

DEPOSITED BY THE FACULTY OF
GRADUATE STUDIES AND RESEARCH



LE THÉÂTRE D'ANDRÉ GIDE

A Thesis

Presented to

The Faculty of Graduate Studies and Research
McGill University

In Partial Fulfillment

of the Requirements for the Degree

Master of Arts

by

Dorothy Jean Kidd

April 1948

TABLE DES MATIÈRES

Chapitre	Page
Introduction	1 - 15
I. Le Roi Candaule	1
II. Saül	33
III. Oedipe	80
IV. L'Art dramatique de Gide	127
Bibliographie	146

INTRODUCTION

L'oeuvre dramatique de Gide est assez mince, cependant l'intérêt qu'il a porté au théâtre n'a jamais cessé durant toute sa carrière. Nous en trouvons des signes dans ses traductions de Shakespeare, dans ses commentaires sur l'oeuvre de tel ou tel dramaturge, sur l'interprétation des grands rôles, ou même dans des discours sur l'art du théâtre comme cette Evolution du théâtre auquel nous aurons souvent recours.

C'est d'ailleurs un phénomène assez fréquent que des écrivains romanciers soient attirés à un certain moment de leur carrière par la forme dramatique: on peut même dire qu'il est rare pour un romancier de ne pas être tenté par le théâtre: tentatives souvent avortées ou malheureuses: que l'on songe à Balzac, à Stendahl ou à Georges Sand, si typiquement romanciers et rêvant cependant de cette autre forme de création dans laquelle les personnages créés, sont, semble-t-il, appelés une seconde fois à la vie par l'incarnation de l'artiste. Dans la littérature contemporaine, nous avons au moins deux exemples d'auteurs, qu'à côté du roman ont choisi aussi, le théâtre comme moyen d'expression. C'est avec André Gide, Jean Giraudoux et dans les deux cas nous avons affaire à un théâtre "littéraire", c'est à dire à un théâtre s'adressant non à un vaste public, mais à une élite cultivée, mais ces deux théâtres ont eu une fortune bien diverse. Alors

que le théâtre de Giraudoux a connu la grande vogue, le théâtre de Gide est resté confiné à un petit group de connaisseurs et certaines pièces même sont restées réservées aux seuls lecteurs, nouveaux "Spectacles dans un fauteuil". Cette constatation nous amène à nous poser certaines questions: André Gide est-il vraiment un écrivain de théâtre, ou s'est-il fourvoyé en adoptant cette forme? Est-ce que les problèmes que Gide soulève sont peu faits pour le théâtre? Ou bien, les raisons de la réserve du public, tiennent-elles à la nature du public lui-même et non à celle de l'auteur ou des sujets? Le théâtre tel que l'a rêvé Gide est-il possible? Ou le deviendra-t-il? Ne lui manque-t-il que l'animateur que Giraudoux a eu le bonheur de trouver en Jouvet? Autant de questions que l'oeuvre dramatique de Gide nous oblige à nous poser.

Que Gide ait été naturellement attiré par le théâtre, cela n'a pas de quoi surprendre un lecteur quelque peu familier avec son oeuvre. Toute cette oeuvre est en effet l'illustration ou l'exposé de conflits, de problèmes dont il montre tour à tour les solutions contraires; la création de caractères lancés dans la vie et retournés par des forces intérieures que ces êtres portaient en eux et qu'ils ignoraient. Toute son oeuvre porte l'empreinte du créateur qui voit et entend discourir ses créatures, et il semble que ses pièces de théâtre soient un aboutissement normal de cette tendance. Il ne nous est pas possible de

déterminer jusqu'à quel point ce "dialogue perpétuel" tient à la nature profonde de l'écrivain. Tout nous porte à croire qu'en effet, comme il l'a confessé bien souvent, Gide est un homme divisé. Mais nous laissons ce problème à ceux dont c'est le métier de sonder les âmes. Il nous suffit d'indiquer ici en passant, que l'on peut en effet rattacher ce tour d'esprit du dilemme à la nature profonde de l'auteur et que son besoin de "déclaration" (comme dit Giraudoux en parlant d'Electre) s'accorde tout à fait à ce dévoilement en public que constitue le théâtre.

D'ailleurs, d'un simple point de vue de technique littéraire et si paradoxale que cette idée semble au premier abord, la forme dramatique ne correspondrait-elle pas mieux aux dons de Gide que la forme romanesque? Il suffit de comparer ses "récits", comme il les nomme, L'Immoraliste, La Porte Etroite, La Symphonie Pastorale, ou même son grand roman des Faux-Monnayeurs - squelette de roman ou épure de roman - avec des romans qui ont chair et vie, romans balzaciens ou romans anglais ou russes, pour se rendre compte que la condensation et le brièveté, quelle soit la beauté artistique à laquelle elles aboutissent, ne sont peut-être pour un romancier qu'un beau défaut. Au fond ces qualités de schématisation, de concision qui sont la caractéristique de l'auteur, ne pourraient-elles

s'accommoder mieux de la forme théâtrale que de la forme romancée; l'auteur sera là pour donner de l'épaisseur à ses êtres, pour les faire se mouvoir, gesticuler, s'extérioriser; et la scène, le décor fourniront la matérialité qui donne l'illusion de la vie. Par ailleurs, si le roman n'est pas tenu à une composition serrée, parce qu'il a le temps et parce qu'il a l'espace, le théâtre au contraire bénéficiera de cet art qui consiste à composer un état, à mettre les personnages dans une situation morale tragique. Quant à l'art du discours, qui est justement un des grands points où se juge le dramaturge, car l'action au théâtre s'exprime, se ralentit ou se précipite par les discours¹, c'est justement là que triomphe Gide. En effet, le drame, si l'on le considère du seul point de vue de la forme, n'est autre chose qu'un échange incessant de paroles. Par ce moyen le dramaturge exprime non seulement l'action, mais aussi les sentiments éprouvés par ses personnages. Puisque la vivacité d'un dialogue vient de sa justesse, de son rapport au caractère donné, il faut que l'écrivain connaisse intimement la vie intérieure de ses personnages. C'est sans doute sa vive perception de la psychologie humaine qui rend si vivantes les paroles des personnages de Gide,

1. "Le poète dramatique emploie les discours pour exprimer l'action comme le peintre emploie les couleurs pour exprimer la lumière". Albert Thibaudet, Réflexions sur la littérature, (Paris: Gallimard, 1938)
P. 86

que ce soit dans ses drames proprement dits, ou dans ses autres écrits. (Lorsque parut La Symphonie Pastorale, un critique avisé, Monsieur A. Thibaudet, n'écrivait-il pas:

Les dialogues de La Symphonie Pastorale nous font parfois regretter que l'oeuvre n'ait pas été exécutée sous la forme dramatique qu'elle me semble fort bien comporter.²

D'autres raisons que celles provenant de son tempérament ou de ses dons littéraires peuvent aussi avoir contribué à augmenter l'intérêt que Gide porte au théâtre. Une des plus importantes me paraît être cette atmosphère de renouveau qui baigne le théâtre au début du vingtième siècle. Gide qui présidait alors aux destinées de la Nouvelle Revue Française ne pouvait être indifférent aux efforts que tentait au même moment pour renouveler le théâtre, son ami et collaborateur, Jacques Copeau. Attiré surtout par la forme dramatique, Copeau "chercha d'introduire au théâtre le même mouvement de réformation"³ que celui que se proposait la N.R.F. pour la production littéraire en général. Ainsi, sous la direction de Copeau fut fondé en 1913 le "Vieux-Colombier", théâtre "d'honnêteté" antithèse du théâtre facile des boulevards. Gide s'intéresse tout de suite

2. Albert Thibaudet, Réflexions sur le roman, (Paris: Gallimard, 1939) p. 131

3. Léon Pierre-Quint, André Gide, sa vie, son oeuvre (Paris: Delamain et Boutelleau, 1933) p. 71

à cette nouvelle tentative, car ici il allait trouver l'occasion d'éprouver la valeur des théories dramatiques qu'il partageait avec son ami. Avec Copeau il se rendait compte de la nécessité de lutter contre le réalisme qui dominait le théâtre à cette époque. Par l'étude de Molière, tous les deux furent inspirés de l'idée de faire revivre la "commedia del arte", "à la manière italienne, mais avec les types nouveaux: le bourgeois, le noble, le marchand de vin, la suffragette remplaceraient Arlequin, Pierrot et Colombine."⁴ Mais surtout ils comprirent l'importance d'amener l'acteur, de même que l'auteur à une nouvelle compréhension du rapport étroit qu'il y a entre l'invention et l'interprétation. Dans son ouvrage, Souvenirs du Vieux-Colombier, Jacques Copeau explique ce que devait être ce rapport:

Formation de comédien au métier de l'esprit, formation du poète au métier de la scène, consentement de l'oeuvre littéraire au style de l'architecture théâtrale, unité foncière de la représentation. C'est de là que devait partir selon moi, l'appel à un renouvellement essentiel, à une épuration de la forme dramatique.⁵

Gide part du même point de vue lorsque dans une conférence intitulée, L'Evolution du théâtre prononcée à Bruxelles le 25 mars, 1904, il fait en quelque

4. André Gide, "Journal" Oeuvres Complètes (Paris: Nouvelle Revue Française, 1932-1939) Volume 8, p. 201

5. Jacques Copeau, Souvenirs du Vieux-Colombier, (Paris: Les Nouvelles Editions Latines, 1931) p. 76-77

sorte le point de ses idées. Selon Gide, l'oeuvre dramatique doit être délibérément artistique. Or, puisque c'est le caractère artistique qui fait défaut à la plupart des oeuvres théâtrales, l'oeuvre artistique devient ipso facto oeuvre réaliste ou épisodique, mot que Gide préfère. On a déjà prêté tant de sens au mot "réalisme" que Gide aime mieux l'éviter: l'épisodisme par contre n'est susceptible que d'une interprétation. Une oeuvre épisodique est faite d'une série d'événements ou d'épisodes de laquelle dépend l'intérêt de la pièce, et c'est contre cette tendance à l'épisodisme, dit Gide, que l'artiste doit réagir. Mais cet épisodisme du drame qui est à la mode, fait malheureusement partie des nécessités dramatiques auxquelles un écrivain qui veut être joué doit se soumettre, sinon il liguera contre lui spectateurs et critiques. Une oeuvre de théâtre n'est pas, en effet, comme une oeuvre faite pour la lecture: celle-ci peut et doit trouver en soi sa fin: "elle doit trouver en soi sa suffisance, sa fin et sa raison parfaite;"⁶ tandis que l'oeuvre dramatique ne le peut pas. L'acteur se dresse nécessairement entre l'auteur et le spectateur, car c'est dans la mise en scène que l'oeuvre dramatique trouve sa fin:

6. Gide, "Les limites de l'art" Oeuvres Complètes, Volume 3, p. 407

"l'oeuvre d'art dramatique ne trouve pas, ne veut pas trouver sa fin suffisante en elle-même."⁷ Presque tout le monde est d'accord avec cette conception de la fin de l'oeuvre dramatique; c'est plutôt la réaction contre l'épisodisme qui nous frappe. Mais, si ce n'est dans le déroulement des événements, en quoi le drame consiste-t-il?

Le seul drame qui intéresse Gide consiste dans le débat qui se passe dans l'âme humaine, dans les luttes morales de l'être contre les obstacles qui l'empêche d'être lui-même. Ces obstacles qui s'opposent à l'intégration de l'être se trouvent souvent dans l'être même, "et tout le reste n'est qu'un accident."⁸ Ce n'est que dans les âmes puissantes que sont livrées de telles batailles, aussi ce sont les caractères saillants qui offriront à Gide la matière de ses oeuvres dramatiques. Avec une telle conception du drame, il est facile de comprendre le penchant de Gide pour les caractères de l'antiquité grecque et biblique.

Bien que Gide affirme que "l'art ne consiste pas dans l'emploi de figures héroïques, historiques ou légendaires; non plus qu'il n'est nécessairement

7. Gide, "L'Evolution du théâtre" Oeuvres Complètes, Volume 4, p. 201

8. Gide, "Journal" Oeuvres Complètes, Volume 15, p. 307

inartistique d'occuper la scène avec des bourgeois contemporains,"⁹ il souligne l'avantage du choix de figures distantes de nous. D'une figure déjà dépouillée du passager, de l'épisodique, il ne reste que la part universelle sur laquelle l'artiste peut travailler. C'est cette qualité universelle de l'être qui l'attire et qui le pousse à remarquer:

"Le temps ou quelque distance que ce soit n'en laisse parvenir à nous qu'une image dépouillée déjà de tout qu'elle peut avoir d'épisodique, de bizarre et de passager, ne laisse subsister d'elle que sa part de vérité profonde sur laquelle l'art peut oeuvrer. Et le dépaysement que l'artiste cherche à produire en éloignant de nous ses personnages, indique précisément ce désir: nous donner son oeuvre d'art pour oeuvre d'art, son drame pour un drame simplement."¹⁰

Nous verrons plus tard ce que cette idée comporte de classique, car au fond Gide ne fait que reprendre ici une idée chère à Racine.

L'oeuvre artistique étant donnée, il reste la question de l'acteur qui va quelquefois à rebours du souci artistique de l'auteur. Poussant jusqu'au bout sa théorie de la nécessité de représenter au théâtre des figures distantes de nous, Gide insiste sur "l'espace qui sépare la scène de la salle."¹¹ Il fait des

Volume 9. Gide, "L'Evolution du théâtre", Oeuvres Complètes
4, p. 204.
10. Loc. Cit.
11. Ibid., p. 207.

reproches aux acteurs qui veulent diminuer cette "distance" tant réclamée par Racine. De même, Gide proteste contre l'acteur qui fait de son mieux pour "humaniser le héros"¹² et qui rejette "tour à tour masque, cothurne, tout ce qui faisait de lui quelque chose d'étranger et que l'on devait regarder, pour reprendre le mot de Racine 'd'un autre oeil que nous ne regardons d'ordinaire les personnages que nous avons vus de si près' " ¹³ allant ainsi exactement dans le sens contraire de celui voulu par l'auteur. Cependant, tout en blâmant l'acteur qui refuse d'interpréter un rôle d'une manière conforme à celle que sans doute eût désiré l'auteur, Gide se rend compte de la difficulté pour l'acteur de se dépouiller de sa propre conception du rôle. Et il est presque inévitable, croit-il, qu'un acteur, séduit par ses talents histrioniques prête au caractère conçu par l'auteur comme être universel, des caractéristiques particulières. Cette tendance, Gide la constate: "L'indispensable collaboration de l'acteur particularise.....où l'auteur généralisait."¹⁴ Cette différence de point de vue vient de ce que l'auteur voit surtout la généralisation, tandis que l'acteur est attiré par la vérité particulière. Cette divergence est explicable car selon Gide: "l'oeuvre d'art dramatique n'est pas une oeuvre d'abstraction: les

12. Ibid p. 207

13. Ibid p. 207

14. Ibid p. 209

caractères sont prétextes à généralisation, mais sont toujours d'une vérité particulière".¹⁵

Gide lui-même, d'ailleurs, n'a pas dédaigné à l'occasion d'expliquer comment il concevait tel ou tel grand rôle. Il donne quelques indications pour le rôle d'Oreste dans son Journal,¹⁶ 1905, mais surtout dans "Conseils à une jeune actrice"¹⁷ publié plus récemment, il propose une interprétation d'Iphigénie et de Phèdre - interprétation personnelle mais qui essaie de rester conforme à ce qui est exprimé ou sous-entendu par le texte de l'auteur. Il fait remarquer à l'actrice qui doit jouer Iphigénie que son sacrifice "ne prend toute sa valeur qu'en raison des grâces, des dons et des joies qui (la) comblent d'abord."¹⁸ Après des conseils précis, il conclut ainsi à propos du rôle de Phèdre, montrant l'esprit qui le guide dans son interprétation:

Un rôle aussi touffu, aussi riche, prête à des interprétations diverses qui feront ressortir de préférence tel ou tel côté du caractère.¹⁹

Et il ajoute:

Le grand acteur.....doit inventer; doit prendre élan sur les modèles et non chercher à copier..... Ne craignez pas, d'abord, d'étonner un peu le public en quittant la conformité.²⁰

15. Ibid p. 209

16. Gide, "Journal", Oeuvres Complètes, Volume 4, p. 501

17. Gide, Attendu que.....(Paris: Charlot, 1943)

18. Ibid p. 197

19. Ibid p. 196

20. Ibid p. 197

Gide, artiste, sera moins libéral envers l'interprète qui abîme la beauté du mot parlé. A l'occasion de la première répétition sur la scène d'Antoine et Cléopâtre, dont il avait fait la traduction, Gide a accusé les acteurs d'un manque de sensibilité dans le débit:

Le monotone débit des acteurs égalise le texte, et le ponce pour ainsi dire. Il ne paraît pas qu'aucun d'eux soit sensible à la beauté des mots en eux-mêmes. C'est comme le rouleau qu'on promène sur les mottes de terre après le labour..... Au demeurant chacun d'eux est charmant, et manifestement fait de son mieux. Mais je me persuade une fois de plus de l'impossibilité de faire d'une pièce de théâtre, une oeuvre d'art.²¹

En somme si le théâtre moderne s'égaré, c'est qu'il y a méprise chez les auteurs, chez les acteurs, chez le spectateur, mais la cause profonde de tout cela n'est autre que l'hypocrisie de nos moeurs. Ne demande-t-on pas à l'auteur et à l'acteur modernes d'être naturels, de prendre exemple sur les réalités, c'est à dire sur une humanité masquée d'hypocrisie et qui, pour cela, présente une singulière pénurie de caractères. La société moderne, en effet - et la morale chrétienne - n'ont fait que banaliser l'individu et l'ont obligé à ressembler à une sorte de fantôme moral, créé par la religion et les moeurs:

21. Gide, "Journal", Ceuvres Complètes, Volume 10, p. 500

Avec de tels caractères (si ce sont là des caractères encore) quelles actions dramatiques restent possible? - qui dit drame, dit: caractère et le christianisme s'oppose aux caractères, proposant à chaque homme un idéal commun.²²

Jadis,

le paganisme fut tout à la fois le triomphe de l'individualisme et la croyance que l'homme ne peut se faire autre qu'il est. Ce fut l'école du théâtre.²³

Maintenant, hélas, le masque n'est plus sur la scène, mais c'est l'homme qui la porte dans la vie. Sommes-nous donc condamnés à une décadence irrémédiable du théâtre? Gide n'est pas aussi pessimiste, car il a également une théorie sur la rénovation du théâtre.

Les remèdes ne sont qu'un rappel de ce qui a jadis assuré le triomphe du théâtre: le moyen de faire habiter de nouveau le théâtre par des caractères, c'est de l'éloigner de la vie, et le moyen d'arracher le théâtre à l'épisodes c'est de lui retrouver des contraintes. (Cette idée de contraintes nous la retrouverons plus tard en examinant le classicisme de Gide.) Tout ceci indique que le théâtre auquel Gide songe est un théâtre artistique et qu'il croit que la rénovation du théâtre se fera par le théâtre littéraire. Sauver le théâtre est une tâche de Pygmalion et de Prométhée, dit-il, et il la croit réservée à ceux, "qui, délibérément

22. Gide, "L'Evolution du théâtre", Oeuvres Complètes, Volume 4, p. 213

23. Ibid p. 214

feront un fossé de la rampe, écarteront à neuf de la salle la scène, de la réalité la fiction, du spectateur l'acteur, et du manteau des moeurs, le héros."²⁴

Il est clair que l'artiste qui s'engage dans cette nouvelle voie, renonce aux applaudissements immédiats, car il faut du temps pour développer un goût artistique dans un public théâtral depuis longtemps rendu insensible à la beauté. Il faudrait que les artistes de cette école que rêve Gide, prennent comme maxime, ce mot de Gide lui-même: "Je n'écris pas pour la génération qui vient, mais pour la suivante",²⁵ de sorte que pour eux comme pour lui, le seul but digne d'être poursuivi, soit, non celui du succès immédiat mais celui, "de faire une oeuvre qui intéressera ceux de demain plus que ceux d'aujourd'hui, et ceux d'après demain plus encore."²⁶ C'est un idéal, avouons-le, qu'il doit être assez difficile de faire adopter à un auteur dramatique.

Par où commencer dans cette réforme du théâtre? Peut-être par l'instrument même du théâtre, c'est à dire par la formation de comédiens dont le goût finirait par s'imposer au public, et hausserait premièrement les écrivains, et secondement le public, à ce nouveau

24. Ibid p. 217

25. Gide, "Journal", Oeuvres Complètes, Volume 11, p. 358

26. Gide, "Feuillets", Oeuvres Complètes, Volume 13, p. 442

théâtre. C'est cette épuration par l'instrument que tentait Copeau dans l'expérience du Vieux-Colombier. Quant à l'oeuvre dramatique nouvelle nous sommes autorisés à penser, que celle que Gide commençait à publier, répondait assez bien à ce qu'il croyait devoir être la formule salvatrice pour le théâtre contemporain.

Certes Gide avait pour lui un esprit critique aiguisé, une vision très juste des nécessités du théâtre, le sens des écueils à éviter et un sentiment profond de la vraie beauté, mais tout cela est-il toujours favorable à la puissance créatrice? La minceur de son oeuvre dramatique, proprement dite, nous permet maintenant quelques doutes, car outre Philoctète et Bethsabé qui ne satisfont pas aux exigences scéniques de théâtre de Gide ne comprend que trois vraies pièces, Le Roi Candaule, Saül et Oedipe. Un examen minutieux de ces trois pièces fera la matière principale de cette étude. Quant à Perséphone qui est un très poétique livret d'opéra écrit en 1933 et qui reprenait les fragments d'une Proserpine, ébauche de symphonie dramatique écrite une vingtaine d'années auparavant, nous n'en dirons que quelques mots à propos de la diversité des techniques de Gide. Il en sera de même pour Le Treizième Arbre (1935) que Gide appelle "plaisanterie en un acte" que nous ne ferons que mentionner.

CHAPITRE I

Le Roi Candaule, drame en vers en 3 actes
écrit en 1900, représenté en 1901.

Dans la préface du Roi Candaule Gide explique
aux lecteurs que ce drame

est né peut-être, simplement de la lecture d'
Hérodote; peut-être aussi pourtant un peu de la
lecture d'un article où plaidant 'pour la liberté
morale' un auteur de talent en venait à blâmer
les détenteurs de l'art, de la beauté, de la richesse,
les 'classes dirigeantes' en deux mots, de ne
savoir tenter l'éducation du peuple en instituant
pour lui certaines exhibitions de beautés.¹

Nous verrons plus loin ce que Gide doit à cet article.

En ce qui concerne le sujet de la pièce, nous allons
voir que c'est surtout à Hérodote que Gide est redevable.

En fait Gide a tiré la matière de son drame de
deux parties de l'Histoire d'Hérodote et aussi de La
République de Platon, mais il s'est servi principalement
de l'histoire du roi Candaule contée par Hérodote.

Selon cette histoire,² Candaule aimait éperdument sa
femme et ne cessait de louer sa beauté à Gygès, un de
ses gardes. Pour le convaincre de cette beauté extra-
ordinaire, Candaule souhaitait que Gygès voie la
reine nue. Gygès proteste contre cette idée qu'il

1. André Gide, Le Roi Candaule, (Paris: Gallimard,
1930) Préface, p. 11

2. Herodotus, History of Herodotus, Translated by
George Rawlinson; edited by E. H. Blakeney. (London:
J. M. Dent and Sons Limited, 1910) Volume 1, Book 1,
chapters 8 - 12

considère une violation des maximes de l'honnêteté et dit au roi "que chacun ne doit regarder que ce qui lui appartient."³ D'ailleurs, Gygès redoute un piège et craint les suites pour lui-même, d'une telle aventure. Le roi le rassure, cependant, disant que ni lui, ni la reine, ne lui fera aucun mal. De plus, Candaule va s'y prendre de manière que la reine ignore même que Gygès l'ait vue. Le pauvre Gygès ne peut pas échapper à cette proposition. A la tombée de la nuit, le roi cache Gygès dans la chambre de la reine qui entre peu de temps après et commence à se déshabiller. Gygès la regarde, mais au moment où elle s'avance complètement déshabillée vers le lit, il profite de ce qu'elle a le dos tourné et se glisse hors de la chambre. Cependant la reine le voit partir et se décide à se venger sur son époux de cette insulte à sa modestie. Le lendemain la reine appelle Gygès et lui donne à choisir, ou de tuer le roi et de prendre sa place sur le trône, ou d'être tué, lui-même, sur le champ. Cette nuit même, Gygès tue le roi endormi et lui succède. C'est de cette histoire du roi Candaule que Gide a tiré le thème central de son drame.

Une autre histoire prise aussi dans Hérodote,

3. Gide, op. cit., p. 10

a fourni à Gide certains autres éléments de son drame. C'est celle de Polycrate,⁴ tyran de Samos. Ce Polycrate qui n'avait jamais connu aucune fêlure à son bonheur, reçut un jour d'un de ses amis, Amasis, roi d'Egypte, le conseil pour éviter la ruine qui menace le bonheur des gens trop heureux, de sacrifier le plus précieux de tous ses trésors. Polycrate, après réflexion, choisit une bague qu'il aimait pardessus tous ses biens et la jeta dans la mer. Cinq ou six jours plus tard, un pêcheur arriva au palais de Polycrate avec un grand poisson dont il fit cadeau au roi. Les domestiques chargés d'apprêter le poisson, découvrirent dans le ventre du poisson la bague de leur maître. A cette histoire Gide a emprunté l'épisode de l'anneau trouvé dans le poisson, et peut-être aussi l'idée que celui qui a un bonheur parfait, doit un jour risquer ce bonheur même pour le conserver.

Quant à la qualité magique de cet anneau, Gide la tient d'une autre histoire, celle-là racontée par Platon dans La République.⁵ Il s'agit d'un berger, un aïeul de Gygès, le Lydien. Un jour ce berger gardait ses troupeaux quand il commença à pleuvoir

4. Herodotus, Volume 1, Book 3, chapters 40 - 42

5. The Republic of Plato, Translated... by John Elewelyn Davies and David James Vaughan (London: Macmillan and Co., Limited, 1904).

à verse et sur le terrain même où paissaient les troupeaux, s'ouvrit un gouffre béant. Le berger descendit dans l'abîme où se trouvait parmi d'autres objets étranges, un grand cheval creux d'airain: à l'intérieur était un cadavre d'une taille surhumaine qui portait un anneau d'or. Le berger ne prit rien que cet anneau et sortit du gouffre. Ayant mis cette bague à son doigt, le berger arriva à la réunion mensuelle tenue par les bergers pour faire un rapport sur les troupeaux du roi. Là ce berger s'aperçut que lorsqu'il tournait l'anneau à son doigt, il devenait à volonté invisible ou visible.

