ANDRÉ GIDE ET LE THÉÂTRE : ENTRE IDENTITÉ ET ALTÉRITÉ

Diana-Adriana LEFTER[G]

Abstract: *Our paper deals with the place, the role and the main characteristics of André Gide's plays. Even if the literary history does not present Gide as an important playwriter, the theater is an important and constant presence in Gide's creation. He is not only a plywriter, but also a passionate and severe spectator and he even has a strong histrionic personality : he likes to behave like an actor. The present paper will make a survey of Andre Gide's dramaturgy : place, role and main ideas and characteristics.*

Keywords*: André Gide's dramaturgy, the characters, the histrionic personnality*

Même si l'histoire de la littérature n'a pas retenu André Gide comme un grand auteur dramatique, le théâtre est une présence importante et, selon nous, constante, dans la vie de Gide. Il est auteur de plusieurs pièces dont le sujet est essentiellement mythique ou historique[27], il a prononcé des conférences sur l'importance du théâtre et du public[28], il a transformé certains de ses récits dans des scénarios[29], il a été un fervent et exigent critique et spectateur de théâtre[30] et il a été, surtout, un être profondément préoccupé, dominé même par le balancement du moi entre une vie sociale, prétendue et une autre, intime, réelle, vraie : un acteur donc.

Ce qui nous intéresse, pour le présent article, c'est intéroger **la place** du théâtre dans l'ensemble de l'œuvre gidienne et saisir **la/les motivations(s)** de ce penchant de Gide pour le genre dramatique.

Si l'on considère les principales œuvres dramaturgiques de Gide – nous en excluons les pièces inachevées, telle *Ajax* et les traductions / versions, telles *La Dame de pique* d'après Pouchkine, *Antoine et Cléopatre* d'après Shakespeare – l'on peut observer que l'on pourrait parlait d'une certaine « focalisation » de Gide sur le théâtre, evisagé comme création, mais aussi comme spectacle, représentation : il s'agit des premiers décennies du XXème siècle. Le premier schéma ci-dessous montre la distribution de la création de Gide liée au théâtre : pièces écrites, réécritures, métatextes et scénarios. Le deuxième schéma donne une image de la distribution temporelle des représentations théâtrales auxquelles Gide a assisté :

[*] Université de Pitesti, Faculté des Lettres, diana_lefter@hotmail.com.

[27] Nous en énumérons les plus connues: *Philoctète* (1899), *Le Roi Candaule* (1901), *Saül* (1903), *Bethsabé* (1912), *Oedipe* (1931), *Perséphone* (1934). A celles-ci s'ajoutent la « plaisanterie » *Le Treizième arbre* (1942), la comédie de caractères *Robert ou l'Intérêt général* (1944). De plus, Gide a réécrit comme pièces de théâtre ou scénarios certains de ses œuvres connues : Il s'agit notamment de la réécriture théâtrale des *Caves du Vatican*, qui devient une *farce en trois actes* en 1948 et de celle du *Retour de l'enfant prodigue*.

[28] *De l'Importance du public*, conférence prononcée à la Cour de Weimar le 5 août 1903 ; *L'Evolution du théâtre*, conference prononcée à la Libre esthétique de Bruxelles le 25 mars 1904.

[29] Il s'agit du scénario d'*Isabelle* (1996), auquel a contribué aussi Pierre Herbart.

[30] Jean Claude dresse une liste des 176 spectacles théâtraux auxquels Gide a assisté de 1889 à 1949. (http://www.gidiana.net/guidedesspectacles.htm)

BDD-A14574 © 2014 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:10 UTC)

