André Gide et le Théâtre. Un parcours à retracer,
Vincenzo Mazza (dir.)

Paola Codazzi

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/doublejeu/2889>
DOI : 10.4000/doublejeu.2889
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 18 novembre 2021
Pagination : 199-202
ISBN : 978-2-38185-162-4
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Paola Codazzi, « *André Gide et le Théâtre. Un parcours à retracer*, Vincenzo Mazza (dir.) », *Double jeu* [En ligne], 18 | 2021, mis en ligne le 18 novembre 2021, consulté le 20 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2889> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2889>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

COMPTE RENDU

***André Gide et le Théâtre. Un parcours à retracer*, Vincenzo Mazza (dir.), Paris, Classiques Garnier (Bibliothèque gidienne ; 17), 2021, 452 p.**

Gide est-il *aussi* un homme de théâtre ? Voici la question posée par le volume de Vincenzo Mazza, qui recueille les actes du colloque international organisé à Paris en 2017 avec le soutien de la fondation Catherine Gide. Ce bel ouvrage collectif, impossible à résumer ici, se compose de vingt-trois contributions, divisées en six sections distinctes.

Comme l'explique Jean Claude dans l'avant-propos, le sujet est complexe. D'abord, il faut souligner que, très jeune, l'écrivain porte déjà son attention à tout ce que les salles de spectacle offrent au public (D.H. Walker en parle dans son article). Lecteur infatigable, il se forge ainsi rapidement des goûts bien définis, ce qui l'incite à prendre la plume. À la fin du XIX^e siècle, alors qu'il peine encore à se frayer un chemin dans le monde littéraire, Gide s'essaie pour la première fois à l'écriture dramatique, à laquelle il continuera de revenir tout au long de sa carrière. Longuement considérées comme marginales, ses œuvres et adaptations pour la scène n'ont que faiblement retenu l'attention de la critique, au moins jusqu'aux années 1970. Mais tout n'a pas encore été dit, loin de là, d'où la nécessité – comme l'indique le titre même du volume – de *retracer* un parcours qui se présente sinueux et parfois contradictoire. L'objectif poursuivi est double, car si ces pages souhaitent contribuer à une meilleure connaissance de l'auteur, être protéiforme par excellence, elles aspirent également, et de manière plus générale, à proposer un autre regard sur l'histoire du théâtre du XX^e siècle. C'est pourquoi, dans son introduction, V. Mazza met l'accent sur le choix d'une perspective élargie par rapport à d'autres ouvrages (une bibliographie sélective est donnée aux pages 423 à 428). Au-delà de la production dramatique de Gide, sont étudiés ses propos sur le théâtre dans le *Journal* mais également dans la presse. C'est le cas des «Lettres à Angèle», publiées dans *L'Ermitage*, et bien plus tard, des

Interviews imaginaires, pour *Le Figaro*. Sans négliger les considérations qu'il exprime dans la correspondance avec ses amis, dont Roger Martin du Gard (H. Baty-Delalande en éclaire les moments forts).

« Maeterlinck pour le drame – [...] Moi pour le roman »¹, affirme Gide en 1891, à une époque où pourtant la génération à laquelle il appartient aspire à prendre part au mouvement de rénovation du théâtre alors en cours. Cette ambition perçe à la lecture des conférences qu'il prononce respectivement à Weimar et à Bruxelles (sur lesquelles P. Schnyder et M. Vukušić Zorica reviennent), au moment où *Saül* paraît au Mercure de France. Premier drame de l'écrivain – étudié par F. Lestringant, A. Ben Damir et F. Canovas –, il est considéré comme le point de départ d'une recherche qui s'achève en 1931 avec *Cédipe*, pièce qui fait l'objet des articles d'A. Voegele et d'E. Chashchina. De la même décennie date *Robert ou l'intérêt général*, œuvre à la genèse et à la rédaction problématiques, comme l'explique P. Masson. Gide se heurte à de nombreuses difficultés, ce qui représente une constante de ses incursions dans l'écriture dramatique. Rien d'étonnant alors que certains de ses projets soient restés à l'état d'ébauche : c'est le cas d'*Ajax*, dont traite l'article de P. Pollard. Et pourtant, Gide possédait un réel talent pour le théâtre : un sens du dialogue hors pair, qui donne à beaucoup de ses textes, comme le remarque S. Poliakov, un potentiel dramatique non complètement assumé.

Et que dire du rapport de Gide à la représentation ? Plusieurs contributions mettent en lumière que la réalisation scénique représente pour l'auteur un aspect problématique : il sent son texte lui échapper, prendre une forme qui n'est pas celle qu'il avait imaginée. Peu de metteurs en scène ont eu sa confiance, parmi lesquels il faut citer Jacques Copeau, qu'il aide pour ses *Frères Karamazov* (voir l'article de F. Toussaint). Ensemble, selon l'analyse de L. Burgholzer, ils collaborent à la première de *Saül*, portée à la scène en 1922, au Vieux-Colombier (dont Copeau est le directeur). À ce propos, l'écrivain parle de « four noir », une expression reprise par C. Debard dans son article, centré sur l'accueil fait par la critique dramatique aux premières pièces jouées. Gide essuie bien des déboires au cours des années, mais malgré la déception qu'il ressent, il ne manque pas d'enthousiasme et d'audace. Il s'engage en effet dans la traduction et l'adaptation de deux pièces de Shakespeare : *Hamlet* (partiellement reproduit dans l'ouvrage, p. 343-363) et la tragédie historique *Antoine et Cléopâtre* (voir les contributions de M. Della Casa et V. Mazza). Pour cette entreprise, il s'associe à Jean-Louis Barrault, qui sera à ses côtés également à l'occasion d'un autre projet d'envergure : en 1947, Gide présente au théâtre Marigny

1. Lettre d'André Gide à Paul Valéry du 26 janvier 1891, in André Gide, Paul Valéry, *Correspondance. 1890-1942*, Peter Fawcett (éd.), Paris, Gallimard, 2009, p. 52.

sa version du *Procès* de Kafka (examinée par O. Colomb et M. Fuhrer). Une reprise aura lieu à l'Odéon dix ans après la mort de l'auteur, comme on peut le lire dans le répertoire proposé en fin de volume – il comprend les principales représentations des œuvres de Gide en langue française (p. 411-421). Si on voulait inclure d'autres aires géographiques, il y aurait presque certainement assez de matériel pour un autre livre, comme les contributions de P. Fossa et de M. Longo le laissent deviner. En Italie, la notoriété de Gide en tant qu'auteur dramatique s'établit essentiellement au début du siècle grâce aux revues littéraires, qui portent à l'attention du lectorat de la péninsule les textes de l'auteur. Les représentations sont en revanche rares et plutôt tardives, comme celle du *Roi Candaule* préparée par le sicilien Cutrufelli en 1951.

Au regard de cet aperçu, le théâtre apparaît pour Gide comme une tentation constante – tant du point de vue de la réflexion que de la création proprement dite – et parallèlement, comme l'objet de frustrations successives, liées à la conviction que si le texte ne peut pas se suffire lui-même, la scène condamne l'auteur à un choix impossible : ou bien demeurer fidèle à lui-même, se vouant à l'insuccès, ou bien aller à la rencontre du public, et donc se trahir. En mettant en lumière sous divers angles ce paradoxe qu'il a tenté sans succès de surmonter, le livre offre au lecteur un témoignage précieux du dramaturge que Gide a été et de celui qu'il aurait pu être.

PAOLA CODAZZI

UNIVERSITÉ DE HAUTE-ALSACE, ILLE UR 4363