Convaincu de sa puissance magique, il se fit envoyer auprès du roi comme un des courriers. A son arrivée, il séduisit la reine. Puis, aidé par elle, il tua le roi et hérita de la couronne.

Ainsi, Gide s'est servi de la première histoire d'Hérodote comme base de son drame. Mais il a substitué à Gygès, garde du roi Candaule, Gygès pêcheur de l'histoire de Polycrate. Quant à l'anneau dont il n'y a aucune mention dans la première histoire d'Hérodote, il est tiré de la seconde histoire d'Hérodote, aussi bien que de l'histoire de Platon où nous en trouvons l'usage magique. Cet anneau de Polycrate, symbole de ce qu'il a de plus précieux, Gide le remplacera par la

femme même de Candaule. De plus, Hérodote a fourni à Gide l'élément 'moral' ou les thèmes de sa pièce; la réflexion sur le bonheur, ou sur le problème du bonheur, l'inquiétude de l'homme heureux, et le goût de risquer ce qu'on aime le plus. Il faut reconnaître que ces thèmes sont particulièrement dans l'ordre des préoccupations de Gide.

Hérodote a aussi fourni en partie l'élément matériel, si l'on peut dire, ou la fabulation: c'est à dire les personnages, leurs aventures, les moyens de conduire l'action. Platon a également été mis à contribution pour certains détails de l'histoire.

Enfin, l'article qui traite de la liberté morale, semble avoir été le motif déterminant pour Le Roi Candaule et ce serait à lui qu'on serait redevable de certaines considérations d'ordre politique qui n'ont rien à voir avec les légendes antiques.

De ces divers éléments très librement interprétés et tressés, Gide a fait une tragédie émouvante, en trois actes et en vers libres. Du prologue jusqu'à la fin du drame, l'action dramatique se développe avec un intérêt qui va en progressant. Le prologue prononcé par Gygès, le pêcheur, qui vient d'apporter au palais du roi le poisson pour le festin du soir, donne le thème

de la pièce: "Que celui qui tient son bonheur - qu'il se cache! Ou bien qu'il cache aux autres son bonheur",⁶ et dans ce prologue apparaît aussi le thème du déshérité et du riche, thème secondaire que Gide doit sans doute à l'article cité précédemment. Au banquet donné par le roi pour offrir en spectacle à ses invités la beauté de sa femme, dont il dit qu'il souffre trop de la connaître seul, on discute le partage des biens, surtout celui du bonheur. L'attitude catégorique de Nyssia, la reine, se montre par sa réponse à Philèbe, un des invités:

...il est certains bonheurs que l'on tue,
Plutôt que de les pouvoir partager.⁷

Ces mots nous préparent au comportement de la reine à la fin du drame. Cette discussion au sujet du bonheur vient très à propos comme introduction à la découverte par Archélaus d'une bague cachée dans le poisson servi au banquet. Phèdre, le plus intelligent de l'entourage du roi, passant la bague au roi, remarque qu'elle porte deux mots grecs qui veulent dire: "Je cache le bonheur." Le roi fait chercher le pêcheur de cette dorade précieuse, un homme nommé Gygès. Pendant ce temps, Candaule qui s'inquiète de la signification des mots inscrits sur la bague, demande à ses invités

6. Gide, Le Roi Candaule, p. 29

7. Ibid., p. 56

Simmias, un autre invité, écoutant ces paroles, fait observer que si le bonheur du roi était une amitié, il ne parlerait pas de le risquer ainsi, et remarque que c'est justement une amitié qui lui manque. Le spectateur est ainsi préparé pour la future amitié qui va se développer à l'acte suivant.

Ce dialogue platonicien qui expose les divers points de vue des personnages sur le bonheur, est interrompu par l'arrivée de Gygès. Interrogé par le roi, le pêcheur explique sobrement son état misérable. Sa femme en rentrant à la maison ayant trop bu dans les cuisines du palais où elle aidait aux préparatifs du banquet, a mis sans le vouloir, le feu à la paille de la hutte, de sorte que tout a brûlé, la hutte et les filets. Emu par ce récit du malheureux, Candaule fait venir la femme de Gygès dont l'arrivée provoque un épisode inattendu et dramatique. Un des invités, Sébas, un peu gris, proclame que cette femme lui a accordé ses faveurs. Gygès qui venait de déclarer:

Il vaut mieux, pour moi, n'avoir que peu
Mais l'avoir seul.¹²

saisit un couteau sur la table et tue sa femme sur le champ. Cette action fait écho aux mots de Nyssia tout à l'heure:

12. Ibid., p. 85

...il est certains bonheurs que l'on tue,
Plutôt que de les pouvoir partager.¹³

et suggère en perspective une tragédie plus grande.
Néanmoins, la résolution hardie de Gygès plaît au roi
qui invite le pêcheur à demeurer au palais comme son ami.

L'acte deux nous montre le développement du
caractère du roi en face de son nouvel ami. Gygès est
installé au palais vêtu comme un seigneur, mais il
n'est pas heureux. Il pense à sa femme, en l'amour
de qui il croyait. Il trouve incompréhensible l'attitude
du roi envers lui: sans doute Candaule agit-il ainsi
par pitié, non par véritable amitié. Cependant, le roi
veut convaincre Gygès de sa réelle amitié, de son désir
de lui faire goûter à tous ses biens et peu à peu "une
inquiète pensée"¹⁴ s'empare de lui. Par un dialogue
subtil qui révèle la résolution anxieuse du roi et la
confusion évidente Gygès, Gide nous découvre l'idée de
Candaule. Le roi commence par demander à Gygès si
l'infidélité de sa femme le gênait beaucoup, et finit
par lui proposer de lui faire voir la reine. Gygès
résiste violemment aux propos du roi, mais Candaule le
fait taire et lui montre le moyen de réaliser son projet.
C'est l'anneau mystérieux. Le roi raconte alors à
Gygès l'expérience qu'il a faite ce matin du pouvoir

13. Ibid., p. 56

14. Ibid., p. 104

étrange de cette bague: au milieu de ses seigneurs il leur est tout à coup devenu invisible. Pour prouver cette puissance magique de l'anneau, Candaule passe la bague à son doigt, puis la retire, disparaissant et reparaisant "comme un dieu"¹⁵ aux yeux de Gygès. Puis le roi donne l'anneau à son ami qui le passe craintivement à son doigt, et tout de suite il devient invisible. A ce moment là, la reine approche et appelle son époux qui va à sa rencontre, chancelant à l'idée de la chose insensée qu'il a faite.

Dans la scène suivante Gide a renforcé la tension dramatique en faisant prononcer à Nyssia les mots mêmes qui sont la condamnation de la situation dans laquelle Candaule l'a mise à son insu. La promesse qu'exige Nyssia dans cette rencontre:

Que plus jamais tu ne relèveras mon voile
Devant d'autres yeux que les tiens.¹⁶

souligne l'intention contraire de Candaule. De même, l'intérêt sympathique manifesté par Nyssia à l'égard de Gygès:

Ce qu'il a fait était terrible! -
Mais je le plains. -
Oh comment une femme peut-elle...?
Il a bien fait de la tuer. -
Appartenir à deux...oh, c'est horrible! ¹⁷

15. Ibid., p. 113

16. Ibid., p. 121

17. Ibid., p. 124

marque l'écart qu'il y a entre sa pensée et celle de son époux. Notons aussi dans ces mots de Nyssia qu'ils ont également un effet d'ironie pour le spectateur qui connaît la situation que Nyssia ignore.

Quand la reine a presque achevé de s'apprêter pour la nuit, Candaule s'excuse: il a promis à ses hôtes de les revoir avant la fin de la soirée. Au moment où Nyssia va laisser tomber son dernier voile, Gygès qui est resté caché dans la chambre s'élançe vers le seul flambeau qui brûle et le jette à terre. La reine s'effraie, mais exalté par l'idée qu'il poursuit, le roi la rassure et en sortant il chuchote à Gygès de rester. Toute la fin de cette scène est admirablement menée. Les phrases saccadées révèlent l'émotion grandissante de Candaule dans l'âme de qui s'élève un terrible débat, aussi bien que l'émotion de Gygès, de sorte que la scène s'achève sur un ton de vive agitation.

Le troisième acte nous découvre les conséquences funestes de la folie du roi. La première scène est remplie de la conversation des seigneurs qui discutent encore la générosité du roi, sa conduite étrange depuis l'apparition de l'anneau, et comment ce matin c'est Gygès et l'anneau qui ont disparu.

La scène suivante, très courte, nous révèle l'état d'angoisse de Gygès, son amour pour la reine, son horreur et sa honte en face de son crime. Son aveu est à peine fini qu'entrent Nyssia et Candaule. Gygès, invisible entend leur conversation. La reine parle de la nuit passée, déclarant que cette nuit fut de toutes leurs nuits, la plus belle. Candaule éprouve tout de suite une jalousie à laquelle il ne s'attendait pas et qu'il méprise :

Toi Candaule, jaloux! - Ah fi donc! -
Mauvaise passion, tu te tairas.¹⁸

Et se maîtrisant, il s'éloigne, disant qu'il lui faut revoir Gygès. Alors, Gygès arrachant de son doigt l'anneau, apparaît à Nyssia. Il confesse la vérité, et tend à la reine un poignard pour qu'elle l'en frappe. Bouleversée et horrifiée par l'action de son mari, Nyssia pousse Gygès à tuer Candaule. Gygès déclare qu'il ne peut pas tuer son ami. Alors, Nyssia embrasse Gygès furieusement sur les lèvres, s'écriant qu'il faut que l'un des deux soit jaloux et elle remet l'anneau au doigt de Gygès.

La dernière scène s'ouvre sur une conversation entre Candaule et Phèdre. Le roi confie à Phèdre qu'il veut renoncer aux fêtes, et qu'à l'avenir ses palais

18. Ibid., p. 151

lui appartiendront à lui tout seul:

Et Nyssia, tu sais: maintenant je l'enferme
Dans l'ombre, loin de tous pour moi seul;¹⁹

Mais si le roi a pris son parti, il n'exécutera
jamais son projet. Poussé par Nyssia, Gygès toujours
invisible frappe le roi qui tombe à terre murmurant:

Quoi! c'est toi, mon Gygès! ?
Pourquoi m'as-tu frappé? -
Je ne sentais en moi rien que de la bonté.²⁰

Il est encore convaincu de la justesse de sa tentative
de porter jusqu'au bout sa générosité. Et quand le
roi demande à Gygès d'enlever l'anneau parce qu'il
veut revoir son ami, Gygès, épouvanté n'hésite qu'un
moment, et jetant la bague loin de lui, s'agenouille
près de Candaule. Nyssia, cependant n'éprouve pas une
telle émotion. Elle fait lever Gygès et lui donne la
couronne du roi avec ces mots:

Vous êtes mon époux; je suis la reine.
Voici vos invités.²¹

Gygès entre immédiatement dans son nouveau rôle. Il
invite les seigneurs à s'asseoir et son attitude envers
Nyssia lui montre qu'elle vient de se donner un maître.
Gygès ne tombera pas dans l'erreur de Candaule:

Ce visage si beau, Madame,
Je croyais qu'il devait rester voilé.²²

19. Ibid., p. 162

20. Ibid., p. 164

21. Ibid., p. 165

22. Ibid., p. 166

Nyssia répond sur un ton méprisant:

Voilé pour vous, Gygès.
Candaule a déchiré mon voile.²³

Gygès très brutalement lui ramène un pan de vêtement sur le visage et répond: "Eh bien! recousez-le."²⁴

La pièce s'achève sur une note triomphale avec le propos de Sypfax: "Allons, messieurs, buvons au bonheur de Gygès."²⁵ Le dernier mot de la pièce est ainsi le premier.

L'analyse de la pièce révèle qu'elle repose sur deux thèmes distincts, le problème du bonheur et celui de la générosité. Le premier de ces thèmes comporte deux idées, empruntées comme nous l'avons déjà vu, à Hérodote, l'idée qu'on ne peut jouir tout à fait du bonheur dans l'obscurité, et l'idée qu'on a besoin de risquer son bonheur pour en jouir complètement. C'est cette double idée qui a poussé Candaule à partager avec Gygès, le plus cher de ses biens, sa femme. Ce problème du bonheur semble d'abord être un problème purement individuel, mais le problème de la générosité qui le double, semble avoir pour Gide un aspect plus large. En effet l'action de Candaule qui offre sa femme à son ami pose avant tout un problème moral - toutefois, vue sous un autre angle, cette action se présente comme la forme extrême de certaines conceptions sociales. Le partage des biens, jusqu'où peut-il aller? "Jusqu'à

23. Ibid., p. 166

24. Ibid., p. 167

25. Ibid., p. 167

quoi, jusqu'à qui, pourra s'étendre ce communisme?"²⁶

La pièce, elle-même donne la réponse de Gide. Problème social et problème moral sont étroitement liés - ou plutôt, dirions-nous, morale sociale et morale individuelle: la générosité, qui dans la morale sociale est une grande vertu - ne peut-elle être condamnée du point de vue de la morale individuelle - lorsqu'elle semble aboutir à ce que cette morale individuelle appelle le vice.

Gide cite le mot de Nietzsche, "Généreux jusqu'au vice", et encore: "C'est une chose curieuse à constater que l'excessive générosité ne va pas sans la perte de la pudeur."²⁷ A ces remarques Gide ajoute sa propre formule, jouant presque sur le sens du mot "réserve", "La pudeur est une réserve."²⁸ C'est de cette réserve que Candaule a voulu se dépouiller, sans y réussir vraiment, toutefois, puisque aussitôt accompli, il regrette son geste et veut désormais le rendre impossible. En tout cas Gide s'est rendu compte de la difficulté de faire accepter ce motif de la générosité, car dans un projet d'une Nouvelle Préface pour Candaule, il a écrit: "Difficulté de faire admettre une idée comme un mobile."²⁹ On ne peut d'ailleurs déterminer si l'idée de la générosité est vraiment le mobile de Candaule, ou si elle n'est

26. Gide, Le Roi Candaule, préface p. 10

27. Ibid., p. 12

28. Ibid., p. 12

29. André Gide, "Feuillets" Oeuvres Complètes
(Paris: Nouvelle Revue Française, 1932 - 1939) Volume 6,
p. 372

qu'une justification après coup d'une tendance morbide: - ce besoin d'étaler et de partager son bonheur. Est-ce générosité - ou est-ce égoïsme raffiné qui pousse Candaule à agir? Si un psychiatre se mettait à analyser la nature de cette générosité, peut-être y découvrirait-il des dessous très gidiens. D'ailleurs, il semble que ce problème de la générosité ne soit pas le problème essentiel. Il semble être plutôt rajouté au thème central du bonheur et inspiré par la lecture de l'article sur "la liberté morale."

Bien que Gide ait entremêlé dans cette pièce deux problèmes différents, l'action ne souffre pas de cette dualité et il faut reconnaître que les deux thèmes sont très habilement tressés. Même dans le prologue nous voyons se côtoyer ces thèmes du bonheur et de la générosité, car Gygès en fait mention dans une seule phrase:

Comme si son bonheur lui semblait
 Pour un homme seul, trop immense,
 Le généreux Candaule appelle autour de lui
 Les rois et les grands de ses terres,
 Et depuis deux jours l'on festoie.³⁰

Dans la première scène, la conversation des seigneurs roule sur ce double sujet et parmi maintes remarques relevons celles-ci:

30. Gide, Le Roi Candaule, p. 30

Si le roi nous retient ici dans les fêtes
 Et nous comble de ses bienfaits,
 Ce n'est par politique ni par sottise,
 Mais, comme tu le disais,
 Par une sorte de générosité indécise.³¹

dit Syphax, et un peu plus loin Phèdre remarque,

...le roi Candaule
 A plus de sagesse que tu ne lui en accordes,
 C'est une grande sagesse que de se
 Considérer comme heureux.³²

Le roi lui-même, à plusieurs reprises pendant le festin
 parle de son bonheur qui semble entraîner toujours ses
 idées altruistes, telles que voici:

O plénitude de mon bonheur!
 Comment aurais-je assez de mes seuls sens pour
 l'épuiser?
 Grâce vous soient rendues, Messieurs, qui
 m'aidez.³³

Surtout dans les entretiens de Candaule avec Gygès on
 trouve confondus les idées sur le bonheur et la générosité.
 Peut-être cette seule phrase: "Gygès, je veux te faire
 goûter au bonheur."³⁴ est-elle le meilleur exemple
 du tressage de ces deux thèmes.

La crise morale fait l'unité d'action. Il en
 est toujours ainsi, nous le verrons, dans les drames
 de Gide. L'action en effet, est tout intérieure.
 Elle est dans le débat qui se fait dans le coeur de
 Candaule et elle repose tout entière sur la psychologie

31. Ibid., p. 38

32. Ibid., p. 40

33. Ibid., p. 45 - 46

34. Ibid., p. 101

de ce personnage. Gide a rendu psychologiquement plausible l'action de Candaule par la peinture approfondie de ce caractère inquiet, insatisfait, essayant de réaliser pleinement ses aspirations et préparant par là le spectateur à son geste suprême qui autrement semblerait insensé. L'aventure qui pouvait n'être que plaisante ou polissonne, apparaît alors comme un drame spirituel. Indiquons en passant que Gide a su également employer très artistiquement la légende pour voiler ce que le sujet pouvait avoir de scabreux, surtout au théâtre, pressentant que le côté scandaleux pouvait faire se méprendre certains spectateurs.

Comme dans la tragédie classique aussi, il n'y a guère d'incidents que ceux qui sont provoqués par le développement des sentiments ou des passions des personnages. Seule l'arrivée au palais de Gygès est - telle l'arrivée d'Oreste à la cour de Pyrrhus dans l'Andromaque - le seul événement indépendant des caractères.

Quant à l'anneau magique, à côté de sa valeur légendaire et poétique qui contribue à idéaliser toute la scène, il prend ici presque une valeur de symbole: le symbole de la libération des contraintes de la conscience, et il permet à l'auteur une plongée plus profonde dans le gouffre de l'âme: de quoi l'homme est-il capable s'il est sûr que nul ne le voit?

Ce Candaule, dont la légende ne donnait qu'une figure très indécise, est devenu une création très personnelle de Gide. On se rappelle à son propos le mot de Goethe, cité par Gide dans l'Evolution du théâtre,

Quand le poète veut représenter le monde qu'il a conçu, il fait à certains individus qu'il rencontre dans l'histoire, l'honneur de leur emprunter leurs noms pour les appliquer aux êtres de sa création.³⁵

Comme son auteur, Candaule est un caractère infiniment complexe. C'est un homme raffiné, épicurien, qui aime la musique, la bonne chère, la compagnie de gens d'esprit, qui s'extasie devant la beauté sous toutes ses formes; mais c'est aussi un homme blasé de ses richesses qui ne lui ont donné que de serviles courtisans et pas un ami. Et malgré l'insistance de Candaule sur son bonheur parfait, il laisse entendre son inquiétude à cet égard:

Et qu'est-ce que vous savez de mon bonheur? -
Et qu'est-ce que j'en sais moi-même?³⁶

dit-il aux seigneurs du festin. Fatigué de jouir seul de son bonheur, il lui plaît de raffiner sur le permis et le défendu dans la morale. Son empressement à risquer l'amour de sa femme pour l'amitié de Gygès, est-il seulement l'expression de son goût du risque qui est un raffinement de la jouissance? Ne décèle-t-il pas aussi un aspect équivoque qui serait conforme au caractère de l'auteur?

35. Gide, "L'Evolution du théâtre", Oeuvres Complètes (Paris: Nouvelle Revue Française, 1932-1939) Volume 4, p. 208

36. Gide, Le Roi Candaule, p. 75

Dans sa préface au drame Gide nous invite à voir en Candaule l'aristocrate d'une civilisation finissante. Nous ne pouvons nous empêcher de noter ce qu'il y a d'un peu morbide dans l'attitude de Candaule touchant la beauté de sa femme. Il en a une véritable obsession. Nous le voyons au début insister pour que sa femme paraisse au banquet, le visage découvert et fasse profiter les hôtes de sa beauté dont lui ne jouit déjà plus assez tout seul. Ce raffinement de blasé dans la jouissance devient une espèce d'idée fixe qui ne fera que grandir jusqu'au moment où il offrira Nyssia à Gygès. Gide, comme nous le dision plus haut a su préparer psychologiquement cette dernière scène par la complexité du caractère de son héros.

Parallèlement, d'ailleurs la générosité de Candaule va se découvrant en crescendo au cours du drame. Cette générosité qualifiée comme "indécise" par un des seigneurs, est démontrée tout d'abord dans la prodigalité du festin offert aux invités. Puis, elle se révèle dans les faveurs dont Candaule comble Gygès - non seulement il lui fait des dons, de riches vêtements, un collier précieux, mais il lui offre aussi son amitié et en fin de compte, sa femme. Il est vrai que ce dernier propos lui coûte un élanement au coeur et c'est presque malgré

lui qu'il le fait.

Soutiens-toi! Soutiens-toi, chancelante pensée!
...Je fais une chose insensée.³⁷

dit-il avant de laisser s'accomplir ce dernier projet généreux. Mais l'ultime générosité de Candaule, c'est la bonté qu'il montre même mourant à Gygès à qui il pardonne son crime.

Ce Candaule est sans doute un être d'exception, mais Gide a justifié dans le préface au drame, son choix d'un tel caractère:

Tous les sentiments sont dans l'homme, mais il en est certains pourtant que l'on appelle exclusivement naturels, au lieu de les appeler simplement plus fréquents. Comme si le fréquent était plus naturel que le rare? ...Tout ce que fait Candaule est naturel.³⁸

C'est justement le rare, presque le pathologique dans le caractère même de Candaule qui a attiré Gide qui a prêté au héros sa propre complexité. Candaule suit le bréviaire des Nourritures Terrestres publiées à la même époque et parmi maints exemples de pensée jumelle relevons quelques phrases qui font appel direct aux idées de Le Roi Candaule. S'adressant à son disciple, Gide évoque dans cette phrase: "Nathanaël, j'aimerais te donner une joie que ne t'aurait donné encore aucun autre."³⁹ les mots de Candaule à Gygès: "Je veux te montrer Nyssia."⁴⁰ Et puis, "L'homme qui
se dit heureux

37. Ibid., p. 115

38. Gide, Le Roi Candaule, préface p. 14

39. Gide, Les Nourritures Terrestres, (Paris, Gallimard, 1939) p. 17

40. Gide, Le Roi Candaule, p. 108

et qui pense, celui-là sera appelé vraiment fort."⁴¹
 fait écho à l'idée exprimée par Phèdre: "C'est une grande
 sagesse que de se considérer comme heureux."⁴² On
 recontre le thème de bonheur par tout dans Les Nourritures
Terrestres et cette phrase, "Tu chercherais encore long-
 temps, me dit Ménalque, le bonheur impossible des âmes..."⁴³
 n'est qu'une plus poétique expression du verset de Candaule:
 "Est-ce qu'on peut regarder son bonheur?"⁴⁴

Gide a fait de Gygès le pendant antithétique de
 Candaule: il l'a dessiné aussi simple que Candaule est
 subtil. Simple, fruste, brutal comme un primitif, mais
 aussi, content de ce qu'il est et de ce qu'il a. Tout à
 fait indépendant, se vantant même de sa misère il ne recon-
 naît point de maître. A la remarque de Candaule voulant lui
 enlever sa misère:

...et celui qui te l'enleveras
 C'est ton maître.⁴⁵

Gygès répond: "Je ne suis pas ton serviteur, O roi."
 Ce pêcheur sans servilité a les réactions spontanées et
 entières d'un homme simple. Aussi s'explique le
 châtement immédiat de l'infidélité de sa femme, acte
 qui par sa décision et son autorité tranquille fait
 l'admiration de Candaule. Le contraste entre les deux

41. Gide, Les Nourritures Terrestres p. 48
 42. Gide, Le Roi Candaule p. 40
 43. Gide, Les Nourritures Terrestres p. 23
 44. Gide, Le Roi Candaule p. 75
 45. Ibid., p. 89

hommes est particulièrement marqué dans la scène où Candaule offre tous ses biens à son ami. Gygès répond avec une simplicité abrupte qui contraste avec la subtilité des paroles de Candaule :

...Simple toi-même,
Tu n'imagines que des choses simples.⁴⁷

lui dit Candaule lorsque Gygès ne comprend pas ses insinuations au sujet de l'amour qu'on partage. Lorsque Candaule lui propose de lui montrer Nyssia, il répond : "Tu ne l'aimes donc pas?"⁴⁸ et ne comprend certes pas Candaule qui lui dit : "Oh! mais plus que moi-même!"⁴⁹

La noblesse naturelle de Gygès se dévoile dans l'idée qu'il se fait de l'amitié. L'ami est celui qui ne trompe pas l'autre - (qui ne désire pas ce que possède l'autre) et il ne peut y avoir d'amitié que si chacun se sent l'égal de l'autre (c'est à dire que si chacun donne quelque chose, et ne reçoit pas tout). "De mon amitié tu doutes encore?"⁵⁰ dit Candaule à Gygès après lui avoir mis au cou le collier insigne de la royauté qui lui donnera toute puissance sur les sujets de Candaule, et Gygès répond : "Tant que ce sera toi qui donneras toujours, Oui..."⁵¹ Cette amitié, que dans un accès d'égarement causé par la passion allumée par

47. Ibid., p. 105

48. Ibid., p. 108

49. Ibid., p. 108

50. Ibid., p. 109

51. Ibid., p. 109

Nyssia, il trahira, prévaut jusqu'au bout dans son coeur sur tout autre sentiment. Après avoir frappé Candaule, comme sortant d'un rêve, il se jette épouvanté aux pieds de son ami: "Candaule! mon ami..."⁵² Et on sent dans les paroles hostiles qu'il a maintenant pour Nyssia non seulement l'homme qui parle en maître, mais l'homme qui a du ressentiment contre la femme qui lui a fait commettre ce crime. Peut-être - et Gide dans sa préface nous autorise à le faire - peut-on voir aussi dans Gygès triomphant avec son autorité si simple mais si assurée, une espèce de condamnation d'une aristocratie décadente, "que ses trop nobles qualités vont démanteler à souhait, puis empêcher de se défendre..."⁵³

Nyssia n'a qu'une place très secondaire. Visible-ment elle n'intéresse Gide que comme l'enjeu - et il n'a pris aucun souci de nous expliquer son drame à elle, et le bouleversement qui la pousse au crime sans hésitation - presque sans remords. Est-ce pudeur horrifiée, dépit, mépris, ou révélation de l'amour de Gygès? D'elle nous ne connaissons guère que sa beauté - ce qui sans doute était la seule chose que Gide voulait mettre en évidence. Il y a toutefois dans la scène de tendresse conjugale qui précède le drame beaucoup de charme dans sa spontanéité et sa douceur pudique, mais ceci n'est indiqué que pour l'effet dramatique de cette situation dont Gygès est un

52. Ibid., p. 164

53. Gide, Le Roi Candaule, préface, p. 13

spectateur involontaire. Au cours de la pièce, Nyssia avait sur l'amour, sur la possession absolue de l'objet aimé, sur la jalousie que doit faire naître l'amour, sur la femme plus ou moins esclave de son seigneur et maître, des idées bien proches de celles de Gygès. Dans la dernière scène, sans que l'auteur ait suffisamment éclairé les raisons du changement, nous la voyons transformée: autoritaire, libérée de toutes ses contraintes, émancipée, elle doit être rappelée à l'ordre par son nouvel époux.