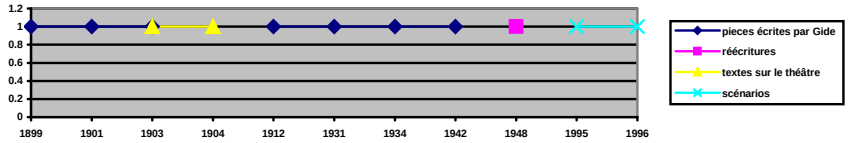


schéma 1

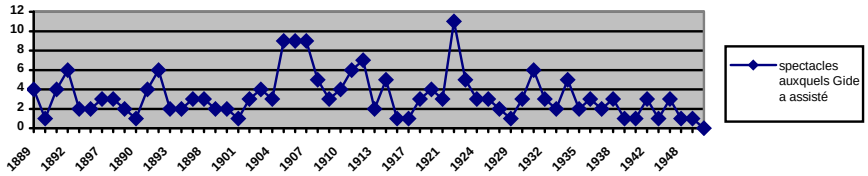


schéma 2

Les schemas montrent clairement l'appétit croissant de Gide pour les spectacles de théâtre entre 1903 et 1909 et ensuite entre 1911 et 1923. La première période correspond en grandes lignes à celle pendant laquelle Gide donne ses plus inportantes pièces d'inspiration mythologique et biblique : *Le Roi Candaule* 1901, *Saül* 1903 et *Bethsabé* 1912. C'est aussi l'époque pendant laquelle il prononce ses deux conférences, sur l'importance du public et sur le théâtre, en 1903, respectivement en 1904. Ces données montrent la triple reflexion de Gide sur l'œuvre théâtrale : il l'envisage comme créateur, comme théoricien et critique et comme consommateur.

La deuxième grande période d'effervescence théâtrale correspond essentiellement à celle de la création des pièces sociales : *Œdipe* 1931, *Le Treizième arbre* 1942 et *Robert ou l'intérêt général* 1944. C'est, en outre, la période de la maturité créatrice de Gide, où son intérêt pour le balancement et les oscilations du moi cède le pas à celui pour l'interaction entre l'individu et la société.

Certes, toutes les pièces de Gide n'ont pas connu le succès recherché, désiré. On pourrait dire même plus : même si Gide a affirmé clairement que le but d'une piéce de théâtre est sa représentation scénique[31], ses pièces ont connu difficilement le succès de la mise en scène : par exemple, il n'a pas réussi à faire jouer son *Saül*, à cause peut-être de ses trop exigentes intrusions, tandis que la première du *Roi Candaule* est un vrai désastre. Ce serait, peut-être, comme le suggère George Pillement, à cause de l'intellectualisme que Gide n'a jamais essayé de dissimuler dans les relations avec son public, avec ses acteurs, avec ses metteurs-en-scène, Gide étant « le type même de l'intellectuel pur attiré par le théâtre mais rebuté par ce qu'il exige quand on veut être joué. » (Pillement, 1945-1948 : 18)

Ces insuccès ne détournent pas Gide de la création dramatique, qui ponctue toute son activité littéraire. Alan Sheridan remarquait d'ailleurs que, malgré les échecs des mises en scène, le théâtre représente une présence constante, qui fait preuve de la force

[31] « […] l'œuvre d'art dramatique ne trouve pas, ne veut pas trouver sa fin suffisante en elle-même » (Gide, André, *L'évolution du théâtre* in *Œuvres complètes*, Paris, NRF Gallimard, 1933, p. 201)

BDD-A14574 © 2014 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:10 UTC)

créatrice de Gide : « The theatre brings us at least to Gide's own creative works. The plays span almost the whole of his literary career, so many repeated attempts, never entirely successful ». (Sheridan, A., 1999 :629)

On peut donc affirmer, avec Jean Claude que « Gide n'a jamais cessé de penser au théâtre, il a tente 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 peu d'estime pour l'art dramatique ». (Claude, J., 1992 :14)

Après avoir fait un court passage en revue de la place que le théâtre occupe dans l'ensemble de la création gidienne, il conviendrait, en ce qui suit, interroger les motivations de ce penchant de Gide pour le genre dramatique. On pourrait parler selon nous, d'une part, d'une motivation d'ordre culturel, livresque et une autre d'autre psychologique.

La motivation culturelle est représentée par sa vive et ouvertement exprimée admiration pour la Grèce antique. La Grèce est pour Gide la vraie « patrie spirituelle » (Moutote, 1998 :245), un espace mentalitaire et culturel pour lequel il manifeste un évident penchant. La civilisation grecque est pour Gide un model culturel et social à la fois. Une notation du *Journal* en fait preuve et montre que pour Gide, la civilisation grecque doit être le fondement de la future civilisation occidentale :

Je vous dis que c'est une nouvelle civilisation qui commence. Celle d'hier s'était trop appuyée sur la latine ; c'est-à-dire sur ce que la culture avait produit de plus artificiel et de plus vain. Autant la grecque était naturelle… Mail il faut reconnaître que c'est par ses défauts mêmes que la latine trouvait le mieux accès près de nous.[32] (Gide, A, 1933: 163).

