

**LE TEXTE THÉÂTRAL ENTRE PRODUCTION ET RÉCEPTION. SUR  
QUELQUES MÉTATEXTES GIDIENS**

**THE DRAMATICAL TEXT BETWEEN PRODUCTION AND  
RECEPTION. SOME ANDRÉ GIDÉ'S METATEXTS**

**EL TEXTO TEATRAL ENTRE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN.  
SOBRE ALGUNOS METATEXTOS DE ANDRÉ GIDE**

**Diana-Adriana LEFTER<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Notre travail propose une perspective sur quelques métatextes gidiens sur le théâtre, avec les instruments de la théorie de la réception. Nous avons voulu analyser la manière dans laquelle Gide envisage l'auteur dramatique et les spectateurs en tant que pôles incontournables de la création dramatique. Leurs respectifs statuts sont influencés par la situation particulière du texte dramatique, qui ne trouve sa complétude que dans la représentation scénique. Le rapport entre l'auteur et le spectateur apparaît ainsi comme souvent conflictuel, non-coopératif, un duel qui a comme résultat le progrès artistique et l'éducation du goût des consommateurs.*

*Mots-clés : auteur dramatique, spectateur(s), théâtre, acteur*

**Abstract**

*Our paper deals with some of the most important André Gide's theoretical writings about the dramatic text ; we approach those texts from the perspective of the theory of reception. We wanted to analyse Gide's manner of thinking about the author and about the spectator(s), as the main and ineluctable poles of dramatic creation. Their position is influenced by the particular situation of the dramatic text, which is meant to be read and represented on stage. Thus, the relation between the author and the spectator is sometimes conflicting, excludes the co-operation, just like a fight having as a result the artistical progress and the shaping of the spectators' artistical taste.*

*Keywords : dramatic writer, spectator(s), theatre, actor*

**Resumen**

*Nuestra ponencia propone una perspectiva sobre algunos de los más importantes metatextos teatrales de André Gide, analizados con los instrumentos de la teoría de la recepción. Hemos deseado poner de relieve la manera en la cual Gide define el autor dramático y los espectadores como polos imprescindibles de la creación dramática. Su respectivo status es influido por la peculiar situación del texto dramático, que encuentra su cumplimiento solamente en la representación escénica. La relación entre el autor y el*

---

<sup>1</sup> diana\_lifter@hotmail.com, Université de Pitesti, Roumanie

*espectador es muchas veces conflictiva, falta de cooperación, un duelo cuyos resultados son el progreso artístico y la formación del gusto del público.*

*Palabras clave: autor dramático, espectador(es), teatro, actor*

## **Le contexte**

Gide a toujours considéré le théâtre comme un art impur. Cette opinion peu valorisante sur l'art dramatique ne l'a pas pourtant empêché d'en faire une préoccupation constante, tout le long de sa vie.

Dans ce travail, nous nous proposons de remettre en discussion quelques écrits gidiens que nous avons appelés des métatextes dramatiques : des fragments de son *Journal*, les *Lettres à Angèle* et le texte de sa conférence *L'évolution du théâtre*. Nous voulons montrer que, en dépit de son peu de succès comme auteur dramatique, Gide a eu une pensée constante sur cet art, actualisée dans ces écrits qui subsument ses expériences d'auteur et de spectateur de théâtre, des textes qui théorisent, avec des fluctuations – il est vrai – les modalités de production et de réception de l'œuvre théâtrale. Ces textes sont une excellente image de la vision théorique de Gide sur le personnage théâtral, sur l'action, sur l'auteur et sur le spectateur en tant que consommateur de la production théâtrale, à des moments même où il en a minimalisé l'importance<sup>1</sup>.