Nous avons vu comment Gide avait greffé sur la donnée assez exceptionnelle de la fable antique, une étude subtile de sentiments, ainsi que les développements philosophiques. Tout ceci rend la pièce très intéressante à la lecture - que peut-elle donner à la représentation? Car enfin dans sa Préface Gide lui-même indique qu'une oeuvre dramatique doit, "outre sa valeur profonde, présenter toutes sortes d'agréments, former spectacle et beau spectacle, ne pas craindre de 'parler aux sens'"⁵⁴ Ici nous en sommes malheureusement réduite à des conjectures et à l'appréciation des critiques, qui plus heureux que nous ont assisté à la représentation. Gide a d'ailleurs malicieusement rapporté dans une Préface de la seconde édition (1904) les commentaires de la presse française qui sont sans doute un écho assez fidèle de la voix du public. Les appréciations

⁵⁴. Ibid., p. 8

sont très dures. Les reproches peuvent en gros, se résumer à deux: l'obscurité et l'affectation. Ils nous montrent ce qui a dérouté le public. En premier lieu la pièce a généralement paru peu claire, incompréhensible, énigmatique; il est juste de dire que le personnage de Candaule est assez subtil pour paraître peu compréhensible à un public qui ne s'intéresse pas spécialement aux complications psychologiques et peut-être qu'en effet le public de 1950, habitué beaucoup plus que celui de 1900 à une littérature pathologique serait plus compréhensif que celui de la première représentation. Mais les reproches d'obscurité visaient plutôt le fonds de la pièce que le spectacle lui-même, tandis que les reproches de prétention, de manque de simplicité, d'affectation, semblent s'adresser plus directement au spectacle lui-même. D'ailleurs, ces seconds reproches devaient accompagner nécessairement les premiers: une pensée subtile ne pouvait normalement se traduire que par des dialogues eux aussi subtils, raffinés, recherchés et qui irritaient le spectateur par ce qui lui semblait constamment artificiel, alors que l'auteur employait la seule traduction adéquate d'états d'âme, eux-mêmes, rares. Il semble en effet qu'il y ait eu convenance parfaite entre le style et le sujet. Gide a su marier avec adresse les éléments de fiction de la légende avec un réalisme psychologique

qui est de tous les temps ou qui est hors du temps. La légende lui fournissait le dépaysement, le halo poétique qui devait corriger ce que le sujet pouvait avoir de "scandaleux": elle lui fournissait aussi un cadre un peu conventionnel de vie antique sur lequel sa prose poétique allait broder ses festons. Rien de banal, rien de quotidien, tout est exquis, et un peu précieux comme la vie à la cour de Candaule.

Cette impression était sans doute renforcé par cette forme du vers libre choisie par Gide et qui oblige l'acteur à scander ses paroles d'une manière un peu différente de celle du langage familier. Quelques critiques ont loué l'agrément du style, l'harmonie: il semble difficile qu'on n'y soit pas sensible, car Gide a un sens très musical de la valeur des sons et du rythme:

Quel soir splendide!...
 Nous avons pris sur la terrasse, doux Philèbe,
 Les plus sucrés sorbets que tu puisses rêver...⁵⁵

Roi, tu possède bien des choses
 Dont le nom même n'est rien pour moi.
 A quoi sert que tu me les nomme?
 Leur gout ne s' imagine point.⁵⁶

Que ce soit Candaule ou Gygès qui parle, le rythme de leurs paroles accompagne admirablement le sens des mots ou l'humeur du personnage. Il est vrai que ce ton poétique va parfois à l'encontre du ton réaliste, et que toutes les scènes, même les scènes triviales sont transposées

⁵⁵. Gide, Le Roi Candaule, p. 45

⁵⁶. Ibid., p. 101

dans ce registre. Il est certain que le cuisinier s'adressant à Gygès emploie des tours de phrase qui ressemblent beaucoup plus à ceux de son maître qu'à ceux d'un cuisinier ordinaire:

Le roi veut que ce soir tant de vin soit versé
Qu'il en ruisselle encore jusqu'à nos tables
Et que le moindre en soit grisé.⁵⁷

et Gygès le pêcheur ne parle pas très différemment de Candaule - ainsi, dans le prologue, sauf quelques mots volontairement choisis pour donner l'impression d'un homme simple:

J'ai pêché le poisson que voici.
Je l'ai pêché, ma femme l'a fait cuire.⁵⁸

ou

C'était une donnante nature.
Il ne s'en souvient plus parce qu'il est riche,
Mais sur la vie d'un pauvre, tout paraît.⁵⁹

Allons, Gygès..... Viens Gygès.⁶⁰

la façon de parler de Gygès, avec ses inversions:

Pour les mieux posséder, je ne tiens que quatre
choses sur la terre:⁶¹

ou

Comme si son bonheur lui semblait
Pour un homme seul, trop immense.⁶²

ou avec ses expressions frappantes dans leur concision,

ou dans le heurt des mots:

...ma force,
Avec quoi j'ai construit ma hutte et ma fierté;⁶³

57. Ibid., p. 33

58. Ibid., p. 30

59. Ibid., p. 31

60. Ibid., p. 32

61. Ibid., p. 29

62. Ibid., p. 30

63. Ibid., p. 29

de l'autre drame domestique, Candaule-Nyssia. Enfin l'amitié Candaule-Gygès, avec la révélation du pouvoir magique de l'anneau qui amène au point culminant du drame: Candaule généreux jusqu'à l'excès frappé par son ami invisible, Gygès. Et enfin le dénouement si concis, si frappant par le renversement des rôles. On remarquera que chaque acte se termine à un moment d'intense émotion dramatique: le premier acte s'achève sur la mort de Trydo, le deuxième sur l'abandon de Nyssia à Gygès et le troisième sur la mort de Candaule et l'ascension de Gygès.

Cet intérêt du spectateur est maintenu constamment en éveil par une agréable variété dans le développement de chaque moment du drame - Gide n'a aucune des gaucheries des dramaturges novices: il sait amorcer les changements de scène, amener admirablement les épisodes et passe d'un ton à l'autre avec beaucoup d'aisance. Les exemples sont faciles à trouver, que ce soit dans la conversation des seigneurs qui passe de considération sur la générosité de Candaule à celle de son bonheur, puis de sa femme: ce qui amène l'annonce de la présence extraordinaire de Nyssia au festin, ou que Candaule offre à son ami Gygès tous ses biens pour gagner son amitié et que devant le refus de sa fierté qui ne veut pas toujours accepter sans rien donner en retour, il lui revête le pouvoir merveilleux de cet anneau que Gygès lui a donné.

Quant à la variété des tons, les diverses conversations des seigneurs peuvent nous en fournir aussi bien des exemples: tour à tour ironique, philosophique, enjouée - égayée ça et là par quelques mots pour rire comme celui de Sibas, "l'habitude du poisson"⁶⁶ lorsque au banquet Archélaus fait remarquer que Gygès le pêcheur qu'on vient d'amener devant Candaule est bien peu loquace dans ses réponses. On noterait de la manière comment se manifestent les caprices d'humeur de Candaule dans ce même dîner, et son ton tour à tour cordial, autoritaire, différent, irritable, exalté - de sorte que si la tonalité de l'oeuvre est une par le style, elle n'est pas pour cela monotone et l'atmosphère se colore différemment suivant les scènes: tour à tour familière ou comique, (scène de préparatifs du festin et scène de conversation entre les seigneurs, en particulier lorsque Gygès y assiste invisible) voluptueuse, (scène qui précède le festin et scène du festin) poétique, (début de la scène d'amitié avec Gygès) dramatique, (fin de la scène d'amitié et mort de Candaule) tendre, (l'entrevue conjugale à la fin de l'acte II) majestueuse, (début et fin de la pièce). Comme un bon dramaturge, Gide sait faire alterner les scènes de tension et de détente.

On serait donc tenté de penser que cette pièce dût produire une assez forte impression à la représentation.

66. Ibid., p. 79

Seul, peut-être le dénouement un peu brusqué, nous gêne. Pourtant le fait que plusieurs critiques déclarent que la représentation les a déçus après la lecture, nous fait nous demander, si en effet, cette poésie, ce raffinement des propos, cette subtilité des sentiments des personnages, ces préoccupations de philosophes dilettantes, passent véritablement la rampe et si le lecteur n'en jouit pas davantage que le spectateur.

CHAPITRE II

Saül

Saül, drame en cinq actes, écrit en 1896, ne fut publié qu'en 1903: l'auteur souhaitait le voir monté d'abord, craignant qu'une publication précoce ne gênât son accueil par le public théâtral. Or, Antoine à qui avait été confié la représentation de Saül, dut y renoncer à causes de circonstances malheureuses. Ce directeur célèbre venait de monter une pièce de Brieux qui fit un four, de sorte que la compagnie manqua de fonds pour entreprendre la représentation d'une autre pièce. Ainsi, Saül ne fut joué, pour la première fois qu'en 1922, vingt-cinq ans après avoir été écrit. Alors même, ce drame déjà vieux d'un quart de siècle, fut froidement accueilli par la critique. Deçu par cet accueil hostile, Gide se récrie dans son Journal contre la critique:

Elle n'y a vu que de la déclamation comme elle ne voyait en mes Nourritures que des phrases. Ne pouvez-vous donc reconnaître un sanglot que s'il a même son que le vôtre?¹

Evidemment le sanglot poussé par Gide trouve difficilement beaucoup d'échos, car il n'y a que très peu de gens qui acceptent la grande diversité d'éléments que l'auteur découvre dans la nature humaine, éléments qui restent volontiers cachés. Or, Gide s'est toujours intéressé à

1. André Gide, "Journal", Oeuvres Complètes (Paris: Nouvelle Revue Française, 1932-1939) Volume 11, p. 348

poursuivre les sentiments qui se dérobent, peut-être poussé lui-même par une inquiétude que des penchants anormaux n'ont fait que nourrir.

C'est dans la Bible au livre I de Samuel que Gide a puisé pour son drame Saül. Il a puisé dans la Bible, mais il est juste de dire qu'il a interprété très librement l'histoire biblique, à la fois en ce qui concerne les caractères des principaux personnages, Saül et David et les événements eux-mêmes, car il a changé complètement les rapports qu'il y a eu entre ces deux personnages. Sans doute, le Saül de la Bible a une destinée tragique, et qui n'est pas sans mystère. Désigné par Iaweh, désavoué par lui, pour lui avoir désobéi en sauvegardant une partie du butin d'une ville conquise au lieu de l'avoir sacrifié sur place, il est lui-même le champ de contradictions: (fervent, il viole cependant la loi, énergique, il est soudain accablé dans la prostration, ami des Lévités, il en fait égorger tout un lot.) C'est un homme déchiré, qui porte en lui son drame. Et c'est ce drame qui a attiré Gide: une âme en qui se combattent les forces de Dieu et celle des abîmes. Homme de haute spiritualité, par qui l'esprit de Dieu se manifestait, Saül devint le siège de cet "esprit du mal venu d'auprès de Dieu."² Il devint

2. L'Ancien Testament, La Sainte Bible, Version d'Ostervald avec des parallèles (Paris: Rue de Clichy, 58, 1924) Samuel I:16:14

étrange, persécuté, voyant des traîtres partout, et seule la musique pouvait calmer son délire. Il a appelé auprès de lui David, un jeune pâtre musicien de Bethléem, que l'Eternel a déjà marqué, car le prophète Samuel l'a oint en secret. Une tradition prétend qu'il est amené au roi comme joueur de harpe, l'autre que David ayant remporté une victoire sensationnelle sur le géant philistin Goliath, le souverain se l'est attaché. C'est après cette victoire éclatante, salué par le refrain peu diplomatique des filles qui se portent à sa rencontre en chantant: "Saúl a frappé ses mille, et David ses dix milles"³ que la jalousie de Saúl commence. "Depuis ce jour-là, Saúl voyait David de mauvais oeil."⁴ Dès lors commençait entre le roi et son jeune officier une série d'épisodes étranges. Apparemment c'est la jalousie des prouesses du jeune héros, qui alimente la haine de Saúl pour David, mais dans une âme aussi obscure peut-être y avait-il place aussi pour un sentiment que Gide retiendra comme une clef du caractère de Saúl: la haine de qui redoute de trop aimer. Saúl veut faire périr David: un jour que David joue de la harpe devant lui, soudain il saisit sa lance et la jette contre le jeune homme: leste, David l'esquive. Saúl lui donne de l'avancement dans la hiérarchie militaire, mais c'est pour le charger de missions si dangereuses que toutes les chances sont contre lui.

3. Ibid., Samuel I:18:7

4. Ibid., Samuel I:18:9

David triomphe de tous les obstacles. Saül veut l'humilier en lui promettant, puis en lui refusant au dernier moment, sa fille aînée; mais la cadette amoureuse de David l'épouse et un peu plus tard le fait échapper à une nouvelle violence du roi. Après maints de ces incidents pénibles, David s'enfuit. Le fils de Saül, Jonathan, qui lui a voué dès le premier jour, une amitié passionnée ("Alors Jonathan fit alliance avec David, parce qu'il l'aimait comme son âme")⁵ l'aide à partir. Saül, exaspéré de cette fuite, le poursuit avec une rage démente. Les Lévites du sanctuaire de Nob, ayant accordé asile au fugitif, il donne l'ordre de les tuer; les soldats refusent, par pitié; le roi appelle des mercenaires qui massacrent quatre-vingt-cinq prêtres. David fuit toujours plus loin à l'approche de Saül. C'est au désert de Juda que se produit par deux fois, un incident bien significatif. David surprend Saül qui sommeille, la première fois dans une caverne, la seconde, dans son camp, et il ne le tue pas, ne lui fait aucun mal; dans la caverne il coupe un pan du manteau royal - au camp il prend la lance de Saül et sa cruche qui sont à son côté. Dans son ennemi il respecte l'oint du Seigneur. Et ces gestes généreux remplissent Saül de remords et lui révèlent que l'esprit de l'Eternel est avec David. Il est celui qui a été choisi pour le remplacer, comme Samuel le lui a prédit et Saül

5. Ibid., Samuel I:18:3

fait jurer à David de ne pas détruire sa postérité. David, qui malgré sa vie mouvementée, a contracté deux autres mariages avec des femmes riches et bien apparentées, est à la tête d'un corps franc et afin d'avoir un refuge, s'est mis au service d'un roi philistin qui lui a accordé un territoire à Siklag. Saül est obligé d'interrompre sa poursuite de David, car un danger terrible a surgi: les Philistins l'attaquent de nouveau en nombre considérable. C'est alors que Saül saisi de crainte consulte l'Eternel: "mais l'Eternel ne lui répondit point, ni par des songes, ni par l'Urim, ni par les prophètes."⁶ Alors désespéré le roi tente une démarche mystérieuse et redoutable. A Endor vivait une nécromancienne. Il va la consulter. Il a cependant pris lui-même des décrets terribles contre ceux qui évoquent les morts et ceux qui prédisent l'avenir. A sa demande elle appelle Samuel. Et Samuel parle:

L'Eternel a arraché le royaume d'entre tes mains, et l'a donné à ton prochain, à David... Et l'Eternel livrera même Israël avec toi entre les mains des Philistins; et demain, toi et tes fils vous serez avec moi; ...Et aussitôt Saül tomba de toute sa hauteur sur la terre.⁷

Ainsi que l'avait annoncé Samuel, les Israelites furent vaincus par les Philistins: trois des fils de Saül sont tués dans la bataille et Saül blessé, se jette sur son glaive pour ne pas tomber aux mains de ses ennemis. A quelques jours de là, David apprend à Siklag par un

6. Ibid., Samuel I:28:6

7. Ibid., Samuel I:28:17, 19 - 20

émisnaire tenant la couronne royale et le bracelet de Saül, la mort de Saül et de Jonathan. Une grande émotion saisit David. Jonathan était son ami et pour son adversaire Saül, il a toujours en plus de pitié que de haine. Alors, ayant fait tué celui qui a osé dépouiller le cadavre royal, il compose un cantique funèbre. Il retournera maintenant dans sa tribu de Juda où il sera proclamé roi. Il ne deviendra roi de tout Israel que sept ans plus tard.

Gide a bien conservé un Saül sur le point de perdre sa royauté, et un David en train de la conquérir - mais le drame change de nature. Il ne s'agit plus d'embûches mises en travers de la destinée de David; ni de poursuite guerrière. Toute la partie d'événements extérieurs est très effacée: c'est au palais même, que se joue le drame entre le roi et le joueur de harpe, et c'est dans le coeur de Saül, non dans les déserts de Juda, que s'affrontent l'esprit du mal et l'esprit du bien; la poursuite de David devient une poursuite morale et la fuite de David ne vient pas de ce qu'il craint pour sa vie. Gide s'inquiète si peu de suivre les péripéties de la Bible, qu'il ne craint pas de mettre David à la tête des Philistins dans la bataille où Israel sera écrasé, alors que David ne prit pas part à cette bataille, écarté par les Philistins qui se défiaient

de sa loyauté dans un tel combat. Gide a sans doute interprété cette inquiétude des Philistins, en faisant justement accomplir par David l'acte de trahison vis-à-vis des Philistins, que ceux-ci redoutaient. Nous avons là un exemple assez typique de la manière dont Gide suit la Bible. D'un trait qui est une indication de caractère, il tire une action qui est défendable psychologiquement, si elle ne l'est pas historiquement. C'est ce qu'il fait au fond pour le personnage de Saül: de la jalousie si violente qu'elle en est inexplicable qu'il a à l'égard de David, et de la tendresse que le roi manifeste à David, lorsque celui-ci lui a laissé la vie, il tire ce sentiment trouble de Saül qui le torture et qui est la manifestation de cet "esprit du mal" qui s'est abattu sur Saül. Le Saül de la Bible est beaucoup moins anéanti que le Saül de Gide. Il supporte mieux la révélation terrible de Samuel, et il a le courage de se donner la mort lui-même, pour ne pas tomber aux mains des ennemis. Gide le fait tuer par un de ses familiers. Un critique, H. Béraud, reproche à Gide le "fâcheux romantisme"⁸ de cette fin, mais il faut reconnaître que Gide l'a fait bien préparée. Depuis quelque temps l'entourage du roi ne le révère plus, et se tourne déjà vers David. Jobel respire la trahison depuis le début, et Saül dans son état d'angoisse, sent cette trahison qui

⁸. Henri Béraud, "Saül", Mercure de France, série moderne, CLVII (1^{er} juillet - 1^{er} août, 1922) p. 759

vient derrière lui et qu'il assimile à ses propres tentations:
 "Oh! Oh! Oh! - celle là c'est une très lâche tentation;
 - elle vient m'assaillir par derrière."⁹

Le Johathan de Gide est assez conforme au Jonathan de la Bible. Pour l'amitié passionnée qu'il lui prête, Gide ne fait en effet que suivre fidèlement la Bible. David lorsqu'il se lamente sur la mort de son ami dans son célèbre cantique, ne dit-il pas:

Jonathan, mon frère, je suis dans la douleur
 à cause de toi.

Tu faisais tout mon plaisir; l'amour que j'avais
 pour toi était plus grand que celui des femmes.¹⁰

Toutefois dans la Bible, Jonathan n'est pas le faible prince imaginé par Gide: c'est un rude guerrier, un conseiller écouté de son père, un jeune homme prompt aux décisions énergiques, aussi bien qu'un tendre ami. On conçoit que Gide, en l'efféminant, a voulu insister par contraste sur la vigueur, l'énergie, l'autorité de David, et renforcer encore les caractères typiques de cette amitié masculine, où d'un côté se trouve la faiblesse touchante et admirative, de l'autre la force protectrice et le prestige.

Quant à David, certes la Bible fournissait sa beauté adolescente de jeune pâtre, sa force sûre d'elle-même, sa piété confiante, sa droiture, sa loyauté envers Saül,

9. André Gide, Saül, (Paris: Gallimard, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1928) p. 200 - 201

10. L'Ancien Testament, La Sainte Bible, Samuel II:1:26

son amitié passionnée pour Jonathan. Ce n'est pas le caractère du personnage qui a changé, mais les occasions qui lui sont fournies de montrer ce caractère; puisque nous l'avons dit, plus que le guerrier poursuivi par Saül, c'est le pâtre - musicien qui figure dans le drame de Gide.

Pour les épisodes de détail, Gide en a retenu un certain nombre, en les adaptant bien entendu, au caractère qu'il donne à son drame. Nous retrouvons l'épisode célèbre du combat contre Goliath. Il sert à Gide à illustrer la force, le courage de David et à expliquer l'admiration que tous (roi, reine, fils) auront pour lui. Alors que de la Bible, si ce triomphe scellait l'amitié de Jonathan et David, il éveillait aussi la jalousie de Saül pour la supériorité de David. Dans la pièce de Gide, il y a bien un rapide moment où le roi est jaloux de son autorité, mais très vite ce mouvement cède à un mouvement de sympathie pour David.

Quant à l'épisode de David, joueur de harpe, il est librement interprété. Dans la Bible, David joueur de harpe, est amené au roi pour le soulager lorsqu'il est agité par un mauvais esprit venant de l'Eternel pour son châtement:

Quand donc le mauvais esprit envoyé de Dieu, était sur Saül, David prenait la harpe et en jouait de sa main; et Saül respirait et était soulagé et le mauvais esprit se retirait de lui.¹¹

Gide, on le verra, tirera un effet tout contraire de la séance de musique: celle-ci ne fait que libérer les mauvaises pensées du roi, qui confesse son amour à David.

L'épisode de la caverne d'En-guédi est très habilement exploité par Gide. Dans la Bible, Saül à la poursuite de David, entre par hasard se reposer dans cette grotte où David se trouve justement avec ses gens. Dans le drame de Gide, l'épisode est beaucoup plus compliqué et dramatique du fait que Saül est amené à la grotte par un démon, le désir de revoir David qui s'est enfui du palais et que dans cette grotte il surprend un rendez-vous de Jonathan et de David et s'il se laisse couper un pan de manteau, ce n'est pas à son insu. David, par ce geste, veut donner plus de force à la persuasion de Jonathan lorsqu'il devra décider le roi à fuir le palais menacé par les Philistins et à se réfugier dans la grotte près de David.

Quant à la consultation de la sorcière, Gide a suivi d'assez près le récit de la Bible pour les prédictions de l'ombre de Samuel, dont il emprunte même certaines paroles, mais dans une intention dramatique, il a enrichi beaucoup le personnage de la sorcière, et les réactions de Saül aux prédictions. Saül d'ailleurs, tombe évanoui

¹¹. Ibid., Samuel I:16:23

avant d'avoir entendu le nom de son successeur.

Enfin, Gide a emprunté pour des usages mineurs un certain nombre d'épisodes secondaires. C'est ainsi que l'histoire des ânesses, épisode emprunté à la jeunesse de Saül, sera utilisé par l'auteur comme thème symbolique. C'est le symbole des années heureuses de la vie de Saül, et le souvenir de sa jeunesse calme et heureuse avant qu'il ait atteint la force et la toute puissance revient de plus en plus souvent au fur et à mesure que sa faiblesse grandit et que sa folie s'accroît. L'épisode du meurtre des sorciers sera beaucoup plus développé que dans la Bible. Saül avait ôté du pays ceux qui évoquaient les morts et ceux qui prédisaient l'avenir. Gide s'en sert pour montrer l'angoisse qu'il y a dans le coeur de Saül, touchant l'avenir. L'épisode des flèches, que dans la Bible Jonathan lançait à une plus ou moins grande distance d'un but pour renseigner David sur les intentions malveillantes de Saül, et qui était un langage muet très dramatique - ne sera conservé que comme simple moyen scénique: Jonathan lance une flèche pour envoyer à sa recherche Saki qui est à ses côtés, et par là se débarrasse d'un témoin gênant dans la conversation qu'il veut avoir avec David. Quant au cantique célèbre de David, "Jonathan, mon frère, je suis dans la douleur à cause de toi,"¹² Gide en a tiré un certain nombre

12. Ibid., Samuel II:l:26

de paroles qu'il a mises dans la bouche de David en deuil: "Montagnes de Guilboa: qu'il n'y ait plus sur vous de miel ni de rosée", ¹³ donnant ainsi un tour très biblique aux lamentations du jeune homme.

Tout ceci donne une certaine teinture biblique à la pièce, bienque, comme nous l'avons vu, la pièce s'écarte en fait beaucoup du texte de la Bible. Par ailleurs, nous devons signaler que Gide a supprimé pour les besoins dramatiques un certain nombre de personnages qui ne font qu'alourdir l'histoire sans rien ajouter au drame: les autres fils de Saül, les femmes de David. Par contre il en a ajouté d'autres, le grand-prêtre et la reine, ce qui permet des épisodes nouveaux imaginés de toutes pièces par Gide: la tentative de séduction de David par la reine, et le meurtre de la reine qui aide à Saül à voir clair dans son pauvre coeur. Ces épisodes étoffent le développement dramatique et aident à manifester la nature profonde de Saül. Leur invention procède donc, comme les changements dans les épisodes empruntés, des modifications psychologiques que Gide a apportées à la donnée biblique. Mais la création la plus originale du point de vue dramatique, c'est une bande de démons qui extériorisent les désirs cachés de l'âme de Saül. Gide, nous le verrons, en a tiré un maximum d'effet dramatique.