Avec son admiration pour la littérature grecque, notamment pour le théâtre des Antiques, Gide propose un retour aux valeurs antiques, primaires du théâtre : l'obéissance à la norme, les héros exemplaires comme personnages théâtraux, un théâtre cathartique et surtout un théâtre politique dans le sens premier du terme : un théâtre à valeur sociale; une valeur sociale qui doit se manifester non pas dans les idées transmises, mais dans le partage avec le public, dans l'éducation de celui-ci, un théâtre qui offre des modèles profitables pour la société.

La motivation psychologique est représentée par la duplicité de son moi, par l'éternel balancement de Gide entre *être* et *paraître*, tel un acteur qui assume deux existences : une réelle et une autre scénique, une existence qui lui impose d'assumer un rôle et un masque. Cette duplicité de d'André Gide est, selon son incontournable biographe, Jean Delay, une constante de sa personnalité, le rapprochant au statut de l'acteur :

La duplicité ici dénoncée depuis l'Antiquité, homo duplex*, est moins celle d'un menteur que d'un hypocrite au sens grec du mot qui signifie acteur. C'est celle d'un acteur qui a besoin pour s'exprimer d'un public et qui a déjà compris « l'importance du public », mais il est si bien dans son rôle qu'il se prend à son propre jeu. Il se donne en spectacle aux autres, mais aussi à lui-même, et devenu son propre spectateur, ne sait plus tout à fait s'il joue ou s'il est joué.* (Delay, 1957 : 198)

Le plaisir que Gide manifeste par rapport au théâtre, au jeu actoriel, au masque, n'est pas seulement celui du créateur qui, l'on verra tout de suite, se plaît â écrire des pièces dramatiques pour se purger, pour se découvrir, pour s'objectiver. C'est avant tout le plaisir de l'acteur qui aime assumer des rôles, se regarder faire/jouer ou se laisser

[32] note de 1915

BDD-A14574 © 2014 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:10 UTC)

regarder/faire/jouer. Quelques épisodes de ses écrits autobiographiques, autofictionnels ou fictionnels en sont la preuve : Dans *Si le grain ne meurt*, André Gide, le personnage, se manifeste à plusieurs reprises comme un acteur qui aime la pose et le déguisement. Par exemple, il pose pour son cousin Albert, qui est en train de dessiner son portrait. Dans cette scène, André est vu par Albert, mais il se voit aussi dans le tableau qu'André réalise. Ce n'est pas une image directe, parce que le portrait qui se trouve devant lui est le résultat de la perspective, du philtre optique par lequel il est vu par Albert ; c'est donc une image déformée.

Dans *L'Immoraliste*, Michel pose pour soi-même, lorsqu'il se regarde dans l'eau pour s'observer et même pour s'admirer. Dans ce cas, l'image reflétée est plus fidèle au sujet de la pose, parce qu'elle est directe.

Le personnage André Gide, aussi bien que Michel aiment se comporter en acteurs, assumant des masques et imaginant des scènes dont ils sont eux-mêmes personnages. L'une des formes récurentes du masque est la barbe, utilisée comme une sorte de protection, de barière entre l'existence des autres et le monde théâtral que ces personnages s'imaginent. Au moment de la guérison, qui correspond aussi à la découverte de son vrai moi, Michel de *L'Immoraliste* fait une geste ostentaoire et libérateur : il se fait raser la barbe : « Un autre acte pourtant, à vos yeux ridicule peut-être, mais que je redirai […] A Amalfi, je m'étais fait raser. Jusqu'à ce jour j'avais porté toute ma barbe, avec les cheveux presque ras. […] 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 j'aurais pu dépouiller ». (Gide, 1933c : 60) Son geste rappelle celui d'un acteur qui enlève son masque, pour se montrer « nu », c'est-à-dire vrai.

