* il y a un episode qui rappelle les préparations pour une représentation des *Plaideurs* chez Mlle. Fleur:

> Mlle Fleur habitait rue de Seine. Tandis que les petits, dont j'étais, pâlissaient sur les alphabets ou sur des pages d'écriture, les grands – ou plus exactement : les grandes (car, au cours de Mlle Fleur fréquentaient bien de grandes filles, mais seulement de petits garçons) – s'agitaient beaucoup autour des repetitions d'une représentation à laquelle devaient assister les familles. On préparait un acte des Plaideurs : *les grandes essayaient des fausses barbes ; et je les enviais d'avoir à se costumer ; rien ne devait être plus plaisant*.

BDD-A24564 © 2015 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:16 UTC)

Le plaisir de l'alors petit André pour la représentation théâtrale est évident, aussi bien que son intérêt pour les pratiques de l'acteur: l'utilisation du masque – une barbe dans ce cas – et des costumes. C'est la barbe-masque.

A son tour, Michel de *L'Immoraliste* porte lui aussi une barbe, à laquelle il renonce , d'un geste ostentatoire, comme s'il enlevait l'ultime masque. C'est un geste typiquement actorial: la barbe est masque – elle cache –, et signe – elle signifie, dans le même temps. Mais, en y renonçant, Michel transforme un « signe transparent » en « signe opaque »[1].

> Un autre acte pourtant, à vos yeux ridicule peut-être, mais que je redirai, car il précise en sa puérilité le besoin qui me tourmentait de manifester au-dehors l'intime changement de mon être : à Amalfi, je m'étais fait raser. *Jusqu'à ce jour j'avais porté toute ma barbe*, avec les cheveux presque ras. Il ne me venait pas à l'idée qu'aussi bien j'aurais pu porter une coiffure différente. *Et, brusquement, le jour où je me mis pour la première fois nu sur la roche, cette barbe me gêna ; c'était comme un dernier vêtement que je n'aurais pu dépouiller ; je la sentais comme postiche.*

En se faisant raser, Michel est un acteur à la fin d'une représentation : il sort de son personnage, pour pouvoir tout simplement vivre sa vie.

Et c'est ce que fait Gide, en se purgeant, par le théâtre qu'il crée. Personnalité histrionique, Gide a construit son personnage de deux manières différentes : il « s'est fait autre » dans la société, donc dans la vie réelle ; par contre il se donne dans sa vérité à travers ses personnages fictionnels. Il écrit du théâtre pour représenter un monde, un monde dont il aurait voulu être personnage :

> Le comédien peut choisir entre deux modes de construction de son personnage ; il peut le construire artificiellement : *se faire autre*, en fonction du modèle à construire et des références choisies – faire ce qu'on appelle une « composition » - dans l'effacement relatif de ses traits individuels. Ou bien il acceptera d'imposer l'ensemble des signes de son corps et travaillera dans le rapport de ce corps avec le discours, jouant des contradictions. […] Le jeu est alors une sorte de dialectique : un dialogue entre le corps réel et la figure imaginaire que le comédien dessine à l'aide de ce corps. Il joue de l'opacité des signes produits par son corps, contre la transparence des signes intentionnels. (Ubersfeld, *op. cit.* : 156-157)

On pourrait conclure en disant que le travail de Gide comme dramaturge contribue à la construction de ce que nous avons appelé son mythe du Créateur (Lefter, 2008), avec le côté Narcisse, qui est le plaisir de la spéculation et le penchant pour l'image reflétée, j'allais dire representée ; et le côté Thésée, à savoir celui qui construit, dans ce cas qui construit un monde, projection narcissique de son monde.

Gide a vécu sa vie comme un acteur et s'est projeté, s'est représenté dans son théâtre. Preuve en sont ses paroles finales de Gide, qui clôt d'une manière théâtrale le film *Avec André Gide*, réalisé par Marc Allégret en 1951. Ce sont en effet les paroles finales de Thésée, dans le roman homonyne de Gide :

[1] Nous utilisons les syntagmes « signe opaque » et « signe transparent » dans le sens que leur donne Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre II Ecole du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 137 et suiv. et Pierre Bourdieu (*Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992). Le signe transparent est le signe que l'on voit, mais que l'on ne regarde pas, que l'on n'observe pas ; c'est un signe « lu sans être vu » (Bourdieu, *op. cit* :159); par contre, le signe opaque est un signe tansparent resémantisé : il ne renvoie plus à son référent, mais acquiert un symbolisme.

BDD-A24564 © 2015 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:16 UTC)

Si je compare à celui d'Œdipe mon destin, je suis content : je l'ai rempli. Derrière moi, je laisse la cité d'Athènes. Plus encore que ma femme et mon fils, je l'ai chérie. J'ai fait ma ville. Après moi, saura l'habiter immortellement ma pensée. C'est consentant que j'approche la mort solitaire. J'ai goûté des biens de la terre. Il m'est doux de penser qu'àprès moi, les hommes se reconnaîtrons plus heureux, meilleurs et plus libres. Pour le bien de l'humanité future, j'ai fait mon œuvre. J'ai vécu. (Gide, 1974 : 1453)



Bibliographie

Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964
Barthes, Roland, *Littérature et signification*, Seuil/Points, Paris 1981
Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris 1992
Delay, Jean, *La Jeunesse d'André Gide II*, Gallimard NRF, Paris, 1956
Gide, André, *Thésée* in *Œuvres complètes*, Pléiade, Paris, 1974
Gouhier, Henri, *Le théâtre et l'existence*, Vrin, Paris 1991
Larthomas, Pierre, Le Langage dramatique, PUF, Paris, 1980
Lefter, Diana-Adriana, *Du mythe au moi*, Editura Universitatii din Bucuresti, Bucuresti, 2008
Lefter, Diana-Adriana, *Théâtre et mythe. Mythe et théâtre*, Editura Universitaria, Craiova, 2013
Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Belin, Paris, 1996

BDD-A24564 © 2015 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:16 UTC)