¹³. Gide, Saül, p. 202

Comme il a fait dans le prologue du Roi Candaule, Gide a indiqué le thème de Saül dans la première scène de la pièce: un homme en proie à ses démons. Au lever du rideau, nous voyons les démons envahir la grande salle du palais. Tandis que le roi Saül est en prières, ils s'occupent à partager leur besogne auprès du roi. Leur présence dans le palais est habilement motivée par l'action de Saül qui a fait tuer tous les sorciers; seule la vieille sorcière d'Endor a été oubliée dans le massacre. "Puisque c'est lui qui nous déloge, nous, nous habitons le roi Saül"¹⁴ disent les démons. A l'arrivée de l'aube, la bande de démons disparaît et Saül qui n'a rien vu de cette scène, s'avance et dans un long monologue, révèle au spectateur le trouble de son âme. Dieu s'est retiré de lui, et ne lui dicte plus sa conduite. Dans son incertitude de l'avenir, il a commencé à interroger les astres. Il n'a rien découvert touchant les Philistins, mais il a appris que son fils Jonathan ne lui succédera pas sur le trône, sans pouvoir cependant connaître celui qui prendra sa place. Et pour qu'il soit seul à savoir ce secret qui l'inquiète, il a donné l'ordre à ses serviteurs de tuer tous les sorciers du royaume. Ainsi, seul désormais à savoir l'avenir, Saül espère qu'il pourra le changer, "faire l'avenir", comme au temps où Dieu lui répondait.

14. Ibid., p. 10

Nous apprenons par la réponse de Saki, le petit échançon du roi, aux serviteurs qui le taquent, que tout le monde guettent maintenant les actions du roi. La reine révèle au grand-prêtre, son complice, ses inquiétudes au sujet de Saül, la force et l'autorité qu'elle a dû développer en elle pour pallier à la faiblesse du roi, et le mystère qu'en dépit de ses efforts, elle ne parvient pas à éclaircir. Le roi, d'ailleurs, refuse le joueur de harpe, David, que son barbier, poussé par la reine qui veut en faire un espion, lui suggère. Sur ses entrefaites, nous assistons à la scène où le roi interroge les messagers venus rendre compte du massacre des sorciers. Craignant que les sorciers n'aient laissé échapper quelque parole révélatrice devant leurs meurtriers, Saül fait tuer sournoisement, ceux-ci à leur tour. David est introduit dans le palais. Il vient se proposer pour combattre contre Goliath. Séduite par sa beauté, sa jeunesse et son courage, la reine lui accorde l'autorisation qu'il demande. David refuse le casque et l'armure du roi, aussi bien que la fronde et les palets de Jonathan, et se prépare à combattre avec ses seuls moyens. Déjà épris de son nouveau camarade, Jonathan va assister au combat du haut de la terrasse.

L'exposition est terminée: nous connaissons les principaux personnages, c'est à dire nous avons un certain

nombre d'indications sur leur nature profonde, sur leur situation réciproque. Le drame est posé. Nous avons vu Saül troublé, dont la faiblesse est grandissante à mesure que son destin au contraire est plus lourd à soutenir: il a à faire face au péril des Philistins et il sait que son trône va lui échapper ainsi qu'à son fils. Peut-il changer l'avenir? Jusqu'à présent il semble que l'avenir ait toujours été ce qu'il a voulu qu'il fût, et il croit, que s'il est seul à avoir prévu ce qui doit arriver, peut-être il pourra encore modifier le cours des événements, d'où son besoin de faire disparaître les sorciers et son interrogation constante par l'étude des astres et par les prières pour savoir qui lui succédera. Saül est seul dans son désarroi. Dieu ne lui répond plus. La reine qu'on pourrait croire le bon ange de Saül, ne l'est pas. Elle est ambitieuse, par le refoulement d'autres désirs insatisfaits, et elle n'a que ressentiment contre Saül, et haine pour le fils que Saül lui a donné. Cet état d'âme explique qu'elle soit conquise immédiatement par la beauté et la force de David, et aussi sa fausseté constante à l'égard de Saül. Elle double, en plus vil, le personnage de Saül. Il ne semble pas qu'elle ait résisté à ses démons beaucoup plus que lui, et par ailleurs, le personnage va permettre à Gide de mettre à jour la jalousie qui s'empare du coeur de Saül. Le grand-prêtre est surtout

important comme complice de la reine et incarne l'opposition que le roi trouve au milieu de ses siens, là où il devrait trouver un appui. Jonathan est la faiblesse même, le rejeton condamné d'avance, et cette faiblesse ne fait qu'irriter davantage Saül, comme un rappel constant de l'avenir prédit. Rien donc, autour de Saül, que faiblesse ou ruses sournoises. Mais cette atmosphère de complot, de crime ou d'impuissance se déchire à l'apparition de David le fort, David le pur, qui s'en va combattre à découvert. Il a déjà conquis le coeur de la reine et celui de Jonathan, et l'on devine que c'est lui, le secret que Dieu n'a pas encore révélé à Saül.

Le deuxième acte s'ouvre sur une foule qui fait des commentaires sur les faits et les gestes de David, ce vainqueur de Goliath. Nous apprenons que le grand Samuel avant de mourir,

A fait venir le petit David près de lui, et dans une petite cour, où ne l'a vu presque personne, il a pris de l'huile et il l'a oint - comme il avait fait pour Saül.¹⁵

La scène, à l'entrée de Saül, se vide, et dans un autre monologue le roi montre son irritation et sa jalousie des acclamations accordées à David. Mais dès que David entre, Saül est séduit par son aspect et touché par son dévouement à la royauté. Aussi, il se décide à s'attacher

15. Ibid., p. 56

David comme joueur de harpe, même quand il apprend que c'est celui que lui proposait la reine. Celle-ci de plus en plus charmée par le jeune berger, va jusqu'à essayer de le séduire et lui révèle ses desseins touchant le roi. Saül qui est resté caché pendant cet entretien, sort lorsque la reine tente un caresse à l'enfant et dans un accès de jalousie tue la reine. Ses mots: "Mais ne fais pas David! ...ce n'est pas toi que je frappe"¹⁶ nous font comprendre que c'est pour David, non pour la reine qu'il est jaloux. Et les derniers mots de Saül à la reine, "Le secret que vous cherchez, c'en est un autre..."¹⁷ dans leur ambiguïté laissent entendre que c'est non le secret de l'esprit, mais le secret du coeur de Saül, qui est maintenant le plus terrible. La scène suivante ne laisse aucun doute à ce sujet. Saül retiré dans sa chambre médite sur les derniers événements: le meurtre de la reine, le sort du grand-prêtre, David et son Dieu et les démons qui ont surgi dans sa solitude interrompent le déroulement de sa pensée ou plutôt rythment le défilé de ses pensées: "Ils veulent savoir mon secret; mais est-ce que je le sais moi-même? J'en ai plusieurs."¹⁸ Peu à peu ses yeux se ferment et il entend maintenant ce que disent les démons qui se pressent autour de lui et qui remplissent sa coupe.

16. Ibid., p. 71

17. Ibid., p. 72

18. Ibid., p. 75

A la fin, excédé par leur tapage aussi bien que par leurs invitations insinuantes, Saül se prend la tête dans les mains et s'écrie: "Etre seul! Etre seul!"¹⁹ puis, tombé à genoux, les mains tendues vers la fenêtre ouverte, il implore: "Dieu de David! Secourez-moi!"²⁰ Avec l'aube qui est entrée, les démons ont disparu.

L'acte deux, c'est la conquête de Saül par David. Trois scènes en marquent les étapes: la première est la première entrevue du roi et du jeune berger et la séduction immédiate; la deuxième est la manifestation de la jalousie du roi qui apprend en même temps la trahison de la reine et la puissance du sentiment qu'il éprouve pour David, et la troisième est la lutte intérieure dans l'âme de Saül, qui se joue sous nos yeux par le dialogue familier des démons qui harcèlent le roi. Du point de vue de l'intrigue, ce deuxième acte a surtout une valeur psychologique. Il semble même nous détourner des préoccupations qui agitaient Saül au premier acte. "Ils veulent savoir mon secret; mais est-ce que je le sais moi-même? J'en ai plusieurs."²¹ Saül ne sait pas encore, que ces secrets multiples, ne sont que les faces diverses d'un même secret et le spectateur lui aussi, voit simplement Saül qui s'engage dans une aventure qui consacrera cette faiblesse qui le fait

19. Ibid., p. 82

20. Loc. Cit.

21. Ibid., p. 75

céder à tous ses désirs, cette négligence de ses devoirs de roi dans une heure où son peuple est en péril. Même l'imploration finale, "Dieu de David! Secourez-moi!"²² semble être une prière se rapportant surtout à la tentation dans laquelle se trouve justement le roi, plutôt qu'un appel à l'aide pour son état d'angoisse générale et pour l'avenir de son peuple. C'est l'acte suivante qui révélera que cette passion de Saül pour David, est le moyen par lequel la prophétie doit se réaliser, et qui montrera l'importance de cet acte comme chaînon dramatique.

L'acte trois nous montre clairement que le Dieu de David n'a pas secouru Saül, qui continue à s'abandonner à ses désirs accablants. Par un entretien entre le barbier et Johel, un des serviteurs, nous apprenons que l'assassinat de la reine a rempli le palais d'effroi. Le barbier révèle que tout le monde s'en va quand le roi s'approche, que celui-ci passe son temps à épier en se cachant derrière des rideaux. Poussé par Johel, le barbier offre ses services à David contre le roi fatigué et Jonathan si faible. Mais David le repousse fièrement: "J'aime Saül comme mon père et Jonathan plus que moi-même."²³

La scène qui suit est au point de vue scénique, une répétition de celle qui avait abouti à l'assassinat de

22. Ibid., p. 82

23. Ibid., p. 90

la reine. Saül qui songe toujours à éluder ses prévisions de l'avenir, a revêtu Jonathan de la couronne et de la pourpre pour lui apprendre à porter les insignes de la royauté et fortifier sa nature chancelante. Lorsque David arrive inopinément, il laisse ensemble les deux jeunes gens, mais c'est encore pour les épier caché derrière un rideau; David est rempli de tendre admiration pour le jeune roi, et Jonathan lui passe en jouant, la couronne, puis le manteau royal. Tous ces gestes sont accompagnés d'un dialogue qui est plus un dialogue amoureux que d'amis et qui excite de plus en plus la jalousie du roi. Saül intervient au moment où David va consoler la faiblesse de Jonathan dans ses bras. A l'entrée du roi, David s'en va laissant tomber derrière lui les ornements royaux. Epouvanté Jonathan tombe évanoui au dégoût manifeste de son père. Au point de vue dramatique, la scène fait la fusion entre les deux éléments qui étaient encore séparés dans l'acte deux, les préoccupations dynastiques de Saül et la passion de Saül pour David. Le pressentiment que c'est David qui le détrônera est né dans l'esprit de Saül: "David! Il fuit toujours. Comme si c'était à lui d'avoir peur."²⁴

Les scènes suivantes montrent combien est devenu impérieux chez Saül le besoin de savoir que David n'est pas celui dont il lui faut se défier. Plus un sorcier à

24. Ibid., p. 100

consulter, de dépit il se tourne de nouveau vers Dieu et son représentant, le grand-prêtre. Mais leur entretien montre combien Saül, impatienté par la doctrine qui lui rappelle le grand-prêtre, est loin de l'esprit de Dieu. Saül n'a qu'une idée en tête en ce moment: celle de gagner le coeur de David, en se rajeunissant. Il va se faire couper la barbe. (On reconnaît ici un motif cher à Gide: la suppression de la barbe comme symbole de rajeunissement. Le motif se trouve aussi dans le roman, L'Immoraliste²⁵ et c'est en même temps un détail autobiographique.) Au cours de l'opération, le barbier qui devine la nature des soucis de Saül, propose que le roi consulte une sorcière, restée vivante, celle d'Endor. Saül connaît cette Pythonisse; c'est elle qui lui a jadis prédit la royauté. Se croyant méconnaissable maintenant, il décide d'aller la voir. Affublé d'un vieux manteau, il sort.

La scène suivante, la scène centrale de la pièce, se passe à l'intérieur d'une grotte, celle de la sorcière d'Endor qui est à la veille de mourir et qui sent l'approche de Saül. Son arrivée l'épouvante, et le visage contre terre, elle implore sa pitié. Mais Saül, dépité d'abord d'être reconnu, explique qu'il est venu pour qu'elle lui découvre l'avenir. Sur l'ordre de Saül, la sorcière évoque l'ombre

25. André Gide, L'Immoraliste, 61^{er} édition (Paris Mercure de France, 1930)

de Samuel qui révèle au roi la nature de sa pensée, aussi bien que son destin:

Tu sais bien que du fond de ton coeur se soulève une autre pensée: ce ne sont pas les Philistins qui t'inquiètent et ce n'est pas cela que tu venais me demander... Il est d'autres ennemis que les Philistins à soumettre; mais ce qui te meurtrit est accueilli par toi.²⁶

Saül interrompt: "Je soumettrai,"²⁷ mais l'ombre de Samuel continue:

Il est trop tard Saül... Crois-tu que Dieu... pour t'en punir, n'ait pas déjà connu de loin les derniers chancelléments de ton âme? Il a posé tes ennemis devant ta porte; ils tiennent ton châtiment dans leurs mains, derrière ta porte close ils attendent; mais ils sont depuis longtemps couviés...ce que tu nommes de la crainte, tu sais bien que c'est du désir.²⁸

Avant que Samuel ait fini ses dernières prophéties, Saül est tombé à terre sans connaissance. Revenu à lui, il essaie d'arracher à la sorcière ce que Samuel a dit au sujet de la succession. La sorcière implore sa pitié, mais Saül furieux, la frappe de son javelot. C'est alors que mourante, elle lui donne des ultimes conseils: "Clos ta porte! ferme tes yeux!... Tout ce qui t'est charmant t'est hostile... Délivre-toi! Saül... Saül!"²⁹

Dans la scène suivante, où dans la grande salle de son palais assis sur son trône, il écoute David chanter sur la harpe, le roi veut évidemment ignorer la révélation de Samuel et les conseils "...que le parfum de l'amour ...ne trouve plus l'accès de ton coeur. - Tout ce qui

26. Gide, Saül, p. 122-123

27. Ibid., p. 123

28. Ibid., p. 123 - 124

29. Ibid., p. 131 - 132

t'est charmant t'est hostile..."³⁰ David essaie de réveiller le courage de Saül par des cantiques guerrier, mais le roi ne fait que baïlle, en demandant: "Tu ne sais pas quelque chose de plus gai?"³¹ Puis, il veut que David laisse sa harpe pour causer avec lui. Il cherche à diminuer la distance entre David et lui. On sent que Saül voudrait être comme Jonathan pour David et ce nom de Jonathan, il le criera deux fois à David au cours de la scène, à la grande gêne de David. Soudain une réponse de David à la question de Saül: "Qu'est-ce que tu...demandes(à Dieu)?"³² -"De ne jamais devenir roi."³³ rappelle à Saül que David est celui que la sorcière n'a pas nommé et l'idée germe dans son esprit de surmonter le destin par une sorte de ruse, mettant d'accord et la prédiction et son amour: "David! ...veux-tu que nous nous unissons contre Dieu? - David, si c'était moi qui te la donnais, la couronne..."³⁴ mais devant le triste étonnement de David, il prétend qu'il ne faisait que plaisanter. David, cependant, continue à jouer de la harpe et Saül comme si la musique le délivrait, pense à voix haute et dans une sorte de délire, arrive peu à peu à confesser son secret. Alors David jette à terre sa harpe qui se brise, et s'enfuit: "Adieu, Saül! plus pour toi seul désormais ton

30. Ibid., p. 132

31. Ibid., p. 134

32. Ibid., p. 137

33. Loc. Cit.

34. Loc. Cit.

secret est intolérable."³⁵ Magnifique scène dans laquelle on assiste à la crise d'une âme qui n'est plus maîtresse d'elle-même. Nous nous trouvons en face d'une sorte d'état "second" qui marque le comble de la tension dramatique. Saül s'est exalté jusqu'au délire, il ne sait plus ce qu'il dit, ni où il se trouve. On relève dans cette scène de l'aveu une analogie avec l'aveu de Phèdre qui avouant à Hyppolyte sa passion criminelle, "dit ce que jamais on ne devrait entendre."³⁶

L'acte trois s'achève sur le mot de David, qui fait en quelque sorte le point, "Adieu, Saül! plus pour toi seul désormais ton secret est intolérable."³⁷ Le drame est noué. Nous avons vu comment au cours de cet acte, les tourments et les secrets de Saül se sont fondus en un seul. Les spectateurs savent l'avenir de Saül annoncé par l'ombre de Samuel: "Dans trois jours les Philistins te livreront bataille et l'élite d'Israel succombera. Vois! la couronne n'est déjà plus sur la tête. Sur celle de David, Dieu l'a posée."³⁸ quoique Saül, évanoui à la fin de la prophétie, n'ait pu entendre que sa défaite par les Philistins et la perte de la royauté pour lui et Jonathan, et qu'il ne fasse que soupçonner que c'est David sur la tête de qui sa couronne sera posée. Enfin, depuis l'aveu qui lui a échappé, le drame de Saül ne se

35. Ibid., p. 140

36. Jean Racine, Phèdre, Oeuvres de Racine, d'après l'édition de 1760 (Paris: Paul Brodard, 1904) Tome 2, Act III Scène I, vers 6

37. Gide, Saül, p. 140

38. Ibid., p. 125

joue plus seulement dans son âme à lui; maintenant David partage son secret.

L'acte quatre comprend cinq scènes qui se passent dans quatre lieux différents. Tout d'abord, nous assistons, dans un jardin, aux adieux tristes des jeunes amis. David par pudeur ne révèle pas à Jonathan la vraie raison de son départ du palais. Hésitant, il explique: "Saül ne tolère plus ma présence... Il m'a ...frappé! ...frappé... Tu sais son humeur irritable."³⁹ Puis, il confie à Jonathan qu'il va se mettre à la tête des Philistins, mais c'est pour lui redonner la couronne que Saül ne peut défendre. Ils conviennent de leur prochain rendez-vous, une caverne, au fond du jardin, au soir du second jour et se séparent éperdus de tendresse.

Ensuite nous voyons Saül, qui sans couronne, ni manteau royal et portant un bâton noueux au lieu du sceptre, erre à la recherche des ânesses, symbole de sa jeunesse heureuse. Il est accompagné par un petit démon en manteau brun qui raille sans cesse le roi et lui fait perdre toute sa dignité. Ramené, chantant et dansant au palais, d'où il s'est sauvé, Saül rencontre une foule qui manifeste son mépris pour le roi dégradé. Abandonné de tous sauf Saki, le roi se fâche d'abord, puis s'émeut de la détresse

39. Ibid., p. 144

évidente du petit échanton. Il cause avec Saki et refuse d'être interrompu par le grand prêtre qui arrive pour lui parler. En badinant Saül veut essayer la couronne au petit échanton qui ne comprend pas que ce jeu est une obsession du roi - obsession manifestant sa peur constante de perdre son trône. - Saki ne comprend pas non plus les questions de Saül au sujet des entretiens de David et de Jonathan. Agacé par les réponses peu révélatrices de Saki sur l'intimité des deux jeunes amis, Saül enfonce la couronne cruellement sur la tête du petit. Celui-ci effrayé sanglote et se débat. La couronne enlevée, Saki veut s'échapper, mais Saül lui propose d'aller ensemble à la recherche des ânesses. Autre obsession. En sortant Saül s'écrie: "Nous nous échapperons."⁴⁰ Ici c'est un autre motif de la pensée gidienne qui apparaît sous une forme en peu caricaturale cette fois: le thème de l'évasion.

La dernière scène de l'acte quatre nous montre Saül dans une caverne où il est amené par un démon qu'il prend pour Saki et qui le fait assister au rendez-vous de David et de Jonathan. David donne ses instructions pour la sécurité de Saül et de Jonathan après la défaite de leur armée. C'est là que se place l'épisode du manteau coupé, qui au lieu de gagner le coeur de Saül, l'enfonce dans sa jalousie et son ressentiment; et qui est la

40. Ibid., p. 171

première réalisation de la prophétie de Samuel :

La royauté sera pour toi comme une pourpre qui se déchire, comme de l'eau qui fuit entre les doigts mal clos de ta main... Jonathan n'aura plus une goutte à boire, un pan de pourpre pour se couvrir.⁴¹

Au point de vue de la progression dramatique, l'acte quatre est le début de l'accomplissement de la prophétie de Samuel, donc du dénouement. David se met à la tête des Philistins, sans cependant trahir Saül, car la couronne que Saül va sûrement perdre dans sa lutte contre les Philistins, c'est lui David, qui la recueillera la redonner à Jonathan. Pendant ce temps la royauté perd de plus en plus de prestige devant le peuple et l'âme de Saül continue à chanceler, ce qui est illustré par une succession de scènes réalistes et fantastiques ou les deux à la fois - scène avec le démon dans le désert (sorte de rêve éveillé du roi Saül) ou dans la grotte, et scène avec le petit échanson Saki, au palais, où le roi tour à tour bouffon ou pathétique, montre combien il est de plus en plus égaré.

Le dernier acte nous montre la désintégration de l'âme du roi Saül. L'action se passe dans un lieu de montagne où est dressé la tente royale. C'est la nuit avant la bataille. Saül est visiblement préoccupé de toute autre chose que des préparatifs de la lutte et dans une conversation avec Jonathan qui voudrait au moins obtenir

41. Ibid., p. 124

de son père la promesse qu'il le suivra quand cela sera nécessaire, il disserte sur les besoins de son âme: "Mon fils, comprend qu'il est des choses plus importantes pour l'âme que les victoires d'une armée."⁴² Resté seul, on le voit essayant de prier, mais il est vite assailli par les pensées coupables, et l'image de David se substitue à celle de Dieu. Comme à l'ordinaire, cette possession prend une forme concrète, et son petit démon qui appelle plaintivement du dehors, est vite introduit par Saül, en dépit des prières de Saki: "N'ouvrez pas... n'accueillez pas"⁴³ ce qui nous rappelle les derniers conseils de la sorcière. C'est alors que revient Jonathan - désespéré devant cette faiblesse de son père et Saül, jaloux de l'entente de Jonathan et de David, et possédé par son démon, tour à tour ricane et s'apitoie. Le signal avertissant Saül et Jonathan qu'il temps de se réfugier dans la caverne, retentit, et Saül laisse partir son fils sur cette parole sentencieuse et inquiétante: "Avec quoi l'homme se consolera-t-il d'une déchéance? sinon avec ce qui l'a déchu "⁴⁴ Resté seul, Saül se reprend, et voudrait rassembler sa volonté, mais il ne peut expulser le démon qu'il a recueilli - même par des prières instantes: "Je t'en prie, aie pitié de moi que ai eu pitié de toi."⁴⁵ le démon ne lâche pas la place: "Pitié! Oh! Voyons, Saül"⁴⁶ Et il trouve même le moyen d'exciter

42. Ibid., p. 183

43. Ibid., p. 186 - 187

44. Ibid., p. 190

45. Ibid., p. 194

46. Loc. Cit.

l'intérêt de Saül pour les autres démons qui attendent derrière la porte. La trompette retentit pour la seconde fois, et Jonathan revient chercher son père. Saül ne lui laisse pas voir le tapage de la tente et crie à son fils qu'il le rejoint. Mais il se débat toujours avec ce démon et tente de se justifier à ses propres yeux par la formule qu'il a déjà servie à Jonathan: "Je voudrais avant de partir me résumer en quelques mots... Avec quoi l'homme se consolera-t-il?"⁴⁷ Non seulement il est devenu la proie de ses désirs, mais il a appris à justifier sa faiblesse: "Trouverai-je, autre que sa satisfaction quelque remède à mon désir?"⁴⁸ Parvenu à cet état il n'y a plus de salut possible pour Saül. Le troisième appel de trompette a retenti, les démons se sont évanouis, et le jour est arrivé.

Voici la terminaison virtuelle de la pièce, car la désintégration de la personnalité de Saül est achevée. Cependant il faut une fin moins symbolique pour satisfaire aux exigences de la scène. La dernière scène comme une scène typique de tragédie, tranche le fil des vies et scelle les destinées.

Saül sort de la tente, et agenouillé dans l'herbe il s'absorbe dans une rêverie délicieuse: "Voici l'heure

47. Ibid., p. 197 - 198

48. Ibid., p. 198

où les gardes de chèvres font sortir les troupeaux des étables"⁴⁹ et pendant cette ultime tentation, il est frappé par derrière par Johel, dont il devine l'approche. David est arrivé et Johel lui offre la couronne. Mais David se lamente: "Malheureux! Malheureux! ...Il a fait retomber de tout son poids cette couronne sur ma tête."⁵⁰ Après avoir donné l'ordre de mettre à mort le meurtrier, David s'incline devant Saül étendu: "Je ne te détestais pas, roi Saül."⁵¹ C'est alors qu'un cortège amène le corps de Jonathan, mort lui aussi. David succombe un instant à la douleur: "La douleur habite mon âme."⁵² Puis, se resaisissant, il assume les devoirs de sa nouvelle majesté: "Allons! maintenant...qu'on rapporte au palais les corps de Saül et du prince."⁵³

On sent que David et Saül ne sont que les instruments d'une volonté qui les dépasse. Un souffle de fatalité passe sur cette fin de scène: "Malheureux! Malheureux!"⁵⁴ répète David devant le corps de Saül, puis devant celui de Jonathan, et "j'ai fait ce que j'ai pu, Jonathan, mon frère!"⁵⁵

Le fonds idéologique de cette pièce repose sur le principe qu'un être ne peut échapper à son destin. Le destin de Saül, c'est de se défaire, de se détruire,

49. Ibid., p. 200

50. Ibid., p. 201

51. Ibid., p. 201

52. Ibid., p. 202

53. Ibid., p. 202

54. Ibid., p. 201

55. Ibid., p. 202

parce qu'il porte en lui le principe de cette désintégration. Cette idée d'un destin inévitable qui est au fond de la pensée antique, se heurte à la doctrine chrétienne du libre arbitre laissé à l'homme. Gide rencontre là, l'éternel problème que les théologiens ont tant de difficulté à résoudre, jusqu'à quel point l'homme est-il maître de son destin? Ce même problème apparaîtra sous une autre forme dans Oedipe. Dans l'histoire de Saül rapportée par la Bible, on voit comment Saül, ayant été abandonné de Dieu, marche nécessairement à sa perte. Samuel le lui dit à plusieurs reprises: "Dieu t'a rejeté...Dieu en a choisi un autre."⁵⁶ Que peut faire Saül? Son sort est réglé en dehors de lui, et s'il s'égare, c'est que Dieu veut le perdre.