A son tour, André Gide de *Si le grain…* manifeste un plaisir accru de cacher son visage et d'assumer une autre personnalité. Tout cela prouve une peur de s'assumer sa vraie identité, de se monter à nu, tel qu'il est. Ainsi, il trouve une évasion dans le théâtre, dans le jeu. Le monde théâtral et la scène représentent pour lui des espaces dans lesquels la barrière entre l'illusion et le réel est assez floue, des espaces dans lesquels l'acteur peut s'assumer une autre identité sans pourtant mentir : « 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. (Gide, 1933d : 43)

De par son statu de texte voué à la représentation, le théâtre apparaît pour Gide comme l'espace propice à l'observation de ce qu'il appelle « caractère », à savoir un individu en évolution, un moi en train de se découvrir. Comme Jean Claude le remarque dans son magistral *André Gide et le théâtre*, la notion de « caractère », chez Gide, est une « dynamique, supposant une évolution, un cheminement intérieur, voire une quête » (Claude, 1992 :347). En effet, Gide a toujours montré sa préférece pour le personnage, pour le héros central, plus important pour lui que l'action même de la pièce : « […] l'erreur dramatique est que l'idée devienne plus importante en elle-même que le personnage qui l'exprime ; les idées ne devraient être exprimées que par l'action – ou, autrement dit, il ne devrait pas y avoir d'idées ; ou, autrement dit encore, une idée, au théâtre, ce devrait être un caractère, une situation […] » (Gide, MCMXIX : 106)

Cet intérêt qu'il porte au personnage, au héros, plutôt qu'â l'action, fait que les créations dramaturgiques de Gide s'inscrivent dans la lignée générale des créations gidiennes, à savoir celle de la quête du moi, de son constant essai d'objectiver, d'analyser ses tourments, pour se comprendre et s'accepter. Daniel Moutote voit l'écriture théâtrale de Gide à la fois une voie de lutter contre ses angoisses et le résultat de sa libération progressive :

BDD-A14574 © 2014 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:10 UTC)

Inversement parce qu'il cède au démon du paraître, parce que depuis les « Nourritures », il tire sa force de la toute puissante séduction des apparences, parce qu'il s'est libéré des entraves familales, pour une vie toute gratuite et qui doit continuellement se reprendre contre l'inertie physiologique et sensuelle, Gide crée en direction du théâtre et du drame. (Moutote, 1998 : 245)

André Gide affirmait dans son *Journal* qu'il avait écrit tous ses livres suite à un profond besoin de les écrire. Cette affirmation révèle à la fois le travail de purgation, de mise à nu et d'objectivation que Gide fait avec toutes et chacune de ses écritures et aussi intègre la création dramaturgique dans la même catégorie. Cette phrase de Gide trouve écho dans le témoignage de Richard Heyd, auquel Gide avait confirmé le poids biographique de ses pièces.[33] Le théâtre de Gide est donc, au même titre que ses récits, romans, soties, un espace de réflexion, d'interrogation et de débat, sur soi-même en tout premier lieu :

Gide y poursuit sa réflexion sur l'homme, ses interrogations sur l'individualisme, sur la libération personnelle. Il y débat des problèmes qui agitent sa conscience : questions morales, interrogation religieuses, préoccupations sociales. (Claude, 1992 : 19-20)

Selon nous, le théâtre de Gide est tout cela et encore plus ou plus encore, le terrain parfait de la projection du moi, une forme de se purger en re-présentant ses angoisses les plus profondes – angoisses sur soi-même, sur ses penchant, sur ses croyances. Bref, le théâtre est pour Gide la forme suprême de libération. Il y a créé un monde voué à prendre corps, ce qui facilite la prise de distance et l'objectivation. C'est une sorte d'exorcisme, propre au théâtre de Gide, car, à travers les figures centrales de son théâtre, « il vit une expérience par procuration » (Claude, 2002 : 27). Ainsi, « dire mon drame, c'est déjà l'objectiver et, par suite, le porter hors de moi ». (Gouhier, 1943 : 169).

De plus, le théâtre est, par ses racines et ses fondements même , un jeu où les acteurs empruntent leurs corps à des personnages fictionnels, ils assument, portant des masques, la vie d'autrui, ils paraissent. Rappelons à ce point un aspect que nous croyons essentiel, définitoire même pour la relation de Gide avec le théâtre : son extraordinaire plaisir à se comporter en acteur, à poser, à assumer des masques, à s'observer ou à être observé : c'est un Gide acteur qui analyse le personnage (public) André Gide.