En effet, même si les plus importantes créations dramatiques – Saul, Le Roi Candaule, Philoctète – occupent la première partie de sa création littéraire, le théâtre « n'a pas été seulement un accroc dans sa carrière littéraire, mais une tentation constante ».<sup>2</sup> Toutefois, Gide n'est pas resté dans l'histoire de la littérature comme un grand auteur dramatique ; c'est peut-être parce qu'il s'est enfermé « dans une conception élitiste du public »<sup>3</sup>, auquel, en grand auteur, il n'a pas voulu se soumettre, mais il a tenté de le former. Par contre, tout secondaires qu'ils semblent dans l'ensemble de la création gidienne, ses métatextes théâtraux sont présentés comme incontournables. Le texte de la conférence *L'évolution du théâtre*,

---

<sup>1</sup> Gide n'a manifesté nul enthousiasme dans la conception ou même à l'idée de devoir concevoir et présenter sa conférence *De l'évolution du théâtre*. Une note dans le *Journal*, datée mercredi, 17 mars 1904, le montre dans un état d'apathie quant à cette conférence et peu intéressé par la question dramatique : « Quel ennui d'avoir cette conférence à préparer « Sur le théâtre ». Et ce que je pense du théâtre m'intéresse si peu moi-même ». Gide, André, *Journal Quatrième Cahier*, in *Œuvres complètes*, Paris, NRF Gallimard, 1933, page 485.

<sup>2</sup> Claude, Jean, *Gide et le théâtre : une tentation impossible*, in Goulet, Alain dir., *La Chambre noire d'André Gide*, Editions Le Manuscrit 2009, page 123.

<sup>3</sup> Idem., page 138.

par exemple, est mentionné au même titre que *Der Weg zu Form* de Paul Ernst comme valeur dans la définition de la situation dramatique.<sup>1</sup>

Masqué parfois, le regret de ne pas avoir entrepris une carrière d'auteur dramatique, l'a hanté jusqu'à l'âge de la maturité, quand il avouait sa désillusion que sa création dramatique soit « une part injustement négligée de son œuvre ».<sup>2</sup> Gide confie plus d'une fois ce regret. Dorothy Bussy, André Puget ou Jean Lambert reçoivent les témoignages de cette amertume de Gide qui voit, temps après, dans l'échec de *Saul* le tournant dans sa carrière littéraire, à savoir l'éloignement du texte dramatique et l'orientation vers le texte narratif : « Si *Saul* avait été joué, s'il avait rencontré une certaine faveur auprès du public, toute ma carrière eût pu en être modifiée »<sup>3</sup> ou « Si mon *Saul* avait réussi, mon activité littéraire aurait été différente ».<sup>4</sup>

Nous allons analyser en ce qui suit l'image que Gide crée des deux pôles incontournables de la création dramatique : l'auteur et le(s) spectateur(s). Les fluctuations, souvent évidentes, dans la position théorique et critique de Gide, sont dues à l'évolution que sa pensée théorique a enregistré le long du temps et au fait qu'elles sont le résultat d'une double expérience, évolutive à son tour : celle d'auteur dramatique et celle de spectateur, doublées, les deux, par son constant penchant pour l'art de l'acteur.

### **Auteur dramatique**

Pour Gide, l'auteur, pôle de la production, n'est que l'un des participants à la création du sens de l'œuvre dramatique, celui qui « se dresse, pour ainsi dire entre les spectateurs et l'acteur ».<sup>5</sup> L'auteur reste pourtant un élément essentiel, incontournable, celui qui met de soi-même dans le texte théâtral, l'influençant de manière décisive. Entre la représentation, faite de décor, d'acteurs, de costumes et le texte, ce dernier englobe les « préoccupations sociales, patriotiques, pornographiques ou pseudo-artistiques de l'auteur »<sup>6</sup>, ce qui est la composante la plus

---

<sup>1</sup> Carlson, Marvin, *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, Expanded Edition, 1993.

<sup>2</sup> Lambert, Jean, *Gide familial*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, page 142.

<sup>3</sup> Echanges avec A Puget, décembre 1929.

<sup>4</sup> Lambert, Jean, op. cit., page 154.

<sup>5</sup> Gide, André, *L'évolution du théâtre* in *Œuvres complètes*, Paris, NRF Gallimard, 1933, page 201.