Chez Gide, l'idée de cette fatalité qui poursuit Saül, s'appuie cependant, sur une tentative d'explication morale. Saül est abandonné de Dieu parce qu'il s'est lui-même abandonné à ses vices. Il ne s'agit pas d'une faute accidentelle, mais d'un fléchissement permanent. Et plus son abandon aux vices est complet, plus Dieu s'éloigne de lui. Il y a une sorte de justification morale du destin; Saül paraît en partie l'ouvrier de ce destin.

Gide a également voulu illustrer le caractère impérieux et la toute puissance du désir, comment il arrive

56. L'Ancien Testament, Samuel I:15:26, 28

à se soumettre l'homme en entier. C'est comme une marée montante qui veut, peu à peu, le submerge. Gide a fait souvent l'apologie du désir, qui est l'antidote de la médiocrité de l'existence. Mais il a également insisté sur le fait, que l'abandon au désir ne devait pas être une abdication, qu'il fallait tenir en mains ses désirs. "Il faut suivre sa pente," dit Gide, "...mais en montant." Saül suit sa pente, c'est vrai, mais en descendant. Et la pièce de théâtre se trouve être contre la contrepartie - ou le contrepoison des Nourritures Terrestres, écrites à la même période.

La pièce apparaît avant toute comme une étude de psychologie. Le sujet de Saül, c'est la dissolution d'un individu qui cède à tous ses désirs. Nous avons indiqué déjà comment sur ce point, le Saül de Gide différait du Saül de la Bible: le Saül jaloux de son autorité, violent, implacable, est devenu un Saül amoindri, ligoté par ses passions. Par moments il a bien quelque velléité d'exercer son autorité (il rappelle la reine à l'ordre, il retrouve sa majesté pour parler à la sorcière et, à l'occasion, se drape dans sa pourpre) mais ce n'est pas cela qui lui tient à coeur. Le personnage de Gide, est en effet assez complexe. Son orgueil qui le pousse à tenir tête à Dieu (comme dans la Bible Saül a fait tuer tous les sorciers,

espérant pouvoir changer le destin) est aussi démoniaque, sans doute, que toutes les sollicitations de ses sens, quoi que Gide ait surtout insisté sur ce dernier aspect. Cependant, les derniers mots de Saül pour justifier sa conduite, montreront encore cet orgueil, tentation suprême du démon: "Avec quoi l'homme se consolera-t-il d'une déchéance? sinon avec ce qui l'a déchu."⁵⁷ Toutefois, c'est surtout la tentation, puis l'obsession du désir, qui sont admirablement peintes: comment le plus petit fléchissement fait tout céder, comment peu à peu la volonté offre de moins en moins résistance, comment l'esprit critique disparaît, comment le désir sait se déguiser et se présenter sous de faux-semblants, comment aussi le vice peut cohabiter avec de bons sentiments (l'amitié de Saül pour Saki, par exemple). Il y a là toute une psychologie du désir magnifiquement illustrée. Naturellement tout le monde a retrouvé dans cette passion de Saül pour David, un écho des penchants de Gide. Si l'art est une purgation des passions, Saül serait une délivrance pour son auteur. Par ailleurs, Gide a admirablement peint dans Saül, un état délirant. Saül, qui a sans doute comme ceux qui ont le don prophétique, une sensibilité nerveuse suraigüe, arrive à une véritable état délirant qui progresse depuis la première scène où il parle aux démons, jusqu'à la scène finale où par une

57. Gide, Saül, p. 192

sorte de double vue il voit l'épée levée derrière lui (en passant par la fugue au désert, l'aveu involontaire de sa passion, la scène avec Saki où il joue avec la couronne, et la dernière scène avec les démons). Saül apparaît bien comme un "possédé."

Auprès de Saül, les autres personnages du drame ne sont que des silhouettes qui gravitent autour du héros. Mais Gide a doué le caractère de David d'une dignité spéciale qui le rend même plus vivant que son modèle biblique. Nous ne pouvons qu'admirer la fierté de ce jeune berger en face de Saül, irrité parce que David refuse d'être appelé "Daoud" par lui, car ce privilège est déjà accordé à un autre. Quand Saül demande, alléguant son autorité de roi, à savoir le nom du privilégié, David répond avec une fierté qui évoque celle de Ggyès en face de Candaule: "Votre droit ne va plus loin que votre pouvoir."⁵⁸ D'ailleurs, par sa désapprobation manifeste des propos perfides de la reine, aussi bien que par sa réprimande sévère au barbier qui lui propose la trahison, David révèle le fond de sa nature incorruptible. De plus, dans son dessin de l'amitié des deux jeunes amis, Gide souligne d'une manière presque poétique, la tendresse éprouvée par David pour Jonathan. De tant d'exemples, citons ces quelques mots de

58. Ibid., p. 63

la scène où les jeunes gens se parent des vêtements royaux: "Jonathan, c'est pour toi que je suis descendu de la montagne où ta fragile fleur au trop ardent soleil serait fanée."⁵⁹ Même envers le roi tourmenté par ses désirs, David montre une tendresse marquée, et à la fin penché sur le corps de Saül, il murmure: "Je ne te détestais pas, roi Saül."⁶⁰ Gide souligne aussi, la délicatesse d'âme de David, ses égards pour Jonathan et le roi. Par exemple, il ne fera pas à Jonathan, l'histoire pénible de son dernier entretien avec le roi; il dit simplement, Saül "ne tolère plus ma présence. -Il m'a..."⁶¹ et laisse finir Jonathan, "Il t'a frappé."⁶²

En prêtant au caractère de David une haute intégrité une responsabilité profonde et une grande délicatesse de sentiments, Gide a rendu plus frappant l'état pitoyable de Saül.

Gide a fait de Jonathan le personnage le plus pathétique de la pièce. En le douant d'une nature sensible et généreuse, Gide a rendu sa faiblesse physique, même plus digne de pitié. De plus, il est tout naturel que Jonathan, faible de corps, mais d'une nature affectueuse qui souffre d'être si peu aimé de ses parents, soit attiré par la vigueur et la bonté de David. Comme nous l'avons signalé,

59. Ibid., p. 98
 60. Ibid., p. 201
 61. Ibid., p. 144
 62. Ibid., p. 144

Gide, s'écartant de la Bible, a insisté sur le contraste entre la faiblesse de Jonathan et le vigueur de David. Il fait du jeune berger, un chef naturel, et du prince, son second. Jusqu'à la fin, c'est David qui arrête les plans, et Jonathan qui essaie de les exécuter.

La reine n'a qu'un rôle secondaire, coupé court par sa mort vers la fin de l'acte deux. Pourtant Gide en a fait un personnage assez vivant. C'est une ambitieuse qui profite de la préoccupation et de la négligence du roi, pour se mêler des affaires de l'état. Elle ne dédaigne pas de s'abaisser jusqu'à l'espionnage pour parvenir à son but. Mais on peut déceler en outre dans le caractère de la reine, un certain sentiment de frustration: le pouvoir lui offre une compensation pour le manque d'affection filiale et conjugale. De même, l'attrait qu'éprouve la reine pour David, et sa tentative de le séduire, s'expliquent sans doute, par cette frustration aussi bien que par son désir d'en faire son complice.

Le grand-prêtre avec qui la reine se ligue dans ses machinations, représente la religion organisée. Mais il n'est pas le porte-parole de Dieu, comme l'est Tirésias, le prêtre aveugle dans Oedipe. Au contraire, Gide a tracé un portrait assez moqueur de cet homme qui n'a

aucune influence sur Saül. Effrayé par le roi, le grand-prêtre laisse passer l'ordre de Saül de faire tuer tous les sorciers. Le fond de sa nature craintive est bien révélé dans la scène où Saül, voulant être rassuré, demande que le grand-prêtre l'interroge sur les commandements. Impuissant à guider Saül dans cette crise, il ne sait que répéter les enseignements appris. En effet, terrorisé et obéissant, le grand-prêtre ne sert qu'à montrer plus clairement l'orgueil immense de Saül. Peut-être Gide, y-a-t-il malicieusement glissé une satire du prêtre conventionnel, peu convaincu, et sans autorité morale.

Cette pièce de Gide est très intéressante à étudier du point de vue de la technique dramatique. En dépit de l'impression dominante de tragique grandeur, il y a une agréable variété d'humeur dans le développement du drame, qui permet au spectateur, soit des moments de détente, soit au contraire, l'oubli du monde réel et l'entrée dans un monde fantastique. Voyons un peu ces différences d'atmosphères.

Il faut remarquer que les scènes de nature comique, sont en général réservées aux comparses, c'est à dire, à ceux qui ne participent pas vraiment au drame, comme les scènes entre les serviteurs, ou avec le barbier, ou encore les scènes qui se passent dans la foule. Ces scènes-là

ont surtout une valeur de contraste, de mise en relief des épisodes dramatiques, et fournissent les moments de détente, sans pour cela détruire l'atmosphère dramatique que l'auteur s'est efforcé de recréer. Elles rapellent un peu la technique de Shakespeare, et cela n'est pas pour nous surprendre, quand nous savons combien Gide a pratiqué Shakespeare, et quel soin il a apporté dans les traductions d'Antoine et Cléopâtre et Hamlet.

Ces scènes dénotent un don d'observation très juste, des menus travers humains, et Gide réserve pour elles, un langage familier, parfois un peu anachronique, mais qui arrive à donner l'impression de la vie quotidienne avec ses soucis un peu mesquins, sa vue terre à terre et badaude des choses. "Eh! l'échanson!"⁶³ s'écrie le serviteur qui balaie la salle du palais au matin - (déjà le balayage du palais est un détail de vie assez inattendu) - "C'est pas là un endroit pour dormir. Allons! houst! qu'est-ce que tu fais là, mon garçon?"⁶³ Saki répond: "Le roi..."⁶³ mais le serviteur l'interrompt: "Le roi! C'est moi; le roi des balayeurs!"⁶³ Et un peu plus loin ce même serviteur dit: "un peu fatigué, le roi Saül - s'il continue comme ça à se piquer le nez toutes les nuits sous les étoiles..."⁶⁴ De la même nature sont les commentaires de la foule après

63. Ibid., p. 17

64. Ibid., p. 22

la victoire de David sur Goliath, qui introduisent l'acte deux. Quant aux commentaires dans le cour du palais, sur la fugue du roi dans le désert, (IV:3) ils prennent un certain pathétique parce que tous les quolibets montrent combien nul n'a plus de respect pour le roi Saül, c'est comme l'aspect extérieur et tangible de la déchéance du roi.

Il y a pourtant aussi des scènes comiques dans le rôle le plus tragique de la pièce, celui de Saül. Ce sont les scènes entre Saül et le barbier, (I:8) et (III:6). Ici, le comique réside d'une part dans le personnage du barbier, flatteur, insinuant, servile, dans ses manèges pour circonvenir le roi - mais aussi dans le spectacle ridicule des faiblesses de Saül, son souci, presque maladif de son apparence physique, son désir de rajeunissement qui lui fait sacrifier sa barbe, et aussi sa facilité à s'emporter. Dans la scène entre Saül et le grand-prêtre, (III:5), Gide a également réussi une scène de bonne comédie, Saül, dépité de ne pas avoir pu obtenir par ses propres interrogations du ciel, quelque précision au sujet de celui qui doit le remplacer - voudrait bien n'avoir pas sacrifié tous les devins de son pays, et comme dernier recours pense que peut-être Dieu pourrait parler par la bouche de son prêtre. Mais ce Dieu, Saül est irrité contre lui, et il en parle comme pourrait le faire un infidèle. Nulle scène plus que celle-là, nous

montre combien Saül a perdu l'esprit religieux: "Et ton Dieu? Il se tait toujours?... C'est pourtant un peu fort: - Qu'est-ce que je lui ai fait? - ...Pourquoi se tait-il maintenant? Il faudrait s'expliquer à la fin."⁶⁵ Et alors commence une scène de confession ou de catéchisme extrêmement comique, parce qu'elle n'est qu'une scène de parodie, chacun des personnages n'y apportant nul des sentiments vrais qui devraient sous-tendre leurs paroles. Chacun joue un rôle, le grand-prêtre terrorisé, Saül agacé, menant lui-même l'interrogatoire, à la place du prêtre qui ne comprend visiblement rien à cette nouvelle lubie du roi. Saül qui s'est lancé sans confiance, comme sans humilité dans cet essai de rentrer en grâce auprès de Dieu, est vite fatigué du rabâchage du prêtre qui ne sait que répéter les commandements. Il manifeste son impatience par sa mimique et son soulagement par ces mots qui congédient le prêtre: "Ah! voici le barbier - tu continueras ça une autre fois."⁶⁶

Enfin, il y a quelques scènes où le délire ou l'égarement du roi est risible. Ce sont les scènes où il perd toute dignité et devient grotesque: la scène où ayant fait couper sa barbe, il essaie de faire le jeune, devant David, (III:8), et la scène avec Saki, où il essaie à chaque instant de lui mettre la couronne sur la tête, (IV:2)

65. Ibid., p. 101 - 102

66. Ibid., p. 104

et aussi la scène de délire dans le désert, où le roi Saül à la recherche des ânesses, parle avec le petit démon noir. (IV:2)

Ceci nous amène à une autre aspect de la création dramatique de Saül. C'est la place faite à l'élément fantastique ou visionnaire. La Bible fournissait à Gide la donnée d'une de ces scènes: la consultation chez la sorcière d'Endor, et sans doute le souvenir de la scène des sorciers dans Macbeth encourageait Gide à ne pas négliger la puissance dramatique de l'épisode que l'histoire biblique lui offrait. Il a tiré de ce passage le maximum d'effet.

Dès le monologue de début de cette scène, lorsque la sorcière, près de mourir, repasse sa vie, ses prédictions passées, la persécution de Saül, et fait ses lamentations sur le sort de ceux qui connaissent l'avenir, nous pénétrons dans un monde étrange que le décor ne fait que rendre plus inquiétant. Mais bientôt nous assistons à une sorte de transe de la sorcière; nous la voyons dans ses fonctions de devineresse, devinant l'approche d'un étranger; penchée sur son chandron, voyant comme dans un miroir, les gestes et la course de l'homme qui arrive à son propre seuil. Là, les pas réels et les pas imaginaires se rejoignent, et la sorcière d'abord terrorisée, crie: "Vais-je mourir? Pitié

sur moi! Pitié! Pitié!"⁶⁷ Puis, reconnaissant l'étranger, elle s'exclame: "Saül".⁶⁸ Cette crise marquant le sommet de la tension dramatique de cette scène, établit définitivement l'atmosphère surnaturelle, de sorte que les événements suivants, l'évocation de l'ombre de Samuel, ses prophéties, la mort de la sorcière, tous ne semblent arriver que dans l'ordre des choses.

Quant aux autres scènes où le réel et l'irréel se mêlent, Gide les a tirées de son imagination. L'une d'elles, celle qui reste le plus psychologique et le plus dans la tradition classique, est la scène où Saül avoue son amour à David. Cet aveu se fait dans un moment d'égarement, et l'on assiste à la progression de cet égarement de l'esprit de Saül. Sans doute, comme nous l'avons signalé, Gide est-il souvenu ici de l'égarement de Phèdre, lorsqu'elle fait son aveu à Hippolyte. La scène est encadré par les chants de David, d'abord les cantiques guerriers qui manquent leur but, et Saül qui essaie de tirer de la bouche de David quelque marque d'intérêt pour sa personne, la gêne de David qui se remet à jouer, l'offre à moitié sérieuse de la couronne et les railleries dépitées du roi - tout ce manège a mis Saül dans un état nerveux qui laisse présager qu'il ne se maîtrisera plus très longtemps. La-dessus, le chant

67. Ibid., p. 116

68. Ibid., p. 116

de la harpe s'élève et libère le secret du roi. C'est comme un chant qui monte peu à peu aux lèvres de Saül, et cet aveu naît comme le cantique d'un poète qui est porté par l'inspiration.

La musique le soulève... Comme un oiseau se heurte aux barreaux de sa cage, il est monté jusqu'à mes dents; vers mes lèvres il bondit, il bondit et veut s'élancer au dehors...! David, mon âme est incomparablement tourmentée!⁶⁹

Le nom de "Daoud" prononcé, David jette sa harpe à terre et Saul se réveille de son état second: "Où suis-je? David! David!"⁷⁰ L'horreur de la déclaration disparaît complètement, grâce à l'état d'hypnose dans lequel Saül se trouve, et aussi grâce à l'extraordinaire poésie de la prose de Gide.

Mais c'est dans les scènes démoniaques que Gide s'est montré le plus originalement créateur. Il a eu l'idée de représenter les désirs du roi Saül, sous la forme concrète de petits démons qui s'agitent avec d'autant plus de tapage que la faiblesse du roi grandit. Mais ces démons n'existent pas seulement pour nous spectateurs, comme les désirs extériorisés et triomphants de Saül - ils existent aussi pour Saül qui les voit à partir de l'acte deux - et sont aussi le signe tangible du délire qui s'est emparé de lui: ils sont les hallucinations du roi. Ce passage de l'état lucide à l'état visionnaire, est

69. Ibid., p. 139

70. Ibid., p. 140

toujours très habilement fait. "Mes yeux se ferment" dit le roi⁷¹ et c'est comme dans un demi assoupissement qu'il participe à la conversation avec les démons. A l'acte quatre, scènes quatre et cinq, le passage du monde réel au monde imaginaire est très adroitement fait, au moyen du personnage de Saki, le petit compagnon du roi, à qui Saül vient de proposer de partir avec lui à la recherche des ânesses, - et lorsque peu après, Saül se trouve conduit dans la grotte par son désir de revoir David (donc par un petit démon qui guide ses pas) il s'adresse à ce démon comme si c'était Saki qu'il voyait, Saki qui était vraiment avec lui un moment avant. La méprise nous fait sentir la marche que suit l'esprit délirant du roi: "Au fond, tu sais, je n'y tiens pas tant que cela, à mes ânesses..."⁷² et lorsque le démon rit tout seul, Saül dit: "Ah! Saki! je suis si peu en train de rire, à présent!"⁷³ Dans la scène deux, de l'acte quatre, nous assistons à une vraie scène de délire. Le roi a quitté le palais, toujours hanté par cette recherche des ânesses et il est au désert sans ses vêtements royaux, nue-tête, complètement égaré. Et il croit voir un serpent qui se révèle être un démon, qui converse avec lui, et exprime toutes les idées délirantes qui traversent l'esprit du roi.

71. Ibid., p. 77
 72. Ibid., p. 172
 73. Ibid., p. 173

Gide a très bien su créer dans les scènes de démon, le passage du monde normal au monde fantastique. Dans la dernière scène où les démons de Saül l'assiègent, la force de l'hallucination est telle que même Jonathan semble la partager: "Oh! qu'est-ce que c'est?"⁷⁴ dit Jonathan et Saül répond: "C'est un petit être qui grelottait de froid - que j'ai recueilli sous ma tente."⁷⁴ "Ah?"⁷⁵ dit Jonathan profondément triste et Saül, honteusement, "Oui."⁷⁵ Puis, Jonathan: "Mon père! A présent, qu'il parte! Venez!"⁷⁵ et Saül, (immobile et comme imbécile) "Oui".⁷⁵ Gide est arrivé à ce point, à créer une impression de crédibilité qui fait que ce dialogue ne nous choque pas.

Au point de vue technique, ces scènes demandaient évidemment beaucoup de réglage, surtout la dernière, pour laquelle de la musique était prévue. La musique fut écrite par Honegger et le problème consistait à régler cette orchestration de manière à ne pas, cependant, étouffer le tapage des démons, les derniers débats de Saül, qui sont l'élément pathétique de la scène. Dans son Journal du 28 mars, 1922, Gide écrit: "cet après-midi, entendu la musique d'H. pour Saül. J'ai peur qu'elle ne vienne trop en avant et que toute la partie démoniaque ne soit démesurément grossie."⁷⁶ Il ne semble pas, cependant, que les craintes

74. Ibid., p. 189

75. Ibid., p. 190

76. Gide, "Journal", Oeuvres Complètes, (Paris: N.R.F., 1932 - 1939) Volume 11, p. 341

de Gide aient été justifié, car nul critique ne semble avoir fait allusion à un défaut de proportion dans cette scène, assez hardie comme mélange de grotesque et de pathétique.

Il ne nous reste plus maintenant qu'à dire quelques mots sur le style de la pièce en général. Malgré l'introduction çà et là d'une note frivole, Gide a gardé dans l'ensemble de son oeuvre, la grandeur solennelle qu'exige une interprétation artistique d'un récit de la Bible. On goûte en beaucoup d'endroits de Saül, la beauté des images, la musique et le rythme qui caractérisent le langage de la Sainte Ecriture (Gide ne craint pas, d'ailleurs à l'occasion d'employer les paroles même de la Bible, comme lorsqu'il fait parler l'ombre de Samuel.)

La simplicité de la prose biblique dont Gide a revêtu Saül, se ressent dans le cours de la pièce, qu'on pense aux mots de David devant Saül irrité: "Pourquoi m'en voulez-vous, roi Saül? J'ai pu vaincre, il est vrai - mais ce n'était pas contre vous."⁷⁷ ou aux paroles du roi proie à ses désirs: "Mes yeux se ferment de lassitude et de misère."⁷⁸ Et on s'arrête devant les réminiscences du style biblique; que ce soit de l'Evangile, dans les paroles de David: "Ne le sais-tu pas, Jonathan, Ah!

⁷⁷. Gide, Saül, p. 61

⁷⁸. Ibid., p. 77

d'écarter de moi cette couronne?"⁷⁸ qui font écho aux derniers mots du Christ et dans les paroles de Saül à Jonathan: "Jonathan! Jonathan! quand mon coeur tremble, tu me laisses! Ne peux-tu donc rester à causer un instant avec moi?"⁷⁹ qui évoquent les paroles du Christ aux disciples à Gethsémané, ou du livre de Samuel, dans un appel direct au souvenir de la jeunesse de Saül, que fait cette phrase du démon: "Saül! Saül! voici l'heure où les gardes de chevres font sortir les troupeaux des étables."⁸⁰

Ce qui fait en grande partie le charme de ce style, c'est la fraîcheur des images: "Ah! sa voix tombe sur ma colère comme l'eau du ciel sur la poussière soulevée!"⁸¹ et la musique des phrases: "Souvent l'esprit, distrait de son inquiétude, à la suite d'un chant de harpe, s'abandonne aisément au sommeil."⁸²

Il faut ajouter que Gide tire certains effets de thèmes poétiques, qui viennent, comme dans un composition musicale, ponctuer de leur rappel, le développement de cette tragique histoire. Deux au moins, sont très notables: c'est le thème du berger dans la rosée du matin - symbole de fraîcheur, et aussi de volupté, (II:9; III:4; III:8; V:6) et le thème des ânesses, symbole des années de jeunesse à jamais enfuies, (I:3; III:8; IV:2; IV:4; IV:5).

78. Ibid., p. 175

79. Ibid., p. 184

80. Ibid., p. 81

81. Ibid., p. 62

82. Ibid., p. 44

CHAPITRE III

Oedipe, drame en trois actes, écrit en 1930 et monté en 1932
par Georges Pitoëff.

Cette pièce inspirée par le drame de Sophocle, n'emprunte à la légende antique que certaines données propres à l'exposé des idées gidiennes. Tout en gardant les personnages du drame grec, Gide a prêté à certains d'entre eux, notamment aux enfants d'Oedipe, des rôles plus importants, afin de mieux exprimer ses idées à lui. Il emploie aussi le chœur, partie intégrale et poétique du drame antique, mais il en restreint beaucoup le rôle, en lui donnant un caractère plus social que poétique.

La version condensée de Gide s'explique par le fait que ses personnages sont plutôt des porte-paroles, chargés d'exposer les idées de l'auteur que des instruments par lesquels progresse l'action du drame.

La pièce s'ouvre sur un monologue d'Oedipe dans lequel il expose sa philosophie de l'individualisme. Ayant atteint à quarante ans, après un règne de vingt ans, au sommet de bonheur, c'est à lui-même uniquement, dit-il, qu'il doit son succès. Pourtant par crainte d'être trop orgueilleux, et pour éviter l'infatuation, il trouve plus convenable d'attribuer aux dieux le mérite de sa destinée. Au fond son apparente soumission n'est qu'une

forme de condescendance. - Son monologue achevé, le chœur, divisé en deux groupes, à droite et à gauche d'Oedipe, se tient sur la scène.

L'ensemble du chœur chante sa surprise et sa peine devant l'individualisme farouche exprimé par Oedipe. Représentant l'opinion du plus grand nombre, les deux parties du chœur constatent qu' "il est bon de mettre les dieux de son côté"¹ et que "le plus sûr moyen, c'est de se ranger du côté du prêtre."² Tout en reprochant à Oedipe les maux qui accablent à présent le peuple, le chœur recommande qu'Oedipe consulte Tirésias, le prêtre, "car c'est lui qui tient les dieux en haleine"³ et à voix basse il finit par confesser son espoir d'apaiser les dieux et de détourner sur le roi seul, "le châtement que son orgueil mérite".⁴

Le chœur de droite reprend le chant, révélant à Oedipe heureux l'état de malheur de son peuple. La peste qui continue d'endeuiller la ville, n'a pas encore atteint la famille d'Oedipe, mais le chœur conseille au roi de ne pas se désintéresser des malheurs de son peuple, même s'il n'a pas encore souffert lui-même.

1. André Gide, Oedipe, (Paris: Gallimard, 1931) p.16

2. Loc. cit.

3. Loc. Cit.

4. Ibid., p. 17

Le chœur de gauche pousse plus loin ce reproche, disant que le malheur du peuple est lié au bonheur du roi et qu'on doit entrevoir dans la constatation de ce rapport, l'enseignement de Tirésias. D'ailleurs Apollon a été consulté sur le remède à apporter aux maux, et on attend maintenant la réponse de l'oracle que Créon, le beau-frère d'Oedipe, va rapporter.