Certes, comme le remarquait Jean Claude[34], le théâtre n'est, par sa structure même, un genre approprié pour la confidence intime. Pourtant, le théâre de Gide, envisagé dans la dyachronie des pièces, construit une image assez complète de l'évolution du moi gidien – de l'individualisme exacerbé à la porté sociale , politique même, dans le sens primaire du terme – de ses angoisses et tourments religieux – du manque de communication avec la divinité au « procès de la religion » (Claude, 2002 : 25), de ses idées sociales et même de son intérêt pour la vie sociale.

Avec ses pièces de théâtre, Gide passe outre : il n'est plus simplement un acteurd'une vie-scénario où il se sent souvent dépaysé, étranger ; il devient créteur d'un monde modelé à sa guise et où les personnages assument une vie que Gide aurait voulu faire sienne : « […] on pourrait conclure que l'écriture de soi, toute indirecte qu'elle est, fait du théâtre de Gide une sorte de théâtre-laboratoire où l'objet de la recherche serait au bout du compte le moi gidien ». (Claude, 2002 : 38)

[33] « André Gide me raconta tout ce qu'il avait mis de lui-même dans ses pieces ». (Heyd, 1952 : 10)

[34] « Le théâtre ne se prête pas à être le support de la confidence intime ». (Claude, 2002 : 21).

BDD-A14574 © 2014 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:10 UTC)

Bibliographie
Claude, Jean, *André Gide et le théâtre*, tome I, Gallimard, Paris, 1992
Claude, Jean, « Ecriture théâtrale et écriture de soi » in Masson, Pierre, Claude, Jean, BAAG éd., *André Gide et l'écriture de soi*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2002
Delay, Jean, *La Jeunesse d'André Gide*, Gallimard, Paris, 1957
Gide, André, *L'évolution du théâtre* in *Œuvres complètes*, Paris, NRF Gallimard, 1933a
Gide, André, *Journal Vingt et unième cahier* in *Œuvres complètes*, NRF Gallimard, Paris, 1933b
Gide, André, *L'Immoraliste* in *Œuvres complètes IV*, NRF Gallimard, Paris, 1933c
Gide, André, *Si le grain ne meurt* in *Œuvres complètes*, Paris, NRF, 1933d
Gide, André, *Lettre à Angèle I* in *Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris, Mercure de France MCMXIX
Gouhier, Henri, *L'essence du* théâtre, Plon, Paris, 1943
Heyd, Richard, « André Gide dramaturge » in *Revue de Belles Lettres*, Genève, no. 6/1952
Moutote, Daniel, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi*, Slatkine, Paris, 1998
Pillement, Georges, *Anthologie du théâtre contemporain*, tome III *Le Théâtre des romanciers et des poètes*, Bélier, Paris, 1945-1948
Sheridan, Alan, *André Gide : A Life in the Present*, Harvard University Press, 1999

IDENTITÉ ET ALTÉRITÉ DANS L'ŒUVRE D'ISMAIL KADARÉ

Mark MARKU[G]

Abstract *: Identity and alterity are among the main issues in the work of the Albanian writer Ismail Kadare. The problem of identity and alterity is mostly dominant in the novels based on historical events from the period of the Ottoman Empire: "The Siege", "The Palace of dreams", "The corner of shame" etc.*

In the works of Ismail Kadare, of special interest is the way the relationships of the Albanians with the others are seen: the foreigners. What is different in his work is the fact that he doesn't portray in a negative way the others, more specifically the ottoman invaders. In the same way he doesn't portray in a positive way the Albanians.

Kadare tries to create the Albanian identity of the pre-ottoman period through the "eyes of the foreigners". According to Kadare the Albanian Identity that existed before the Ottoman Invasion, was transformed radically because of the 5 centuries of the Ottoman Occupation.

By confronting the Albanians with the others, Kadare tries to highlight the difference that existed between the Albanian and the Ottoman Identity when they first faced each-other.

For this reason, the works of Kadare can be considered as a decolonization approach or as an attempt to de-Ottomanisation of the Albanian mentality. This is at the same time an

[*] Université de Tirana, Département du Journalisme et de la Communication

BDD-A14574 © 2014 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:10 UTC)