<sup>6</sup> Idem., page 202.

importante. Le grand défi de l'auteur-producteur du texte est de concilier ses préoccupations avec la « vogue »<sup>1</sup>, notamment avec le goût ponctuel du public : « [...] l'auteur qui n'y obéit pas, que la seule préoccupation d'art fait écrire, risque fort de n'être même pas représenté ».<sup>2</sup>

L'auteur dramatique a un statut particulier, différent en quelque sorte de celui de l'auteur de tout autre genre littéraire : il doit concéder que son texte soit joué, car « l'œuvre d'art dramatique ne trouve pas, ne veut pas trouver sa fin suffisante en elle-même »<sup>3</sup> Or, pour que le texte soit joué, il doit répondre aux attentes du public, il doit le satisfaire. la vie artistique et la survie de l'auteur dramatique sont assurées par le public ; l'auteur dramatique vit de la vie que le public donne à ses œuvres. par contre, « l'artiste non joué s'enferme dans son œuvre, se dérobe à l'évolution générale et finit par s'y opposer ».<sup>4</sup> Cette opposition, bénéfique dans tout autre genre, parce qu'elle forme le goût du public, est destructrice pour l'auteur dramatique, qui dépend de la réception que ses productions ont.

Quel est donc le rôle de l'artiste ? Se laisser aller ou bien éprouver la résistance pour l'art ? Gide plaide pour l'artiste qui forme le goût du public, qui « donne son œuvre d'art pour une œuvre d'art, son drame pour un drame »<sup>5</sup>, qui se donne pour but la création du beau. Or, le beau est question de contrainte : contrainte du public, qui suit la vogue, et contrainte artistique, actualisée dans des règles.

L'auteur dramatique devrait, selon Gide, se donner comme but la création du beau, suite à des contraintes artistiques. Le premier et le plus éloquent exemple sont les classiques qui, s'astreignant à la règle des trois unités, ont laissé des chefs-d'œuvres artistiques : « Le grand artiste est celui qui exalte la gêne, à qui l'obstacle sert de tremplin »<sup>6</sup>. C'est l'auteur des créations qui échappent à ce que Gide appelle « épisodisme »<sup>7</sup>,

Dans cette permanente et productive lutte entre le but du dramaturge et les attentes du public, il y a l'acteur, lequel est envisagé par Gide comme un médiateur, celui qui incarne l'art pour la transmettre au public. L'acteur est d'ailleurs une figure qui le hante tout le long de sa création littéraire : ses écrits biographiques et auto-fictionnelles nous le présentent plus d'une fois dans l'hypostase de l'acteur qui se costume, qui se déguise, qui paraît,

---

<sup>1</sup> Idem., page 203.

<sup>2</sup> Idem., page 203.

<sup>3</sup> Idem., page 201.

<sup>4</sup> Idem., page 204.

<sup>5</sup> Idem., page 205.

<sup>6</sup> Idem., page 207.

<sup>7</sup> Idem., page 209.

qui se regarde agir ; ses personnages fictionnels le font également. Gide a avoué ce penchant pour l'art de l'acteur, pour l'acteur qu'il était lui-même plus d'une fois : « Je reste persuadé que j'aurais pu faire un acteur excellent »<sup>1</sup>.

Dans une note écrite après avoir assisté à la représentation de l'*Andromaque* de Racine, Gide se plaint des metteurs-en-scène et des acteurs qui s'éloignent du texte dramatique pour se plier aux attentes du public : « La grande erreur des acteurs, aujourd'hui, jouant Racine, est de chercher à faire triompher le naturel là où devrait triompher l'art. »<sup>2</sup>

Ainsi, Gide n'envisage pas un rôle créateur pour l'acteur non plus. Pour lui, l'acteur reste un moyen de transmettre le texte. On voit le critique Gide souvent mécontent même du jeu des acteurs importants de son temps : à une grande actrice, il reproche d'avoir été trop « dame » dans son interprétation, à d'autres de ne pas respecter l'atmosphère de la pièce, à la grande Sarah Bernard, qu'il voit dans *Hamlet* d'avoir mal interprété le sens de la pièce. L'acteur ne doit pas mettre de soi dans l'interprétation, mais suivre minutieusement le texte : « [...] il faudrait alors que, par une habile gradation qui est dans la pièce, l'acteur force le spectateur de penser. »<sup>3</sup>