Créon arrive, mais il ne veut répéter qu'à Oedipe seul, la réponse de l'oracle. Cependant, sur l'ordre du roi, qui dit que le peuple, aussi bien que lui, doit connaître le remède aux maux, Créon énonce devant tous, la réponse: "Il y a quelque chose de pourri dans le royaume."⁵ Cette phrase, souvenir direct du mot prononcé par Marcellus dans Hamlet,⁶ frappe en raison de sa soudaineté et de son caractère énigmatique. Oedipe arrête maintenant Créon, disant qu'il ne suffit pas que le peuple entende, mais qu'il faut faire venir aussi Jocaste, sa femme et leurs quatre enfants. Créon s'oppose deux fois à cette proposition de faire assister les enfants à un tel entretien, mais le roi insiste pour qu'on amène les enfants et sa femme. "Qu'a dit l'oracle?"⁷ demande Oedipe, de nouveau. Cette fois Créon répond mains énigmatiquement, "Que Dieu ne détournerait point de Thèbes sa colère, que feu le roi Laius ne soit avengé."⁸ A la question du roi: "Vengé de quoi?"⁹

5. Ibid., p. 19

6. Shakespeare, "Hamlet", The Complete Works (Great Britain: The T. Eaton Company, 1923) Act I, Scene 4.

7. Gide, Oedipe, p. 21

8. Loc. Cit.

9. Loc. Cit.

Créon demande si Oedipe ignore que l'ancien mari de Jocaste ait été assassiné. S'adressant à sa femme, Oedipe veut savoir pourquoi le coupable n'a pas été puni, mais Jocaste lui conseille de ne pas revenir sur le passé. Le roi refuse de se calmer, et jure qu'il va pourchasser l'assassin qui ne lui échappera pas. Puis, s'adressant encore à Jocaste, Oedipe demande: "Il y a de cela combien de temps?"¹⁰ A la réponse de sa femme: "Il y a vingt ans de cela,"¹¹ Oedipe murmure: "Vingt ans de bonheur."¹² A ce moment-ci, Tirésias, le prêtre aveugle, entre inaperçu et ajoute aux mots d'Oedipe, la parole biblique¹³ "Qui sont devant le regard de Dieu comme un jour."¹⁴ Irrité par cette interruption, Oedipe lui parle durement. Cependant, poussé par Jocaste, le prêtre exhorte Oedipe à une attitude obéissante envers Dieu. A quoi le roi répond en disant que s'il avait tremblé devant le Sphinx, il n'aurait pas su répondre, et il n'aurait pas été roi. Les deux chœurs s'interposent ici pour conseiller à Oedipe d'écouter Tirésias. Celui-ci continue à parler malgré l'impatience d'Oedipe et sur son invitation, Polynice, un des fils d'Oedipe raconte d'une manière si réaliste les souffrances des pestiférés qu'il vient de voir, que sa soeur Ismène s'évanouit. Cette fois Oedipe ordonne que tout le monde

10. Gide, Oedipe, p. 24

11. Ibid., p. 24

12. Loc. Cit. p. 24

13. L'Ancien Testament, La Sainte Bible, version d'Ostervald, (Paris: Rue de Clichy, 58, 1924) Psaumes 90:4

14. Gide, Op. Cit. p. 24

sorte. Créon, resté seul avec le roi, commence par reprocher à son beau-frère son serment prononcé tout à l'heure, de venger la mort de Laïus. Oedipe lui demande pour quoi on n'a pas poursuivi le criminel. Créon explique que l'affaire fut étouffée par lui pour protéger la sainteté de la royauté, et par Jocaste qui n'a pas voulu que le début de son règne soit assombri. Cette dernière explication tire d'Oedipe un éloge de sa femme pour laquelle il confesse un amour à la fois filiale et conjugal. Le sens profond de ces mots singuliers ne sera révélé que plus tard. Questionné par Oedipe au sujet du premier mariage de Jocaste, Créon raconte que sa soeur et son mari n'ont pas voulu avoir d'enfants, car un oracle "avait prédit que Laïus mourrait poignardé par son fils."¹⁵ Cependant un fils leur était né qui fut dès sa naissance remis à un berger chargé d'abandonner l'enfant dans la montagne. Aussitôt, Oedipe veut savoir si le berger vit encore. Mais Créon, évitant une réponse directe, conseille à Oedipe de ne pas prendre au sérieux les oracles. Et il ajoute qu'Oedipe au lieu de punir le criminel devrait le récompenser, car il doit son trône à l'assassin de Laïus. Mais Oedipe demande ce que disait Tirésias sur ce sujet. Il ne veut pas admettre qu'il craint le prêtre, mais confesse que le son de sa voix le trouble. Tirésias, lui-même arrive sur ces entrefaites et dit au roi que la reine l'attend dans le palais.

15. Gide, Oedipe, p. 35

Oedipe sort et Tirésias seul avec Créon lui dit qu'au lieu de rassurer Oedipe il ferait mieux de fêler un peu son bonheur. Parce qu'Étéocle et Polynice prenant exemple sur leur père, lui échappent, Tirésias veut regagner un peu de son pouvoir en s'assurant l'aide de Créon. Celui-ci, dit-il, doit comprendre: "Qu'il est de l'intérêt de tous qu'un roi s'incline devant une puissance supérieure."¹⁶

Jocaste rentrée à ce moment, annonce qu'Antigone veut entrer dans les ordres, et qu'Oedipe est consterné par la nouvelle. La reine explique que sa fille, émue par les souffrances du peuple lui a demandé permission de soigner les malades. Quand sa mère a protesté contre cette occupation peu convenable pour une princesse, Antigone a dit: "Alors prier eux, intercéder pour eux... et peut-être aussi pour..."¹⁷ Tirésias comprend que cette fille pieuse veut "balancer par cela, l'impiété de son père."¹⁸ Jocaste raconte maintenant la fureur d'Oedipe quand il a su l'intention d'Antigone et comment il a accusé l'influence religieuse de Tirésias. D'accord avec le prêtre, Jocaste croit qu'il faut ramener son époux à Dieu. Mais Créon qui promet de les aider dans leurs projets, n'a pas grande confiance, car, dit-il: "Oedipe n'écoute pas volontiers qui l'embête."¹⁹

16. Ibid., p. 40 - 41

17. Ibid., p. 42

18. Ibid., p. 41

19. Ibid., p. 45

Ainsi dans cet acte nous voyons se dessiner les données du drame: le pays ravagé, le peuple malheureux à cause, dit l'oracle, d'un crime qui n'a pas été puni - et le début de l'enquête autour du crime - quand a-t-il été commis? par qui? pourquoi le crime n'a-t-il pas été puni? Le spectateur sent bien qu' "il y a quelque chose de pourri dans le royaume" - et toutes les réticences aux quelles se heurte Oedipe, ainsi que le désir d'expiation d'Antigone, laissent pressentir quelque tragique révélation.

D'autre part, la personnalité d'Oedipe se dégage peu à peu; d'abord, roi satisfait de lui-même, ne croyant qu'en lui, ne comptant que sur lui, il apparaît aussi comme le champion de la vérité et de la justice intransigeantes. Ennemi de tout mystère, il lui faut tout mettre au grand jour et ne comprend rien aux accommodements de son entourage.

L'acte deux est fait d'une série d'entretiens par lesquels Gide fait exprimer aux héros des idées qui lui sont tout à fait propres. Cet acte s'ouvre sur une conversation entre Créon et Oedipe. Créon explique les différences de caractère qu'il y a entre lui et son beau-frère, en opposant son respect pour la tradition, les coutumes et les lois établies à l'esprit novateur d'Oedipe. Créon, évoquant la famille d'Oedipe suggère que Polynice et Etéocle sont probablement

pareils à ce que devait être leur père à leur âge. Tourmentées, sans doute, comme tous les jeunes gens, ces garçons ont, dit Créon, l'exemple de leur père à suivre. Et Créon demande à Oedipe s'il a quitté la cour de Polybe parce qu'il s'y sentait étranger. Oedipe affirme qu'il était "comme un coq en pâte"²⁰ chez Polybe, au temps qu'il se croyait son fils. Mais un jour quelqu'un est arrivé au palais de Polybe et lui a prédit qu'il était destiné à tuer son père. Amusé d'abord par cette prédiction, Oedipe raconte qu'il a cru bon pourtant de prendre des précautions. Mais Polybe l'a rassuré, disant qu'Oedipe était un enfant adopté, qu'il l'avait reçu des mains d'un berger. Ce berger l'avait trouvé dans la montagne, "pendu par un pied, comme un fruit d'amours clandestines, enfant non souhaité, compromettant."²¹ Ici Créon l'interrompt pour plaindre cet état bâtard, mais Oedipe d'une façon toute gidiennne, refuse cette sympathie et expose sa doctrine que, seul celui qui ne connaît pas ses parents peut-être vraiment lui-même.

Continuant le récit de son histoire, Oedipe explique qu'après avoir appris qu'il n'était pas le fils du roi, il a quitté la cour de Polybe, sentant que dans le calme et le confort il manquait à sa destinée. A cette conception Créon oppose la sienne qui est de jouir "de tous les avantages

20. Ibid., p. 53

21. Ibid., p. 55

de la couronne sans en avoir le poids ni les soucis."²² Oedipe remarque avec justesse: "Sans doute est-il bon que les hommes de mon tempérament soient bien rares."²³ Avec l'arrivée d'Antigone et de Polynice, cette conversation s'arrête, et les beau-frères s'écartent pour écouter parler les enfants. Cette conversation entre la soeur et le frère révèle à la fois la piété d'Antigone et l'athéisme de Polynice. Bienque celui-ci ne se moque pas de la foi de sa soeur, il nie toutes ses croyances, en leur opposant une explication scientifique. De plus, ce libre penseur finit par confesser qu'il voudrait épouser sa soeur, protestant qu'alors il se laisserait guider par elle à Dieu. Antigone lui répond: "Comment faisant le mal, espérer rejoindre le bien?"²⁴ Ennuyé par cette réponse, Polynice trouve que sa soeur n'a que le bien et le mal dans la bouche. Caché pendant cet entretien, Créon ne peut s'empêcher de se récrier contre cette idée incestueuse, mais Oedipe qui veut en entendre davantage le fait se taire. Au moment où Polynice et Antigone s'écartent, Ismène et Étéocle entrent et commencent à parler. De leur conversation assez courte, nous apprenons qu'Ismène diffère de sa soeur Antigone, autant qu'Étéocle ressemble à Polynice. Ismène se moque un peu de l'intimité entre les frères et une de ses phrases, "il est des choses que

22. Ibid., p. 57

23. Ibid., p. 57 - 58

24. Ibid., p. 62

l'on ne peut partager"²⁵ évoque une idée déjà exprimée dans Le Roi Candaule. Quand Ismène demande ce qui arriverait si l'un des deux frères tombait amoureux, Étéocle s'écarte riant, pour consulter Polynice. Antigone rentrant, entend rire sa soeur et lui reproche sa gaiété. Mais Ismène remarque qu'Antigone n'est jamais heureuse, qu'au contraire elle est attristée par le bonheur d'autrui. Antigone admet que le bonheur de certains, notamment celui de son père, l'inquiète: "Et plus je l'aime et plus le bonheur auquel il prétend me fait peur. Il omet Dieu; et l'on ne peut poser, que sur Dieu seul, rien de solide."²⁶ Cependant, Ismène non assombrie par ce souci de sa soeur dit: "Ma joie est une chose ailée."²⁷ sur quoi les soeurs sortent. Créon enchanté par la facilité d'expression de ces jeunes filles remarque qu'Antigone a exprimé ce qu'il voulait faire sentir à Oedipe, mais lui, ne sait pas bien s'y prendre. Oedipe fait semblant de ne pas comprendre et Créon explique: "Eh bien! ...il ne m'a pas l'air si solide que ça, ton bonheur."²⁸

Cette série de conversations écoutées par les beaux-frères continue et cette fois nous assistons à un entretien entre Étéocle et Polynice qui discutent d'abord l'idée de la conscience. Étéocle affirme que tout le monde ne fait

25. Ibid., p. 64

26. Ibid., p. 68

27. Ibid., p. 68

28. Ibid., p. 69

que chercher des autorisations à ses actes, même ceux que Tirésias appelle "les bien-pensants". Ceux-ci cherchent "la permission de gêner, d'apprimer, de terroriser leurs voisins. Ce qu'ils y cherchent, (c'est à dire dans les autorisations) c'est des apophtegmes, des théories, qui mettront leur conscience à l'aise, et de leur côté le bon droit."²⁹ Polynice lui répond que les mal pensants, comme eux, cherchent l'autorisation de faire ce que les lois leur ont enseigné à ne pas faire. Cette théorie, Étéocle la résume ainsi: "Autrement dit: l'approbation de l'indécence."³⁰ et il l'illustre en disant qu'il cherche quelque autorisation qui lui permettrait de coucher avec Ismène. Polynice, incrédule d'abord, prie son frère de lui révéler ce moyen s'il le trouve. Outragé, Créon se récrie contre ce propos, mais Oedipe lui ordonne de sortir. Maintenant Polynice met en avant une nouvelle idée, celle qui consiste à se passer d'autorisation et Étéocle explique que c'est ce qu'il a déjà fait. Mais quand il ajoute que c'est pour Ismène qu'il cherche des raisons, Polynice se montre jaloux et Étéocle prétend qu'il ne fait que taquiner son frère - qu'il n'y a rien entre lui-même et Ismène. D'ailleurs il observe: "Si je ne t'en avais pas parlé, tu n'y penserais même pas."³¹ et Polynice répond: "Il y a des tas de choses auxquelles nous pensons sans le savoir."³² "C'est de quoi nos rêves sont faits," ³³

29. Ibid., p. 70

30. Loc. Cit.

31. Ibid., p. 75

32. Loc. Cit.

33. Loc. Cit.

dit Étéocle parlant comme Prospero dans The Tempest.³⁴ Leur conversation devient maintenant plus philosophique et ils commencent à discuter le problème de la pensée même. Au moment où ils parlent de la parole, héritage recueilli des dieux, Oedipe se montre et s'adresse à ses fils. Tout en s'avouant fier de leur intelligence, ils les prie de respecter leurs soeurs et ses mots: "Ce qui nous touche de trop près, n'est jamais de conquête profitable."³⁵ semblent un vague pressentiment de sa propre tragédie. Puis, il essaie d'éclaircir leurs problèmes philosophiques, en leur recommandant de ne pas s'occuper du passé, mais du futur: au mysticisme et à la morale de Tirésias, Oedipe oppose sa théorie de l'Homme. C'est cette confiance en sa propre valeur qui l'a aidé à vaincre le Sphinx. Devant chacun de nous un monstre dresse une énigme, et Oedipe affirme que si différente que soit cette énigme, elle peut être toujours résolue. Il n'y a, insiste-t-il, qu'une réponse, et cette réponse c'est l'Homme, ce qui veut dire pour chacun, soi-même.

Tirésias qui vient d'entrer entend les derniers mots d'Oedipe et commence à discuter cette philosophie individualiste. Agacé par la critique du prêtre qui risque de lui faire perdre du prestige aux yeux de ses fils, Oedipe prie Étéocle

34. Shakespeare, The Tempest, Act IV, Scene I

35. Gide, Oedipe, p. 78

et Polynice de les laisser. Nous assistons maintenant, au dernier entretien de l'acte, celui entre le roi et le prêtre. Après une série de questions par lesquelles Tirésias fait comprendre à Oedipe que sa croyance dans son bonheur vient de son ignorance, le prêtre lui demande: "Depuis quand as-tu cessé d'adorer Dieu?"³⁶ Oedipe répond qu'un crime qui a souillé ses mains, lui a fait quitter les autels de Dieu. Questionné sur la nature de son crime, Oedipe confesse qu'il a commis un meurtre quand il allait consulter Dieu. Un homme dans un char obstruait sa route, et cet homme, il l'a tué. Ainsi, ses mains souillées, Oedipe avait renoncé à interroger Dieu, et changeant de route, il est allé au Sphinx. Mais Tirésias demande: "Que voulais-tu demander à Dieu?"³⁷ Et Oedipe répond: "De m'apprendre de qui j'étais fils. Puis, j'ai soudain pris mon parti de l'ignorer."³⁸ Mais quand Tirésias veut savoir pourquoi Oedipe a pris ce parti d'indifférence, le roi interrompant son explication déjà commencée, refuse de répondre davantage. Tirésias, cependant avant de partir achève, en disant:

L'oracle avait prédit de même à Laius qu'il serait tué par son fils. Oedipe, Oedipe, enfant trouvé. Monarque impie! C'est l'ignorance de ton passé qui te donne cette assurance. Ton bonheur est aveugle. Ouvre les yeux sur ta détresse. Dieu t'a retiré le droit d'être heureux.³⁹

36. Ibid., p. 85

37. Ibid., p. 88

38. Loc. Cit. p. 88

39. Ibid., p. 89

Dans le monologue d'Oedipe sur lequel s'achève le deuxième acte, nous assistons à une analyse de caractère toute gidiienne. Voici le héros lui-même qui sonde les profondeurs de sa propre âme et qui fait l'exposé de ses mobiles. Oedipe se rend compte, en réfléchissant, que ce n'est pas ses mains souillées qui l'ont empêché de continuer sa route vers Dieu, mais que c'est son crime qui l'a poussé vers le Sphinx. Soudainement il avait compris qu'il n'avait pas besoin des réponses de Dieu, car il se sentait lui-même, une réponse à une question non encore posée. Cette question, c'était celle du Sphinx. Bien qu'il ait su y répondre, Oedipe se demande maintenant, si depuis cet événement tout ne s'est pas obscurci pour lui. Maintenant son esprit réveillé, le roi s'examine: "Qu'as-tu fait Oedipe? Engourdi dans la récompense, je dors depuis vingt ans... Oedipe, le temps de la quiétude est passé. Réveille-toi de ton bonheur."⁴⁰

Cet acte a surtout un intérêt psychologique sur lequel nous reviendrons plus tard. Deux scènes seulement servent à faire progresser le drame par les révélations qui y trouvent place - la scène avec Créon, où Oedipe déclare la prédiction qui lui a été faite qu'il tuerait son père, alors qu'il se croyait le fils de Polybe - puis la révélation qu'il a eu de la bouche de Polybe

40. Ibid., p. 91

qu'il n'était qu'un enfant adopté trouvé par un berger de la montagne - et enfin l'entretien avec Tirésias à la fin de l'acte où le prêtre amène Oedipe à confesser le meurtre qu'il a commis, et où il rapproche les deux destins d'Oedipe et de Laius - "Ouvre les yeux sur ta détresse"⁴¹ et Oedipe fait écho à ce cri d'alarme lorsqu'à la fin du monologue qui suit cet entretien, il se dit à lui: "Reveille-toi de ton bonheur."⁴² Nous sommes au coeur du drame.

Oedipe, résolu à démasquer son bonheur, interroge sa femme sans pitié sur la mort de Laius. Par une série de questions directes, il établit que Jocaste savait qu'il était le meurtrier du roi. Puis, sans faire aucune attention aux prières de sa femme qui veut l'arrêter, Oedipe raconte toute l'histoire du meurtre qu'il a commis. Au moment où Tirésias guidé par Créon entre en scène, Oedipe finit son récit par cette constatation accablante: "Ce roi que j'ai tué, dis... Mais non; ne parle pas. Je comprends tout. J'étais son fils."⁴³ Créon commence à se récrier contre ce mélange de parents, mais Oedipe se répand en invectives contre sa destinée, sa femme et Dieu par qui, dit-il, il était traqué. Tirésias rappelle que Dieu seul peut le reconcilier avec lui-même, et le laver de son péché. Puis, il rappelle aussi au roi le serment qu'il a fait de châtier le coupable, et propose que l'on fasse

41. Ibid., p. 89
 42. Ibid., p. 91
 43. Ibid., p. 101

connaître au peuple le criminel. Oedipe y consent, et ordonne que tout le monde y compris ses enfants apprenne son crime, qu'il ne sait pas nommer.

Quand Tirésias est sorti, Jocaste essaie de persuader Oedipe de faire le silence sur son crime, car dit-elle: "Le crime est oublié. Il n'a pas empêché, il a même permis ton bonheur. Rien n'est changé."⁴⁴ Oedipe nie que rien ne soit changé, mais il se lamente sur son destin: "Et, d'abord, j'étais donc fils de roi sans le savoir. Je n'avais pas besoin d'un meurtre pour régner, mais qu'attendre."⁴⁵ Jocaste observe que: "Les dieux en ont autrement décidé"⁴⁶ et Oedipe réfléchit qu'après tout, son crime était inévitable: "Ce que j'ai fait, je ne pouvais donc ne pas le faire."⁴⁷ Il répète sa philosophie d'individualisme, mais il se rend compte qu'il ne se reconnaît plus dans ses actes; il y en a un surtout qu'il voudrait désavouer. Cette attitude de regret cède place subitement à une colère contre Dieu qu'il accuse de l'avoir poussé à un crime dont l'horreur était masquée. Sur un ton ironique il demande s'il reste encore des prédictions pour lui, s'il doit consulter encore l'oracle. Puis, hors de lui il laisse échapper avant de sortir, la menace d'une nouvelle douleur: "Inventer quelque geste fou, qui vous étonne tous, qui m'étonne moi; même et

44. Ibid., p. 105

45. Ibid., p. 105

46. Ibid., p. 105

47. Ibid., p. 106

les dieux".⁴⁸ Jocaste craintive, dit à Créon de suivre le roi et de ne pas le quitter. Seule, Jocaste révèle son désespoir. Regrettant la décision d'Oedipe de dévoiler ses origines, Jocaste se plaint de son bonheur défait. Puis, honteuse de son rôle elle veut expier elle-même ce qui s'est passé, en rejoignant sans délai, son époux Laius. Elle sort à l'entrée du double chœur.

Ce chœur chante d'abord les crimes d'Oedipe et de la reine, puis une accusation formelle du roi. L'ensemble finit par annoncer l'arrivée de Tirésias qui entre, accompagné des enfants d'Oedipe. Le prêtre parle du sort des enfants et de leur père. Polynice et Etéocle consentent à l'exil d'Oedipe et observent qu'ils n'auront pas besoin de tuer leur père pour lui succéder sur le trône. A ce moment on entend des cris, et presque aussitôt Créon sort du palais pour annoncer des nouvelles tragiques. Pendant qu'il surveillait son beau-frère, Jocaste s'est pendue, et comme il se dépêchait de secourir sa soeur, Oedipe s'est emparé des agrafes d'or du manteau de Jocaste et s'en est crevé les yeux. Maintenant les cris cessent et on voit Oedipe qui sort chancelant du palais. Antigone se précipite au devant de son père aveugle qui lui touche les cheveux, en murmurant: "Est-ce Antigone...? A la fois ma soeur et ma fille."⁴⁹ Elle l'implore de ne pas rappeler cette honte, car elle ne veut se savoir que son enfant. Puis,

48, Ibid., p. 107

49. Ibid., p. 114

s'adressant à Tirésias, Oedipe veut savoir si son châti-
 ment plaît au prêtre qui ne pourra plus l'accabler de sa
 supériorité d'aveugle. Comprenant qu'Oedipe a agi par
 orgueil, Tirésias explique que Dieu n'attendait que son
 repentir. Mais Oedipe se moque de l'idée de repentance;
 puisqu'il ne pouvait pas échapper à sa destinée, cette
 offrande de lui-même était inévitable, elle aussi. Créon
 intervient à ce point pour annoncer encore des choses pénibles.
 Maintenant que le peuple connaît le crime d'Oedipe, il lui
 faut quitter Thèbes et parce que Polynice et Etéocle sont
 encore trop jeunes pour régner, Créon va faire de nouveau
 l'interim. Tirésias trouve encore quelque choses à reprocher
 à Oedipe: l'instruction qu'il a donnée à ses fils. Mais
 Oedipe se défend en disant: "De mon exemple, ils n'ont pris
 que ce qui les flatte, les autorisations, la licence, laissant
 échapper la contrainte: le difficile et le meilleur."⁵⁰ Nous
 voyons ici cette idée de contrainte dont Gide fait grand cas
 à la fois dans sa conception d'une morale hédoniste bien com-
 prise, et dans ses théories artistiques. Antigone insiste
 pour que son père choisira de tous les partis, le plus noble,
 et ainsi elle déclare sa décision de ne plus quitter Oedipe.
 Le prêtre lui rappelle qu'elle est déjà promise à Dieu,
 mais cette jeune fille répond qu'en suivant son père,
 elle servira Dieu mieux qu'elle le faisait près du prêtre.
 Puis, après avoir invité son père à poser la main

50. Ibid., p. 119

sur son épaule, Antigone demande à son père où il veut aller. Oedipe répond: "Je ne sais. Droit devant moi... Désormais sans foyer, sans patrie."⁵¹ Le prêtre intervient encore pour dire qu'une bénédiction est promise à la terre où reposeront les os d'Oedipe. Cette révélation incite Créon, aussi bien que le chœur, à proposer qu'Oedipe reste à Thèbes, au lieu d'apporter cette bénédiction à un peuple étranger. Mais celui-ci répond: "Quels qu'ils soient, ce sont des hommes. Au prix de ma souffrance, il m'est doux de leur apporter du bonheur."⁵² Tirésias qui veut toujours avoir le dernier mot, insiste qu'il faut vouloir leur salut, non leur bonheur. Mais Oedipe qui conserve jusqu'au bout un ton supérieure vis-à-vis du prêtre réplique: "Je te laisse expliquer cela au peuple."⁵³ Puis, invitant Antigone, Oedipe prononce les derniers mots du drame: "Antigone très pure, je ne me laisserai plus guider que par toi."⁵⁴

L'acte trois au contraire du précédent, montre les événements qui se succèdent avec rapidité, car c'est l'heure des accomplissements: Oedipe prenant conscience de son crime, acceptant son châtement, quoi qu'il se rebelle contre un acte qu'il n'était pas libre de ne pas commettre, souhaitant commettre quelque action qu'il invente lui-même pour étonner les dieux, se crevant les yeux, puis, se rendant compte que cela aussi était prévu et inévitable,

51. Ibid., p. 120

52. Ibid., p. 120

53. Ibid., p. 123

54. Ibid., p. 123

renonçant enfin à toute volonté propre et s'en remettant de sa conduite à la pure Antigone. La mort de Jocaste passe un peu inaperçue, tant le drame se joue dans l'âme même d'Oedipe.

Oedipe, le plus intellectuel de tous les drames de Gide, trouve sa signification et son intérêt dans sa donnée morale: la tragédie de l'individualisme⁵⁵ porté à l'extrême. Mais il semble qu'en dotant son Oedipe d'un individualisme si farouche, Gide fait moins tragique son sort odieux, et ainsi nous inspire moins de pitié pour ce héros que nous en fait éprouver Sophocle.

L'unité de la pièce est assurée par la crise morale que traverse le héros, et il semble que Gide n'ait eu aucune peine à se soumettre aussi aux unités de temps et de lieu, comme un bon écrivain classique. Nous voyons que la pièce se passe dans un décor unique, antichambre de palais, comme dans la plupart des pièces classiques.