### **Consommateur, spectateur, foule**

Gide s'intéresse également au pôle de réception de l'œuvre dramatique, le public. Même s'il n'a pas une très bonne impression du public de son temps, qu'il considère trop oisif, il est toutefois conscient que ce pôle de réception est incontournable : « L'art dramatique a ceci d'affreux qu'il doit faire appel au public, compter avec lui et sur lui ».<sup>4</sup>

Dans la septième *Lettre à Angèle*<sup>5</sup>, en 1899, Gide parle des spectateurs comme d'une foule, qu'il voit comme l'opposé du créateur, qui est l'auteur dramatique. Pour Gide, la foule instaure un acte de consommation collective qui équivaut à une action dévorante sur l'œuvre mise en scène et qui n'obéit plus à la nécessité de production collective entre l'auteur dramatique et le consommateur.

---

<sup>1</sup> Lambert, Jean., Introduction à la Correspondance d'André Gide – Dorothy Bussy in CAG 9, Paris, Gallimard, 1979, page 5.

<sup>2</sup> Gide, André, *Journal* in *Œuvres complètes*, Paris, NRF Gallimard, 1933, Troisième cahier, pages 539-540.

<sup>3</sup> Gide, André, annexe à la *Lettre à Angèle*, VII, éd. citée, page 133.

<sup>4</sup> Gide, André, *Journal* in *Œuvres complètes*, Paris, NRF Gallimard, 1933, page 243.

<sup>5</sup> Gide, André, *Lettre à Angèle* in *Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris, Mercure de France MCMXIX.

Si l'on suit la théorie de la réception, l'acte de production du sens d'une œuvre porte en soi quelque chose de sacré, dans ce sens qu'il est fondateur, comme le mythe, si l'on veut. C'est un acte participatif, auquel le producteur du texte et le consommateur de celui-ci prennent part et sur le sens duquel ils agissent. Or, le théâtre a ceci de particulier qu'il est texte et représentation scénique à la fois. Par la représentation, il est donné non pas mille fois à des consommateurs individuels, mais une fois à un consommateur collectif, à ce public que Gide appelle *foule* dans sa septième *Lettre à Angèle*.

La foule est pour Gide un consommateur dévorateur et non-productif, parce qu'elle voit la représentation théâtrale comme une œuvre d'art qui lui est apportée « comme présent »<sup>1</sup>. L'acte de consommation perd ainsi sa valence productrice pour se rapprocher plutôt d'un acte sacrificiel ; la foule dévore l'œuvre et son producteur à la fois, avec une faim impudique que l'on déteste si l'on en est l'observateur et que l'on partage si l'on s'y mêle.

Et alors, Gide plaide-t-il pour éliminer le public de théâtre de l'acte de création du sens de l'œuvre ? Evidemment non. Dans son *Journal*, aussi bien que dans la septième *Lettre à Angèle*, Gide souligne le rôle créateur du public, qui ne doit pas toutefois obscurcir l'auteur dramatique.

Pour Gide, le statut de l'acte créateur change au moment où l'on passe de la lecture – moment où l'œuvre « demeure comme une symphonie sur papier, virtuelle, lisible seulement pour quelques initiés »<sup>2</sup> – à l'acte de représentation scénique. Or, Gide est d'accord plus d'une fois que l'œuvre dramatique est « faite pour être jouée »<sup>3</sup> :

*C'est, avec toutes les prétentions qu'on voudra, une œuvre qui ne trouve passa fin en elle-même, qui vit entre les acteurs et le public et qui n'existe qu'à l'aide de lui.*<sup>4</sup>

Livrée à la foule, l'œuvre dramatique devient une proie que l'auteur et les consommateurs – spectateurs veulent ne pas enrichir, mais s'approprier : une lutte où, pour Gide, le spectateur ne doit pas être traité comme un partenaire, mais comme un adversaire à vaincre.

Pourrait-on y voir un mépris intellectuel de Gide pour le public, pour le spectateur, ou plutôt un mécontentement devant les compromis des

---

<sup>1</sup> Gide, André, *Lettre à Angèle*, VII, éd. citée, page 129.