En dépit du caractère intellectuel dont le drame est constamment revêtu, la pièce se développe en suivant un certain accroissement de tension dramatique, qui atteint peut-être son comble, à la fin de l'acte deux, au moment où Oedipe se rend compte que son bonheur est

55. "Goethe reste pour nous le plus parfait exemple d'un serviable individualisme." André Gide, Attendu que...(Paris: Charlot, 1943) p. 36

faux, et que, "le temps de la quiétude est passé."⁵⁶ La révélation par Créon du suicide de Jocaste et du châtement d'Oedipe, qui marque le dénouement, produit sans doute une émotion apparente, mais l'émotion ainsi créée, ne dure pas longtemps, car l'élément intellectuel se réintroduit et la pièce s'achève tragiquement, mais dans une sorte d'apaisement. Pièce d'idées avant tout, au point que l'intérêt dramatique semble subordonné à l'idéologie, Oedipe me paraît convenir plus à la lecture qu'à la scène.

Le caractère d'Oedipe, si riche en possibilités dramatiques, a attiré tant d'auteurs, chez les modernes aussi bien que chez les anciens (après Sophocle, Corneille, Voltaire, Dryden et Cocteau, pour ne citer que les plus connus), qu'on n'est pas surpris que Gide l'ait choisi aussi comme sujet d'un de ses drames. Il prouvait ainsi, l'intérêt que les dramaturges ont à s'alimenter aux sources antiques - idée qu'il a toujours défendue, en même temps qu'il trouvait dans cette histoire un véhicule pour ses idées. Peut-être peut-on dire qu'Oedipe résume la philosophie gidienne, car outre quelques idées déjà exposées dans ses autres oeuvres, on y trouve ses idées sur des problèmes qui l'ont déchiré dès sa jeunesse.

Il semble que le plus grave problème que pose le

56. Gide, Oedipe, p. 91

drame, c'est celui de la liberté de l'homme. Sommes-nous libres d'être ce que nous sommes? Terrible problème qui dresse l'homme contre Dieu, et qui a toujours embarrassé les théologiens. Oedipe revendique tous ses actes, croit avoir été l'ouvrier de son destin, et à la fin s'aperçoit que tout ce qu'il a pensé commettre librement, il ne l'a commis que soumis à un destin fatal. Bien qu'il brave Tirésias jusqu'au bout, il est obligé de s'incliner devant Dieu. Le critique, Léon Pierre-Quint, signale qu'au moment où Gide fut supplié par ses amis, surtout par Claudel, de se convertir au catholicisme, il songeait au rôle joué par Tirésias. Pareil à Tirésias, qui révèle à Oedipe que son bonheur ne repose que sur le mensonge, l'inceste et le crime, le prêtre, semble-t-il à Gide, veut toujours intervenir dans la vie de l'homme: "C'est cette époque de sa vie, sans doute, qui lui a suggéré plus tard l'idée de son drame, Oedipe."⁵⁷

Dans ce drame d'Oedipe, Gide fut attiré aussi, sans aucun doute, par le problème de l'amour incestueux qui fait la matière principale du drame antique. Il est vrai qu'une fatalité pèse sur Oedipe, qu'il n'a pas de choix, mais les enfants d'Oedipe, sont eux aussi, comme leur père, attiré par l'inceste.

⁵⁷. Léon Pierre-Quint, André Gide, sa vie, son oeuvre (Paris: Delamain et Boutelleau, 1933) p. 81

Gide introduit aussi l'idée du bonheur, un des thèmes traités dans Le Roi Candaule. Mais l'idée qu'on pourrait appeler esthétique, du bonheur, présentée dans ce premier drame, est remplacée dans Oedipe, par l'idée morale, qu'un bonheur fait d'ignorance et d'erreur, ne dure pas. Oedipe, jouet du destin, symbolise l'incertitude du bonheur humain, avec à l'arrière plan cette idée que le bonheur n'est pas ce qui satisfait l'homme.

Le problème de la vie familiale que Gide a étudié sous tant d'aspects dans Les Faux-Monnayeurs, est encore un des problèmes qu'il traite dans Oedipe. Pour cette auteur, la famille représente un "régime cellulaire," qui contrarie le développement de l'individu. En faisant se vanter Oedipe de son état bâtard, Gide souligne son idée que seul, celui que n'entrave aucun lien familial, peut réussir à développer sa propre personnalité.

Oedipe montre aussi, comme Le Roi Candaule, la préoccupation de Gide pour la question sociale. La foi affirmée par Oedipe dans la démocratie, le progrès humain, et la valeur de l'homme, révèle l'optimisme de Gide, en ce qui touche l'évolution sociale. C'est un point de vue plus large que celui marqué par son adhésion au communisme, qui était d'une assez courte durée. Par la bouche d'Oedipe, Gide révèle qu'il s'est rendu compte, que l'humanité n'est

qu'à ses débuts en ce qui concerne le progrès social:

"Persuadez-vous que l'humanité est sans doute beaucoup plus loin de son but que nous ne pouvons encore entrevoir, que de son point de départ que nous ne distinguons déjà plus"⁵⁸ dit Oedipe, et comme lui, Gide va marcher droit devant lui, confiant d'un progrès éblouissant dans l'avenir.

La conception gidienne de la jeunesse moderne est illustrée par les deux fils d'Oedipe, Etéocle et Polynice, des jeunes intellectuels précoces. Toujours hanté, lui-même par la jeunesse, par un désir de se rajeunir, Gide a développé à sa manière le caractère de ces jeunes hommes qui s'intéressent aux abstractions philosophiques, aux théories morales, et à la mythologie, sujets chers à l'auteur, lui-même. La révolte manifeste d'Etéocle et de Polynice contre la morale enseignée par Tirésias, reflète une pareille révolte chez Gide, jeune homme. La doctrine du refoulement des désirs et de leur réalisation dans le rêve, partagée par les deux frères, est tirée directement de Freud, dont Gide constate l'influence considérable sur la jeunesse moderne.

C'est sans doute son désir de présenter sous une forme dramatique, ses idées à lui, qui a poussé Gide à faire de son Oedipe, un héros moderne, assez complexe

58. André Gide, Oedipe, p. 78

pour être son porte-parole. En effet, du point de vue psychologique, l'Oedipe de Gide ressemble très peu au personnage antique. L'Oedipe de Gide est un homme moderne, un homme du vingtième siècle. Il se peut qu'en insistant sur l'individualisme extrême d'Oedipe, Gide ait voulu symboliser l'homme qui s'est fait ce qu'il est, car du commencement de la pièce jusqu'à la fin, c'est cette confiance démesurée d'Oedipe en sa propre valeur, qui nous frappe.

Cet Oedipe de Gide est un orgueilleux, car il a conquis lui-même, son bonheur. Mais il croit avantageux de dire qu'il est "lancé par les dieux"⁵⁹ à qui, dit-il, il se soumet volontiers. Mais, il ajoute qu'il serait difficile de ne pas se croire mené par un dieu, si grand est son bonheur. C'est cet orgueil immense qui le pousse à se vanter devant Créon de son origine bâtarde.

Il est naturel, sans doute, qu'un tel homme qui a l'impression d'avoir pétri lui-même, sa destinée, réagisse contre l'autorité établie, surtout contre l'orthodoxie religieuse. Aussi, nous ne sommes pas surpris qu'il se moque de Tirésias qui prêche toujours la crainte de Dieu. Les pieuses paroles de ce prêtre l'embêtent, et il s'offense de cette intervention religieuse, non seulement dans sa propre vie, mais aussi dans celle de sa fille, Antigone.

59. Ibid., p. 14

Peut-on dire qu'en imputant à son Oedipe une répugnance pour l'orthodoxie, Gide veuille faire une critique générale de la tendance de l'homme moderne à regimber contre la religion organisée?

Outre cet orgueil manifeste, nous reconnaissons une autre qualité caractéristique de l'homme de nos jours, - la tendance à agir, plutôt qu'à réfléchir. Créon remarque qu'Oedipe, en prêtant serment de venger la mort de Laïus, est: "Inconséquent comme tous les impulsifs."⁶⁰ Quand son droit au bonheur est mis en question par Tirésias, Oedipe se lance d'une manière tenace sur la piste ténébreuse du passé, pour en découvrir la vérité. En fait, Oedipe ne réfléchit pas aux conséquences que peut entraîner son enquête sur le passé, et il ne comprend pas les prières de Jocaste qui veut protéger son bonheur.

Cet Oedipe de Gide montre aussi une attitude moderne, vis-à-vis du train du monde. Il croit au progrès, mais il se rend compte que tout progrès est lent, que notre civilisation est aussi loin du but idéal, que nous le sommes du début du progrès. A cette foi dans une amélioration progressive des maux mondiaux, Oedipe ajoute sa foi dans la démocratie, dans la valeur de l'homme. Il rêve d'un âge où personne ne sera plus asservi. Mais son attitude

60. Ibid., p. 31

réaliste n'admet pas de mysticisme religieux pour résoudre les problèmes de la vie, car selon son expérience, on ne doit tirer sa force que de soi-même. On doit trouver dans soi-même la réponse à toute énigme.

L'attitude d'Oedipe père, mérite quelque attention dans cette étude de son modernisme. Ils s'avoue fier de l'intelligence et de la science de ses fils, mais le fait qu'il est surpris de leurs idées sur ce qui fait qu'un acte est permis ou défendu, indique qu'il ignorait ce qui se passait dans l'esprit de ses enfants. Toutefois il ne leur adresse pas un mot au sujet de la hardiesse de leurs théories. Il se borne simplement à leur conseiller de respecter leurs soeurs, et puis il se met à leur expliquer ses théories à lui, sur le progrès et la vie. Cette conception extravagante du père moderne, exposant à ses fils, ses théories philosophiques, est une interprétation tout à fait gidiennne.

Par son insistance à connaître la vérité sur son origine, Oedipe se montre encore bien proche de Gide qui se passionne pour la vérité, coûte que coûte. Oedipe paie cher, car il lui faut renoncer à son bonheur. Mais à Jocaste, l'implorant d'avoir pitié de son bonheur, il répond orgueilleusement: "Un bonheur fait d'erreur et d'

ignorance, je n'en veux pas. Bon pour le peuple. Pour moi, je n'ai pas besoin d'être heureux."⁶¹ Le bonheur est pour les faibles - les forts peuvent se passer de bonheur. Là encore on retrouve l'orgueil immense d'Oedipe, et ses mots font écho à certaines paroles de Candaule sur le bonheur.

Il est compatible aussi avec son caractère, qu'après avoir découvert son crime, Oedipe ne se déclare pas pénitent. Dieu, dit-il, l'a trahi, l'a poussé à un crime dont l'horreur lui était masqué. Il s'indigne quand Tirésias le prie de se repentir, car il a été traqué par Dieu. En déclarant au prêtre: "ou ton oracle mentait ou je ne pouvais pas me sauver,"⁶² il montre qu'il ne veut pas admettre sa culpabilité. Il va plus loin encore, en demandant sarcastiquement à Tirésias, si son offrande de lui-même était prévue, elle aussi. Outragé par un sort injuste, il a voulu châtier les yeux qui n'ont pas su l'avertir. Mais il y a une netteté presque sublime dans son explication de cette immolation: "J'étais parvenu à ce point que je ne pouvais plus dépasser qu'en prenant élan contre moi-même."⁶³

On voit le progrès qu'Oedipe marque sur Saül, victime lui aussi d'une destinée prédite d'avance, ne pouvant rien contre elle. Mais dans le drame de Saül,

61. Ibid., p. 100

62. Ibid., p. 104

63. Ibid., p. 117

Gide montrait comment Saül se trouvait circonvenu, accablé par ce destin sans qu'il ait protesté. Dans Oedipe, il formule le ressentiment du héros à l'égard des dieux et fait le procès de cette apparence de liberté qui est laissé à l'homme, purement illusoire puisque tout est réglé d'avance.

En somme, en insistant sur des qualités d'individualisme extrême, de réaction contre la religion organisée, de tendance à agir plutôt qu'à réfléchir, et surtout de foi dans sa propre valeur, Gide a présenté un caractère très représentatif de l'homme de nos jours. Et c'est presque un caricature du personnage légendaire, car l'Oedipe mythologique est bien, lui aussi, indépendant, fier, et passionné de vérité, mais ces traits fondamentaux sont soulignés avec un relief surprenant par Gide.

Cet Oedipe représentatif de l'homme moderne, est d'ailleurs un représentatif de Gide, lui-même. Les traits de caractère tels que le scepticisme envers la religion organisée, l'intransigeance en ce qui concerne la vérité, la conscience de sa propre valeur, l'optimisme au sujet du progrès humain, tous ces traits caractérisent l'auteur, aussi bien que son héros, de sorte qu'Oedipe semble en partie une réplique de Gide lui-même.

En face d'Oedipe, l'homme affranchi, Créon, Tirésias et Jocaste, représentent l'ordre établi. De la propre bouche de Créon, nous apprenons les différences psychologiques qu'il y a entre lui-même et son beau-frère. Homme moyen, prudent, conservateur, respectueux des moeurs et fier de sa haute naissance, Créon fait un contraste vif avec Oedipe. Au fait, il trouve que sa force "d'inertie et de cramponnement"⁶⁴ fait heureux contrepois à l'esprit novateur du roi. N'ambitionnant pas le pouvoir, Créon est content de jouir à la cour, de tous les avantages de la couronne sans en assumer les responsabilités. Cependant il est toujours prêt à faire l'interim entre deux règnes, ce qui lui donne du prestige. Au contraire d'Oedipe, Créon n'a pas d'antipathie pour la religion orthodoxe, car il la trouve bonne pour le peuple et utile aux gouvernants: il est opportuniste. Complice naturel de Jocaste et de Tirésias, il consent à les aider dans leurs efforts pour ramener Oedipe à Dieu, bien qu'il ait de forts doutes sur la réussite de cette entreprise. Aussi conservateur en morale qu'en religion, Créon réagit violemment contre les propos indécents d'Étéocle et de Polynice. Mais il trouve naturel qu'Oedipe se vante de sa bâtardise, expliquant sa propre attitude conservatrice par son héritage royal: "fils de roi, frère de roi, je ne puis pas ne pas être conservateur."⁶⁵ Mais après tout, il semble que ce conservateur soit l'homme des

64. Ibid., p. 50

65. Ibid., p. 52

compromis, car à la fin, voulant profiter de la bénédiction promise à la terre où reposeront les os d'Oedipe, il sera prêt à s'arranger, si Oedipe veut rester à Thèbes.

Tirésias, le prêtre aveugle et intrépide, qui insiste sur son autorité religieuse, fait la contre-partie du prêtre craintif et inefficace de Saül. En son rôle de représentant de Dieu, Tirésias demande compte à Oedipe de son impiété et l'exhorte à la pénitence. Bien que Jocaste et la pieuse Antigone suivent strictement les conseils et l'enseignement du prêtre, celui-ci n'est pas satisfait, car Oedipe lui échappe complètement, et Polynice et Etéocle prenant exemple sur leur père, se sont émancipés aussi du pouvoir religieux. Ainsi, trouvant son autorité réduite, Tirésias s'abaisse à demander l'aide de Créon pour rendre Oedipe pénitent. Mais le roi ne veut rien savoir de la morale du prêtre, même après la découverte de son crime. Poussant à bout ses reproches, Tirésias accuse Oedipe, qui s'est crevé les yeux, d'avoir agi par orgueil. Fier d'être l'instrument de Dieu, qui selon lui, "n'inspire tout à fait bien que les aveugles,"⁶⁶ Tirésias a toujours le dernier mot et continue à reprocher à Oedipe ses fautes, jusqu'à la fin du drame.

Il se peut que Tirésias par ses reproches constants, représente la conscience d'Oedipe hérétique, mais il est

66. Ibid., p. 45

plus probable que Gide, en traçant le portrait de Tirésias, a voulu faire la critique du clergé autoritaire qui se mêle de la politique. Et la cécité de Tirésias est sans doute le symbole de la foi aveugle: "Si mes yeux de chair sont fermés, c'est pour mieux laisser s'ouvrir ceux de l'âme."⁶⁷

Le caractère que Gide a prêté à Jocaste, ressemble beaucoup plus à celui de Sophocle que ne fait celui de son Oedipe. Comme le personnage mythologique, cette femme s'est mariée sciemment avec son fils. Aussi fait-elle de son mieux, pour retenir Oedipe dans un état d'ignorance au sujet de son origine; lorsque l'histoire incestueuse est révélée, Jocaste se tue de la même manière que fait la Jocaste de Sophocle. Cependant, en créant des rôles assez importants pour les enfants d'Oedipe, Gide a pu développer davantage le côté maternel de Jocaste. Il la montre mère dévouée, s'occupant beaucoup de l'instruction religieuse de ses enfants. En confiant à Tirésias leur éducation religieuse, Jocaste se range à l'orthodoxie du prêtre. Dévote inféodée de Tirésias, elle reproche à son mari son irritation contre le prêtre, car elle croit qu'il ne faut pas diminuer l'autorité du maître de leurs enfants. Il se peut que Gide ait voulu indiquer que c'est la mère qui suit ordinairement la religion organisée et qui s'occupe de l'instruction religieuse des enfants.

67. Ibid., p. 85

Il nous faut remarquer, que Gide semble avoir laissé subsister une obscurité dans le caractère de Jocaste. Dans le premier acte, Jocaste affirme qu'elle était veuve depuis six mois quand Oedipe a succédé à Laïus, tandis que dans le dernier acte, elle refuse de dire si elle se savait libre quand elle s'est mariée avec Oedipe. C'est de ce refus de Jocaste d'admettre qu'elle savait que Laïus était mort, qu'Oedipe tire ses conclusions finales qu'il a été le meurtrier de son père.

En tout cas, sauf pour l'intérêt porté à la religion orthodoxe, le portrait de la Jocaste de Gide, ne diffère pas beaucoup de celui tracé par Sophocle.

Les diverses formes de la jeunesse se révèlent dans les caractères des enfants d'Oedipe. En Polynice et Étéocle Gide nous montre deux jeunes intellectuels d'après guerre, des "tourmentés."⁶⁸ selon Créon. Se moquant de toute autorité établie, ces jeunes gens cherchent à tourner toute loi de façon à ce que leurs pires actes soient "autorisés." En faisant discuter par ces frères un sujet tel que l'amour incestueux, Gide révèle encore une fois, la préoccupation qu'il a pour les désirs anormaux. Malgré, ou peut-être à cause de leur intelligence inquiète - Étéocle a écrit un livre qui s'intitule "Le mal du siècle" -

68. Ibid., p. 53

ces frères semblent plutôt amoraux, qu'immoraux. Leur discussion philosophique montre cette inquiétude que la jeunesse porte en soi. Peut-être que Polynice et Etéocle, révoltés contre tout ordre établi, mais curieux de découvrir le secret de la pensée, et les monstres et les dieux que chacun porte en soi, symbolisent pour Gide la jeunesse - l'âge d'or par lequel il a été toujours hanté.

Si, les deux frères s'entendent bien, les deux soeurs se querellent sans cesse, en raison de leurs goûts opposés. La nature gaie et heureuse d'Ismène, se heurte à la nature austère d'Antigone: celle là qui entend chanter la joie dans son coeur, ne veut pas prendre au sérieux les inquiétudes de sa soeur qui trouve "partout plus de tristesse que de joie."⁶⁹ La pieuse Antigone représente au milieu de la légèreté ou d'émancipation de ses frères et soeur, l'âme ardente, éprise de vérité et de dévouement. C'est elle qui a hérité de la noblesse de son père. Sûre de sa foi, sans qu'elle se scandalise de l'impiété des autres, émue des malheurs du peuple et bouleversée de l'incrédulité de son père - elle sera la première à absoudre Oedipe: "Mon père n'a pas sciemment commis son crime."⁷⁰ "Mon père, je sais bien que de tous les partis, vous choisirez toujours le plus noble. C'est pourquoi je ne vous quitterai pas."⁷¹ En face de Tirésias,

69. Ibid., p. 67

70. Ibid., p. 112

71. Ibid., p. 119

c'est elle qui, pour Gide, représente la vraie foi, libérée de tout dogmatisme, jaillie des sources vives de l'être. "En m'échappant de toi, Tirésias, je resterai fidèle à Dieu",⁷² dit-elle lorsqu'elle déclare qu'elle suivra son père, en dépit de ses vœux monastiques: "Je t'écoutais m'enseigner Dieu jusqu'à ce jour; mais, plus pieusement encore, j'écouterai maintenant le seul enseignement de mon coeur."⁷³ C'est elle qui semble avoir vraiment profité des enseignements d'Oedipe. La "réponse unique, c'est l'Homme; et...cet homme unique, pour un chacun de nous, c'est: Soi."⁷⁴ Si Oedipe est vaincu, c'est Antigone qui prend la relève.

On se demande si ce penchant pour l'angle psychologique, n'est pas ici, assez fatal à la puissance dramatique de l'oeuvre. Ce drame d'Oedipe, un des plus poignants de l'antiquité, par la fatalité inexorable qui accable le héros, devient une joute humaine où s'affrontent diverses manières de penser: celle d'Oedipe, celle de Créon, celle de Tirésias. C'est autant que le drame de la fatalité, le drame de l'erreur et de la vérité, des compromissions et de l'absolu. Oedipe ne paie-t-il pas pour avoir cessé de chercher la vérité à un moment où il fallait la connaître: "J'ai soudain pris mon parti de l'ignorer"⁷⁵ (de qui

72. Ibid., p. 119

73. Ibid., p. 120

74. Ibid., p. 80-81

75. Ibid., p. 88

j'étais fils) - "J'ai soudain compris l'art de faire, de cette ignorance même, ma force."⁷⁶ à quoi Tirésias répond: "Je te croyais si désireux toujours de tout connaître."⁷⁷ Ceci est bien davantage en évidence, que le spectacle du comble de la félicité changée en la plus cruelle fortune. Ou se rappelle les derniers mots du drame de Sophocle: "ne donnez à ancien mortel le titre d'heureux, avant qu'il ait achevé sa carrière, sans avoir éprouvé d'infortune."⁷⁸ On est loin de cette impression dans la pièce de Gide, avec le dernier sarcasme d'Oedipe à Tirésias: "Je te laisse expliquer cela au peuple."⁷⁹

Cette conception du drame a certainement influé sur les moyens dramatiques employés par Gide. Il y a très peu de figurants, d'événements et tout se passe en conversation. Gide a même supprimé l'épisode des injustes soupçons d'Oedipe au sujet de Créon qu'il accuse de connivence avec Tirésias, pour lui ravir le trône, et qu'il est prêt à bannir du royaume. Quant à la révélation du passé d'Oedipe, elle n'a pas non plus la préparation savamment agencée du modèle grec: dès le début de la pièce, Oedipe déclare qu'il se sait enfant trouvé, ce dont il tire satisfaction et sujet de se glorifier. Il suffit d'établir la possibilité que cet enfant trouvé soit fils de Laïus,

76. Ibid., p. 88

77. Ibid., p. 88

78. Sophocle, Théâtre, (Paris: Flaumarien, 1914) p.200

79. Gide, Oedipe, p. 123

pour que la véracité de la prédiction faite à Laïus apparaisse. Il y a beaucoup moins de voiles à déchirer pour arriver à la vérité, donc beaucoup moins de péripéties nécessaires: pas besoin d'expliquer pourquoi Oedipe a quitté Polybe (en fait Gide prétend qu'il a quitté la cour de ce père adoptif, non par crainte d'une prédiction qui ne le touchait pas, puisqu'il sait qu'il n'est pas le vrai fils de Polybe - mais par un sentiment tout gidien de soif d'autre chose, de crainte d'engourdissement dans la quiétude) - pas besoin donc, de révéler à la mort de Polybe qu'Oedipe n'est pas son fils, pas besoin d'établir son identité d'enfant trouvé par le témoignage des bergers, pas besoin de faire cadrer les circonstances de la mort de Laïus avec celles de l'inconnu tué par Oedipe.

Par contre, Gide laisse supposer que Jocaste a quelque soupçon de la vérité, et qu'elle fait son possible pour empêcher Oedipe d'écarter les voiles qui protègent leur bonheur. Chez Sophocle le rôle de Jocaste est plus dramatique. Jocaste est d'abord, ignorante autant qu'Oedipe, et c'est elle qui voulant calmer ses inquiétudes, jette le trouble dans l'esprit d'Oedipe, en lui révélant l'endroit et les circonstances dans lesquelles Laïus fut assassiné. Oedipe se doute alors qu'il peut être l'assassin de Laïus,

mais sans pouvoir penser encore que Laïus est son propre père, puisqu'alors il se croit encore fils de Polybe. On voit quelle gradation il y a dans l'horreur des révélations: Oedipe se soupçonne d'abord meurtrier de celui dont il a épousé la femme et voit le bien-fondé de l'accusation de Tirésias, dont les paroles prophétiques sont restées, pour le reste, assez ambiguës. A l'acte suivant seulement Oedipe a la révélation qu'il est un enfant trouvé - et malgré Jocaste qui semble avoir compris plus vite la situation et voudrait qu'Oedipe n'enquête pas plus avant, - il apprend qu'il est le fils que Laïus voulut faire périr. Gide a écarté toute cette progression dramatique.

Il y a sans doute chez Gide, parti pris de dépouillement, de simplicité, mais il n'est pas sûr que ceux-ci produissent un effet de grandeur. Plus que pour Candaule encore, pourrait-on lui reprocher "la sécheresse, la rapidité, l'inextension."⁸⁰ Ni Oedipe, ni Jocaste n'arrive à nous émouvoir profondément.

Ce schématisme se manifeste également dans la conception des Chœurs qui commentent les événements, mais qui ne ressemblent que de bien loin du chœur antique. Le chœur antique est une conscience, c'est un être à

^{80.} André Gide, Le Roi Candaule, (Paris: Gallimard, N.R.F., 1930) Préface, p. 14

qui les personnages s'adressent, de qui ils reçoivent des conseils, qui participe à l'action par ses prières, ses invocations, qui commente les événements avec une impartialité souveraine, qui prend les intérêts non seulement des hommes, mais des dieux. Le chœur de Gide représente "l'opinion du plus grand nombre,"⁸¹ et hélas, il perd de ce fait, toute grandeur. Du "plus grand nombre" il a la sagesse prudente, terre à terre, mesquine, opportuniste, hypocrite. Il représente, mais dégradé, l'enseignement de Tirésias. C'est un chœur sans personnalité, pour lequel Oedipe ne peut avoir que du mépris. Peut-être, cependant, ce chœur contribue-t-il à l'atmosphère de dépaysement, que Gide semble avoir toujours considéré comme une nécessité théâtrale, par le caractère artificiel et stylisé de cet acteur supplémentaire qu'il constitue. Il est à remarquer, d'ailleurs, qu'il n'apparaît pas au deuxième acte, où il n'aurait que faire, puisqu'il s'agit de débats intimes entre les membres de la famille d'Oedipe. Ce serait une preuve de plus, de ce que nous disions, que la nature du drame a changé; ce n'est plus un grand drame qui intéresse tout un peuple, mais un problème moral à développement surtout psychologique.