<sup>2</sup> Idem., page 129.

<sup>3</sup> Idem., page 129.

<sup>4</sup> Idem., page 129.

auteurs dramatiques ? Pour nous, il s'agit des deux. Tout d'abord, Gide a été toujours conscient du statut particulier de l'artiste, il a toujours souligné le travail et le sacrifice créateur de celui-ci, il s'est montré le défenseur de la pureté de l'art. Céder au public, à la foule, au consommateur, une partie de la décision sur l'œuvre dramatique, serait démissionner du rôle singulièrement créateur de l'auteur. Voilà un premier aspect du dédain qu'il a pour le spectateur-foule. Ensuite, lorsque Gide écrit sur le théâtre, il le fait portant avec soi une double expérience : celle de l'auteur dramatique et celle du spectateur de théâtre. Ses allégations portent donc cette double influence, difficilement décelable dans les métatextes. Or, comme le remarquait Jean Claude<sup>1</sup>, « Gide a mis de lui-même dans un genre qui n'a en principe rien d'autobiographique ». Comment alors aurait-il pu, cet égotiste, accepter être représenté, interprété, même modifié par autrui. C'est le deuxième motif de son refus d'accepter la collaboration avec le public. Enfin, le refus de Gide de voir le spectateur comme partenaire est son mécontentement pour la situation dans laquelle se trouvait le théâtre du début du XIX<sup>e</sup> siècle, où les auteurs dramatiques concédaient trop à leur public. Or, comme Peter Schnyder<sup>2</sup> ou Pamela Antonia Genova<sup>3</sup> le font remarquer, Gide exige, dans tous ses écrits et par toutes ses œuvres, une transformation radicale du théâtre. Il a l'ambition de renouveler l'art dramatique et manifeste un grand intérêt pour la création dramatique. Ainsi, à la concession, à la résignation devant le goût, quelque fois douteux du public, Gide préfère et conseille le duel, la lutte :

*Et pourtant, je ne peux considérer le drame comme soumis au public ; non jamais ; je le considère comme une lutte, au contraire, ou mieux comme un duel contre lui – duel où le mépris du public est une des principaux éléments du triomphe. La grande erreur de nos dramaturges modernes est de ne pas mépriser suffisamment leur public. Il ne faut pas chercher à l'acquiescer, mais à le vaincre. Un duel, vous dis-je, et d'où le public sort et battu, et content.*<sup>4</sup>

Battu et content, mais finalement un public à qui concéder. Gide l'a méprisé, pour un temps, mais n'a jamais désiré le conquérir. Il aurait voulu l'avoir, ce public, un public qui le pousse à bout, qui lui crée les permissives,

---

<sup>1</sup> Claude, Jean, *op. cit.*, page 124.

<sup>2</sup> Schnyder, Peter, *Gide critique dramatique des années 1900* in *Studia Neophilologica*, vol. 58, issue 1/1986, p. 99-106.

<sup>3</sup> Genova, Pamela Antonia, *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, West Lafayette, Ind, Purdue Press University, 1995

<sup>4</sup> Gide, André, *Lettre à Angèle*, VII, éd. citée, pages 129-130.

qui le reçoive et qui l'accepte. Tel est le sens de l'aveu de Gide devant Claude Mauriac : une accuse tardive, pleine de regret et d'amertume adressée indirectement à un public qui n'a pas su le comprendre, qui ne l'a jamais stimulé dans sa créativité : « Si j'avais eu du succès au théâtre, j'aurais tout abandonné pour continuer dans cette voie, quitte à faire des concessions au public »<sup>1</sup>.

Comment concilier cette concession à laquelle Gide se montre prêt avec ce qu'il avait écrit en 1898 ou avec la fameuse phrase de *Ainsi soit-il* : « Décidément, je n'aime pas le théâtre, il y faut trop concéder au public et le factice l'emporte sur l'authentique, l'adulation sur le sincère éloge »<sup>2</sup>.

Nous y voyons deux perspectives différentes qui surgissent à des moments différents dans la carrière de Gide ; des déclarations pourtant qui rendent compte de la complexité de la personnalité gidienne, qui n'acceptait pas facilement la défaite et qui a toujours eu la conscience de sa valeur littéraire. En d'autres termes, le grand auteur déjà de ses récits et romans sent finalement qu'il est quitte avec un public qui avait rejeté ses créations théâtrales de jeunesse.

Un autre point sur lequel la pensée de Gide s'arrête est le rôle cathartique de la représentation théâtrale – comme chez « les Grecs nos maîtres »<sup>3</sup> – pour le spectateur. En spectateur lui-même, Gide voit dans le plaisir du spectateur un désir cathartique d'« entendre parler haut les voix qu'en nous la bienséance étouffe ».<sup>4</sup> Le spectateur moderne, contrairement à celui antique, est lui-aussi un porteur de masque, un hypocrite dans le sens grec du terme, par sa prétention moderne de vouloir cacher sa vraie identité. Cette mutation a perverti le spectateur. C'est une mutation purement sociale et plus précisément chrétienne : le dogme religieux impose des contraintes à l'homme moderne ; celui-ci, pour y échapper, devient un acteur, c'est-à-dire un porteur de masque et veut voir sur la scène un spectacle complaisant. Par contre, le retour aux valeurs antiques, païennes, serait également un retour à la liberté sociale, religieuse et aux contraintes dans l'art, ce qui assurerait à ce dernier le contexte propice à la survivance : « Je dirais assez volontiers : qu'on nous redonne la liberté des mœurs, et la contrainte de l'art suivra ».<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Mauriac, Claude, *Conversations avec André Gide*, Paris, Albin Michel, 1951, page 161.

<sup>2</sup> Gide, André, *Ainsi soit-il* in *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1951, page 1168.

<sup>3</sup> Gide, André, *L'évolution du théâtre* in *Œuvres complètes*, Paris, NRF Gallimard, 1933, page 206.

<sup>4</sup> Idem., page 210.

<sup>5</sup> Idem., page 215.



Dans une époque dominée par des pièces réalistes, naturalistes ou par le théâtre d'idées, bref par des pièces « mornes et conventionnelles »<sup>1</sup>, dans un contexte marqué par « l'immobilisme du théâtre officiel »<sup>2</sup>, Gide propose et veut proposer aux autres une création dramatique qui mette en scène de vrais modèles d'individualisme authentique : « Le théâtre de Gide vise à mettre en scène l'unique nature de l'homme, le pouvoir inhérent et la quête de l'identité authentique ».<sup>3</sup>, conformes au modèle héroïque qu'il propose dans toute sa littérature. Le personnage théâtral devrait être le point central de toute œuvre dramatique, l'axe autour duquel celle-ci se construit.

En 1898, dans la première Lettre à Angèle, Gide construit, à partir du théâtre de Curel, sa théorie sur le héros dramatique, sur le personnage qui doit se trouver au centre de l'œuvre et de la représentation théâtrales. Peter Schyder a remarqué cette préférence de Gide pour le personnage et non pas pour l'idée, pour le personnage qui incarne une action : « L'action a pour souci constant de rattacher les états d'âme des héros à des caractères fortement structurés, permettant la mise en scène de conflits éternels. »<sup>4</sup>

Dans cette préférence pour le personnage et pour l'action que celui-ci incarne, on voit, en effet, une cohérence dans la pensée gidienne qui a toujours considéré, dans les œuvres narratives et théâtrales dans une égale mesure, le personnage comme le pilon de l'action. Dans le texte dramatique, l'idée doit céder le pas au personnage et à l'action :

*[...] 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 ; les pseudo-idées que l'on prête à la bouche des personnages ne sont jamais que des opinions et doivent être subordonnées aux personnages.*<sup>5</sup>

Le but et le devoir de l'auteur dramatique est de proposer aux consommateurs, à travers les modèles d'individualisme, une nouvelle typologie de héros, des modèles exemplaires qui puissent remplacer les figures héroïques d'autrefois. cela est éduquer, former le public, le faire passer de l'étape de « foule » à celle de récepteur productif :

---

<sup>1</sup> Schnyder, Peter, op. cit., page 99.

<sup>2</sup> Idem., page 99.

<sup>3</sup> Genova, Pamela Antonia, op. cit., page 106.

<sup>4</sup> Schnyder, Peter, op. cit., page 99.

<sup>5</sup> Gide, André, *Lettre à Angèle*, I, éd. citée, page 84.

*N'est-ce pas là, Mesdames et Messieurs, ce que nous espérons également du théâtre ? Qu'il propose à l'humanité de nouvelles formes d'héroïsme, de nouvelles figures de héros.*<sup>1</sup>

Gide propose donc 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. C'est le théâtre où auteur et spectateurs pourront enfin se retrouver dans une coopération et non pas dans une confrontation.

L'échec du théâtre de Gide est, comme le montre très bien Jean Claude, lié non seulement à sa relation conflictuelle et peu concessive avec le public, mais aussi à son égocentrisme, à son individualisme, si « gidiens » en fin de comptes. Or, le passage du texte à la représentation scénique, expérience réservée au théâtre, est aussi un acte de partage, de communitarisme, si l'on veut. Par contre « pour la plupart de ses expériences théâtrales, il [Gide] s'est senti comme dépossédé de son texte qu'il trouvait presque à chaque fois défiguré. [...] Son indépendance d'esprit, son absence de souplesse, sans compter les difficultés de communication, se sont conjuguées et l'ont empêché de participer à une collaboration effective ».<sup>2</sup>

« L'art naît de contrainte, vit de lutte, meurt de liberté ».<sup>3</sup> Art qui mène la double vie du texte et de la représentation scénique, le théâtre est vu par Gide comme une incessante confrontation entre l'auteur qui le produit et le spectateur qui le consomme. Les métatextes gidiens mettent en discussion cette relation le plus souvent difficile et conflictuelle entre le producteur et les consommateurs, dont vainqueur doit être l'art dramatique.

#### **Bibliographie**

Carlson, Marvin, *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, Expanded Edition, 1993

Claude, Jean, *Bethsabée, un autre traité du vain désir* in *Lectures d'André Gide. Hommage à Claude Martin*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994, p. 85-94

Claude, Jean, *André Gide et le théâtre*, tome II in *CAG 16*, Paris, Gallimard, 1992

---

<sup>1</sup> Gide, André, *L'évolution du théâtre* in *Œuvres complètes*, Paris, NRF Gallimard, 1933, page 216.

<sup>2</sup> Claude, Jean, *op. cit.*, page 139.

<sup>3</sup> Gide, André, *L'évolution du théâtre* in *Œuvres complètes*, Paris, NRF Gallimard, 1933, page 2107

- Claude, Jean, *Gide et le théâtre : une tentation impossible*, in Goulet, Alain dir., *La Chambre noire d'André Gide*, Editions Le Manuscrit 2009
- Genova, Pamela Antonia, *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, West Lafayette, Ind, Purdue Press University, 1995
- Gide, André, *Lettre à Angèle* in *Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris, Mercure de France MCMXIX.
- Gide, André, *Journal* in *Œuvres complètes*, Paris, NRF Gallimard, 1933
- Gide, André, *L'évolution du théâtre* in *Œuvres complètes*, Paris, NRF Gallimard, 1933
- Gide, André, *Ainsi soit-il* in *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1951
- Goulet, Alain dir., *La Chambre noire d'André Gide*, Editions Le Manuscrit 2009
- Lambert, Jean, *Gide familial*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000
- Lambert, Jean., *Introduction à la Correspondance d'André Gide – Dorothy Bussy* in *CAG 9*, Paris, Gallimard, 1979
- Mauriac, Claude, *Conversations avec André Gide*, Paris, Albin Michel, 1951
- San Juan Jr., E., *The Idea of André Gide's Theatre* in *Educational Theatre Journal*, vol. 17, no. 3, 1965, p. 220-224
- Schnyder, Peter, *Gide critique dramatique des années 1900* in *Studia Neophilologica*, vol. 58, issue 1/1986, p. 99-106
- Sheridan, Alan, *André Gide. A Life in the Present*, Harvard University Press, Cambridge, 1999