Un artifice un peu analogue à celui du chœur, est celui qui fait au lever du rideau décliner par Oedipe ses nom et qualités, suivis d'une profession de foi: (de la même façon, le chœur se présentera lui-même au public) -

81. Gide, Oedipe, p. 16

Gide essaie par là de créer un courant entre la scène et le public. Est-ce crainte que l'éloignement soit trop grand entre le héros antique et le spectateur? S'agit-il de rapprocher de nous ces créatures que nous avons appris à considérer quasi comme des mythes - vénérables momies enveloppées des bandelettes de la poésie, et que le dramaturge veut résusciter en plein vingtième siècle. Nous verrons plus loin les autres moyens que Gide emploie pour créer cette illusion de rajeunissement.

Chacun des trois actes est placé sous le signe à'une épigraphe qui semble en signaler l'idée dominante: au premier acte, c'est une phrase tirée du chœur d'Antigone de Sophocle: "Beaucoup de choses sont admirables; mais rien n'est plus admirable que l'homme." et cet acte est le portrait d'Oedipe-souverain. Au deuxième acte: "Oedipe, ô imprudemment engendré fils de l'ivresse." La citation est tirée des Phéniciennes d'Euripide, et cet acte est le mystère d'Oedipe, ignorant de lui-même et de son passé, entrevoyant peut-être à travers ses propres enfants "le monstre nouveau qui s'étire"⁸² en lui, et se "réveillant" de son bonheur. Enfin, l'acte trois est sous le signe d'Oedipe à Colonne de Sophocle: "Ne me prenez pas, je vous en conjure, pour contempteur des lois." et montre la soumission d'Oedipe, non à Dieu, mais aux lois.

82. Ibid., p. 91

Mais ces épigraphes n'ont d'intérêt que pour le lecteur, le public a à découvrir lui-même ce que fait l'unité de chaque acte. Que chaque acte forme un tout, le soin qu'a pris Gide à ne pas le subdiviser en scènes, montre bien que telle était son intention. Là encore, il s'agit d'une innovation assez mineure, qui ressemble un peu à ce qu'est pour la prosodie, la suppression de la ponctuation. Le jeu des acteurs, les entrées, les sorties (comme la diction pour les vers mis bout à bout) doit suppléer à cette convention. La véritable unité est ailleurs, elle doit être dans l'envoûtement du spectateur, qui du début de l'acte jusqu'à sa fin, ne doit pas pouvoir se reprendre. Existe-t-elle vraiment dans cette pièce? Il y a constamment un ton de détachement, un courant sous-jacent d'ironie, qui laisse le spectateur détaché du drame.

Et nous arrivons à ce qui me semble vraiment marquer la pièce: le ton. Nous avons déjà signalé le caractère de modernisme que Gide a voulu lui imprimer. Dès le monologue d'Oedipe du début, Oedipe s'exprime comme un contemporain: "C'est ce que je me dis les dimanches et jours de fêtes."⁸³ Gide a souvent recours à de tels anachronismes. "Que m'importe...si je suis ou Grec ou Lorrain?"⁸⁴ dira encore Oedipe; et Créon parlant du

83. Ibid., p. 15

84. Ibid., p. 56

meurtrier de Laïus, dit: "La police n'a pu s'en saisir"⁸⁵
 Jocaste dit: "Antigone veut entrer dans les ordres."⁸⁶ et
 s'adressant à Oedipe à propos de la date de la mort de
 Laïus, "mon ami, mon ami, n'attire pas l'attention là-
 dessus. Aucun historien ne l'a jusqu'à présent remarqué."⁸⁷
 Ce sont des procédés qui trouvent difficilement leur emploi
 dans une pièce tragique, car ils produisent tout naturelle-
 ment des effets comiques. De la même nature sont des
 expressions d'un langage si familier, qu'il semble ne pas
 devoir convenir à ces personnages de haut rang que sont
 les héros de la tragédie. Par exemple, Oedipe, Créon et
 le chœur emploient ce langage là:

Oedipe: - Je n'ai jamais été ce que l'on appelle
 une froussard.⁸⁸

Dieu! qu'il est embêtant, celui-là!⁸⁹

Si je connaissais le cochon qui...⁹⁰

Créon: - Ca c'est tout une histoire⁹¹

Oedipe n'écoute pas volontiers qui l'embête.⁹²

Ah! non, tu sais, l'inceste, moi je ne peux pas
 admettre ça.⁹³

C'est un phénomène, ce garçon-là. ⁹⁴

Le chœur - lui, quand il n'est pas familier comme lorsqu'il
 dit à Oedipe: "tu nous as fichus dedans"⁹⁵ énonce des
 phrases lieux-communs, avec toute la banalité des clichés

85. Ibid., p. 22

86. Ibid., p. 41

87. Ibid., p. 98

88. Ibid., p. 26

89. Ibid., p. 25

90. Ibid., p. 23

91. Ibid., p. 34

92. Ibid., p. 44

93. Ibid., p. 62

94. Ibid., p. 52

95. Ibid., p. 28

du langage qui vit de formules, comme dans la langue officielle:

Nous nous déclarons surpris et peïnés par la profession d'une individualité si farouche... Certes, il est bon de mettre les dieux de son côté. Mais le plus sûr moyen, c'est de se ranger du côté du prêtre... La peste, puisqu'il faut l'appeler par son nom, continue d'endeuiller la ville.⁹⁶

Songe à tes chers Thébains, à ton peuple.⁹⁷

Jocaste - elle emploie le langage familier d'une épouse bourgeoise: "Calme-toi, mon ami. C'est de l'histoire ancienne. Ne reviens pas sur le passé."⁹⁸

Mais, mon ami, comment veux-tu qu'il m'en souviennne? De quoi vas-tu te tourmenter? Je ne sais qu'une chose,⁹⁹ c'est que, dès que je t'ai vu, je t'ai voulu.

Ce sont les procédés du style burlesque que Gide a employé là, et s'il compte par ce moyen rendre plus "vrais" ses personnages - et aussi dérouter un peu les spectateurs qui s'attendent à quelque pompe dans le langage, il faut reconnaître, que par là aussi, il enlève de la majesté et de la grandeur à sa pièce.

Si ce style moderne était cantonné à certaines scènes de détente, ou employé par des personnages secondaires, (on l'accepterait par exemple dans les conversations entre Étéocle et Polynice) peut-être l'effet produit serait simplement de variété, de bouffonnerie à la manière de

96. Ibid., p. 16 - 17

97. Ibid., p. 122

98. Ibid., p. 23

99. Ibid., p. 97

certaines scènes de Shakespeare (et c'est ce que Gide a fait dans Saül) Mais ici, il est le style fondamental de la pièce; c'est lui qui donne le ton général de l'oeuvre. Seul, Tirésias en est excepté, sans doute parce qu'il est dans sa nature d'être toujours pompeux, alors que tous les autres veulent être "naturels". Dès le début de la pièce, Oedipe donne la note dans son prologue:

Allons, Allons! Oedipe...Dis simplement ce que tu as à dire et n'apporte pas à tes paroles ce gonflement que déjà tu prétends éviter dans ta vie... Sois simple toi-même et direct comme la flèche.¹⁰⁰

Mais ce dégonflement du style n'est pas sans danger. Dans les moments les plus pathétiques, ce ton du langage familier, détruit tous les effets d'horreur ou de désespoir. Lorsqu' Oedipe en un des rares moments où il est émouvant, découvre qu'il est fils de Laius, "Ce roi que j'ai tué, dis... Mais non; ne parle pas. Je comprends tout. J'étais son fils."¹⁰¹ voici Créon que s'écrie:

Ah! par exemple! ...Comment! Qu'apprends-je? Ma soeur serait sa mère! Oedipe, à qui je m'attachais! Se peut-il rien imaginer de plus abominable? Ne plus savoir s'il est ou mon beau-frère ou mon neveu!¹⁰²

Le côté burlesque de la situation efface immédiatement la pitié prête à naître dans le coeur des spectateurs. Le même effet se reproduit lorsque la reine, atterrée devant l'égarement d'Oedipe qui s'emporte et lance un défi au destin, se lamente avant de francher le seuil qu'elle

100. Ibid., p. 14

101. Ibid., p. 101

102. Ibid., p. 101

ne repassera plus:

Oh! je voudrais retourner en arrière et défaire ce qui fut fait! oublier notre couche honteuse et, devant les morts qui m'attendent, n'être plus que l'épouse du seul Laïus qu'il me tarde de retrouver...¹⁰³

Or, quels sont les commentaires du chœur à ce moment-là?

Où va la reine? -Se cacher, parbleu! -Où est Oedipe? -Il se cache aussi. Il a honte. -Coucher avec sa mère pour lui faire à son tour des enfants... Tout ça, c'est des histoires de famille; cela ne nous regarde pas...¹⁰⁴

Ce dialogue fini, l'ensemble du chœur émet les banalités habituelles:

Toute félicité qu'on obtient en dépit des dieux est une félicité mal acquise et que les dieux ou tôt ou tard font payer. Exprimons hautement ces pensées, car voici venir Tirésias.¹⁰⁵

Quel effet compte créer Gide? Le spectateur, peut-il prendre au tragique une situation que l'auteur exploite sur le mode comique? Seule la fin de la pièce, à partir surtout du récit fait par Créon de la mort de Jocaste et l'entrée en scène d'Oedipe aveugle, a une grandeur à peu près soutenue (malgré certains mots de Créon):

Je me réjouis, mon cher Oedipe, de voir que ta douleur est, somme toute, supportable... Après ce qui s'est passé, et maintenant que le peuple connaît ton crime, tu ne peux plus rester à Thèbes.¹⁰⁶

et ceux de la frivole Ismène:

Cela me désole de vous voir vous en aller ainsi... Le temps de me préparer un costume de deuil, et je vous rejoins à cheval.¹⁰⁷

103. Ibid., p. 108
 104. Ibid., p. 109
 105. Ibid., p. 110
 106. Ibid., p. 117
 107. Ibid., p. 120

Enfin les derniers répliques ne seraient pas sans dignité, si Oedipe retenait son dernier sarcasme à l'égard de Tirésias: "Je te laisse expliquer cela au peuple."¹⁰⁸

Pourtant, par moments Gide semble avoir été tenté par un style plus lyrique. Dans le monologue qui clôt l'acte deux, Oedipe évoque sa jeunesse: "Qui dira si l'aurore au-dessus du Parnasse était belle, quand j'avançais dans la rosée, vers le Dieu dont j'attendais l'oracle..."¹⁰⁹ et surtout la fin de ce monologue est très poétique:

Mais à présent, enfin, j'écoute en moi le monstre nouveau qui s'étire. Un grand destin m'attend, tapi dans les ombres du soir. Oedipe le temps de la quiétude est passé. Réveille-toi de ton bonheur.¹¹⁰

Dans l'acte trois aussi, après la révélation du secret, toute la tirade,

O récompense affreuse de l'énigme!... Et vous, enfants, compagnons de ma somnolence, opacité de mes désirs réalisés, c'est sans vous qu'il me faut entrer dans mon soir pour accomplir ma destinée.¹¹¹

est d'un style très lyrique. Enfin, parmi les derniers paroles d'Oedipe, citons encore: "Je ne suis plus un roi; plus rien qu'un voyageur sans nom, qui renonce à ses biens, à sa gloire, à soi-même."¹¹² Ceci nous fait regretter que Gide ait choisi un style de drame bourgeois.

L'impression d'ensemble est donc, d'une transposition moderne - en dépit du décor et des costumes antiques -

108. Ibid., p. 120

109. Ibid., p. 90

110. Ibid., p. 91

111. Ibid., p. 103

112. Ibid., p. 121

à l'usage d'un public qui n'aurait plus l'intelligence de la tragédie antique, un drame de la destinée, devenu plutôt un drame de la conscience chez un héros, où comme chez les hommes de notre temps, le caractère et l'intelligence semblent avoir un peu étouffé les puissances de la sensibilité.

CHAPITRE IV

L'Art dramatique de Gide

Maintenant que nous avons passé en revue les principales pièces de Gide, nous pouvons essayer de dégager quelques considérations générales, non plus sur ses idées concernant le théâtre - ou ses théories dramatiques - mais sur sa pratique du théâtre. Nous pouvons suivre pour ordonner nos réflexions, la distinction que Gide fait lui-même dans la préface du Roi Candaulé, lorsqu'il distingue les deux parts essentielles d'une oeuvre dramatique, la part des idées ou le "squelette" du drame, la part de l'art ou le spectacle, celle-ci étant à ses yeux, la plus importante, les idées devant toujours rester au service de la beauté.

Nous avons vu l'importance que Gide attache, cependant, à l'idéologie, toutes ses pièces illustrant des problèmes moraux ou intellectuels qui n'ont cessé de le préoccuper, transformant très souvent, nous l'avons vu, le modèle qui l'inspire pour l'adapter à ses fins. Si ceci est vrai pour les pièces majeures précédemment étudiées, ce l'est également pour les pièces mineures, à la racine desquelles se trouve aussi un des thèmes de méditation chers à l'auteur.

Bethsabé, publié en 1903, petit drame poignant en

trois scènes, basé sur l'histoire biblique du livre de Samuel,¹ illustre le double thème du désir et du remords, qui est comme l'envers du désir. David, attiré par la beauté de Bethsabé qu'il a vue se baignant à l'aube dans la fontaine de son jardin, enlève cette femme à son fidèle soldat, Urie; mais lorsqu'il a possédé Bethsabé, David se rend compte que ce n'était pas seulement cette femme qu'il désirait, mais tout l'ensemble du bonheur d'Urie: "Ce que je désirais, c'était la paix d'Urie."² Les remords de l'acte accompli, symbolisés par ses visions nocturnes d'Urie et de Nathan, ne lui laissent aucun repos. Et quand le chef de son armée, Joad, qui s'est arrangé pour faire disparaître Urie dans la bataille, lui ramène Bethsabé en deuil, il n'a pour elle que de l'horreur. Et David semble résumer le drame que Gide a voulu illustrer, lorsqu'il se rebiffe contre son tourment, en disant: "Je le demande à Dieu: que fera l'homme, Si derrière chacun de ses désirs se cache Dieu?"³ C'est l'éternel conflit de la morale traditionnelle, et l'assouvissement des désirs, dont Gide a été obsédé toute sa vie. Selon son habitude, Gide laisse au lecteur, le soin de tirer ses conclusions: il montre d'une part, la vanité du désir

1. L'Ancien Testament, La Sainte Bible, Version d'Oservald avec des parallèles, (Paris: Rue de Clichy, 58, 1924) Samuel II: 11 - 12.

2. André Gide, "Bethsabé", Oeuvres Complètes (Paris: Nouvelle Revue Française, 1932-39) Volume 4, p. 235

3. Loc. Cit.

satisfait, ou plutôt l'éternelle insatisfaction du désir, et d'autre part, pose la question de savoir pourquoi ces désirs sont donnés à l'homme, s'il lui est défendu de les satisfaire - comme dans Oedipe; l'homme est traqué par Dieu.

Philoctète, ou le Traité des trois morales, publié en 1899, pièce philosophique, inspirée par le drame de Sophocle, permet à Gide de présenter incarnées par trois personnages, trois formes différentes de la vertu. Ulysse représente la moralité conditionnelle qui autorise le crime, pourvu qu'il soit commis pour une cause digne - en ce cas il s'agit du salut de la Grèce. Néoptolème est le jeune homme, prêt au sacrifice de soi, pour une grande cause, mais qui ne sait plus, quelle est la grande cause. Ulysse essaie de le persuader que c'est: "la voix des dieux, l'ordre de la cité;"⁴ le salut de la Grèce qui commandent qu'on ravisse à Philoctète, sa dernière arme, l'arc d'Héraklès. Mais Néoptolème sent confusément que la vertu de Philoctète est supérieure à celle dont parle Ulysse. Philoctète représente la vertu esthétique et nietzchéenne qui invite l'homme à se dépasser, lui-même, sans souci d'utilité, sans considération du prochain, pour la seule beauté du fait. Philoctète renonce à

4. Gide, "Philoctète", Oeuvres Complètes, Volume 3, p. 25

sa rancune contre ceux qui l'ont abandonné sur l'île, et par une générosité spontanée, et gratuite (car il ne fait pas ce geste pour le salut de la Grèce) cède au jeune Néoptolème l'arc qu'Ulysse a essayé perfidement de lui ravir, expliquant ainsi son action: "Ce que l'on entreprend au-dessus de ses forces, Néoptolème, voilà ce qu'on appelle vertu."⁵ Et on voit qu'Ulysse lui-même, s'incline à la fin devant cette grandeur.

Outre ce débat autour de l'idée de la vertu, (qui faisait écho, dit-on, aux questions que l'affaire Dreyfus soulevait dans les consciences) nous voyons aussi illustrée dans cette pièce, l'idée de désintéressement qui annonce "l'action gratuite" de Lafcadio dans Les Caves du Vatican. Cette idée du désintéressement est mise dans la bouche de Philoctète: "Je m'exprime mieux depuis que je ne parle plus à des hommes...Je compris que les mots sont plus beaux dès qu'ils ne servent plus aux demandes. N'ayant plus près de moi, d'oreilles ni de bouches, je n'employais que la beauté de mes paroles."⁶

Dans le fragment Ajax, nous voyons l'idée que Gide aurait développé, s'il avait exécuté la pièce: doit-on donner à Ajax, les armes d'Achille, qui lui reviennent puisqu'il est le plus grand et le plus fort des guerriers

5. Ibid., p. 58

6. Ibid., p. 35

après lui - mais qui risquent de donner à ce héros une idée de sa puissance qui pourrait être dangereuse pour ses compatriotes? La justice doit-elle céder le pas à l'utilité du plus grand nombre? C'est un peu le même problème que celui que l'on trouve dans Philoctète. Cependant il y a ici chez ceux qui croient agir par vertu (Ulysse toujours) plus de raffinement dans la vertu, dans la façon de faire fléchir la vertu (représentée par Minèrve) à la cause qu'ils jugent bonne, dans l'art de rendre leur acte légitime, en tournant toutes les apparences en leur faveur (la fureur d'Ajax sera la cause de sa propre ruine, non l'injustice d'Ulysse.)

Le Retour de l'Enfant prodigue n'est pas vraiment un drame - c'est un traité en dialogue sur le thème de la parabole évangélique, mais comme il a été représenté, nous en examinerons brièvement le sujet. Gide n'a guère cessé de se considérer comme un enfant prodigue, lui-même, et par suite, ce sujet lui a permis de résumer tous les thèmes de sa jeunesse en révolte. C'est à dire, son horreur de toute contrainte, de toute entrave, de toute limitation. Ainsi, il est naturel que selon l'interprétation de Gide, l'enfant prodigue, bien qu'il soit vaincu lui-même, ne décourage pas son frère cadet de tenter, à son tour, la même aventure; et reportant ses espoirs déçus sur son

jeune frère intrépide, le prodigue lui souhaite seulement plus de force et plus de chance. Cette idée de l'évasion qui se montre maintes fois dans l'oeuvre de Gide, trouve sa plus poétique expression dans cette petite oeuvre.

Ce fond idéologique du théâtre de Gide, justifierait l'idée de M. Klaus Mann que cet écrivain est un amateur intellectuel, pour qui les idées sont plus émouvantes, plus véridiques que les émotions mêmes. Mais ne pourrions-nous ajouter que ces idées de Gide ont toute une charge émotive, car nous l'avons vu, à diverses reprises, elles ne sont pas abstraites, mais sont nées de conflits intimes éprouvés par l'auteur.

Rien d'objectif dans le choix ou dans l'exposé des problèmes; tous les héros de Gide participent de la vie de leur père, et quelque soit le masque qu'il leur donne, on reconnaît derrière chacun, quelque trait de son propre visage. Gide, d'ailleurs, ne croit pas que ce mode de création soit sans valeur: l'objectivité ne fait que dévoiler un manque de "paysage intérieur." A ceux qui l'accusent de narcissisme, Gide répond cependant, que ce n'est pas complaisance envers lui-même, mais intérêt pour les conflits dont il n'est que le siège:

Je puis dire que ce n'est pas à moi-même que je m'intéresse, mais au conflit de certaines idées dont mon âme n'était que le théâtre et où je faisais fonction, moins d'acteur que de spectateur, de témoin.⁷

Il est vrai que Gide attend quelque bien personnel de l'extériorisation de ses conflits. Peut-être son ami Claudel avait-il raison de lui dire, que le confessional d'un prêtre lui épargnerait ces confessions publiques dans ses oeuvres. Gide lui-même avoue l'espèce de nécessité que représente pour lui l'oeuvre d'art:

Souvent je me suis persuadé que j'avais été contraint à l'oeuvre d'art, parce que je ne pouvais réaliser que par elle, l'accord de ces éléments trop divers, qui sinon fussent restés à se combattre, ou toute au moins à dialoguer en moi.⁸

Ceci doit nous aider à comprendre que Gide n'ait jamais envisagé que ses pièces de théâtre puissent être des pièces à thèse. L'artiste est parfaitement d'accord avec l'homme, et Gide s'est toujours énergiquement défendu de vouloir faire partager ses idées. Chaque lecteur est libre de tirer ce qu'il veut de son oeuvre: "Pour moi je veux une oeuvre d'art où rien ne soit accordé par avance, devant laquelle chacun reste libre de protester."⁹

Comme la plupart des ouvrages de l'auteur, les pièces de théâtre de Gide, restent toujours un peu ambiguës, et si une idée semble y triompher, on voit

7. Gide, "Journal", Oeuvres Complètes, Volume 13
p. 455

8. Gide, "Si le grain ne meurt" Oeuvres Complètes,
Volume 10, p. 45

9. Gide, "Journal", Oeuvres Complètes, Volume 14
p. 351

cependant, toujours poindre derrière, l'idée contraire. Ainsi pour Oedipe, lorsque le héros, toujours sûr de lui, semble vaincu par le destin, c'est Antigone qui assume la même attitude individualiste et indépendante et maintient la protestation humaine à la face des dieux.

Le rôle de Gide est d'éveiller son lecteur, de le pousser à réfléchir, à s'interroger lui-même. Il est toujours resté celui qui donnait à son disciple comme ultime conseil, d'oublier son maître: "Nathanaël, à présent jette mon livre. Emancipe-t-on. Quitte-moi."¹⁰ Dans son Journal de 30 janvier, 1931, nous trouvons cette déclaration formelle sur son oeuvre en général:

Mon unique désir ayant été jusqu'à ces derniers temps d'écrire des oeuvres d'art...et qui, si elles avaient une action sur le lecteur, ne pouvaient que l'aider à y voir clair, à s'interroger lui-même et le forcer à penser, fut-ce contre moi, à me quitter. ¹¹

Il nous reste maintenant à examiner ce qui pour Gide, est le travail le plus important de l'artiste dramatique: la réalisation ou la traduction en spectacle de l'idée - autrement dit, ce qui fait que la pièce apparaît bonne ou mauvaise. Ce travail n'est pas facile, et Gide à la suite de tous les classiques, a insisté sur le fait que la beauté dans l'oeuvre littéraire ne s'obtient pas

^{10.} Gide, "Les Nourritures Terrestres", Oeuvres Complètes, Volume 2, p. 223.

^{11.} Gide, "Journal", Oeuvres Complètes, Volume 15, p. 356.

sans peine, qu'elle est le fruit d'un travail assidu de l'auteur. Il nous raconte dans son Journal, qu'il lui fallut réécrire toute une scène de son Oedipe, mais grâce à ce travail il pouvait entrevoir, "ce que cette scène devait être: abrupte, extraordinairement nette et simplifiée."¹² Il goûte, nous dit-il, "toujours grande joie à supprimer l'inutile."¹³ Pour Gide, l'art n'est pas un libre épanouissement, au contraire: "L'art est toujours le résultat d'une contrainte."¹⁴ Et M. Pierre-Quint a souligné avec justesse le fait que Gide qui est si individualiste en morale, exige de lui-même dans la création artistique, une soumission absolue aux principes classiques. Tous les grands artistes ont connu des contraintes, mais ils se sont trouvés exaltés par la gêne: "l'art se sent vigoureux, chaque fois qu'il cherche la lutte et l'obstacle."¹⁵ A la Renaissance, la période la plus luxuriante de la littérature, les grands écrivains tels que Shakespeare, Ronsard et Michel-Ange, éprouvèrent le besoin d'employer la forme stricte du sonnet. Gide explique que dans l'antiquité, Eschyle contraint par le nombre des voix dont il pouvait, selon les règles, disposer sur la scène, dut inventer le silence de Prométhée enchaîné au Caucase.

12. Gide, "Journal", Oeuvres Complètes, Volume 15
p. 250.

13. Loc. Cit.

14. Gide, "Evolution du théâtre", Oeuvres Complètes,
Volume 4, p. 205

15. Gide, "Evolution du théâtre", Oeuvres Complètes
Volume 4, p. 206.

L'oeuvre dramatique est peut-être de toutes les formes de la création littéraire, celle qui doit se soumettre à plus de contraintes. Dans la création même de ses personnages, l'auteur est astreint à un choix, est l'esclave d'une discipline. Il lui faut animer des créatures qui soient assez indépendantes de leur auteur pour avoir leur propre personnalité; il faut qu'une fois qu'il leur a donné le jour, elles vivent de leur vie propre. Nous avons vu comment c'est de son être même, que Gide tirait ses créatures, mais le grand artiste n'est pas celui qui, si riche soit sa personnalité, se peint lui seul dans son oeuvre. Comme dit Gide dans son Journal:

Ce n'est pas lui qu'il peint, mais ce qu'il peint il aurait pu le devenir, s'il n'était pas devenu tout lui-même. C'est pour pouvoir écrire Hamlet, que Shakespeare ne s'est pas laissé devenir Othello.¹⁶

Le créateur doit toujours dominer ses créations, qui ne l'expriment pas tout entier. Gide est tour à tour, Candaule le généreux, Saül prisonnier de ses passions, Oedipe orgueilleux, Perséphone la partagée; il est aussi Gygès le fier, Ajax, ou Philoctète et tantôt David le pur, tantôt David en proie au désir. Le don de perpétuel renouvellement qui est au fond du caractère de Gide, le sert éminemment dans ses créations dramatiques.

16. Gide, "Journal" Oeuvres Complètes, Volume 14
p. 339

Que Gide n'ait pas fui les contraintes ou cherché la facilité, se manifeste très clairement dans le fait que tout son théâtre prouve une série de tentatives dans différentes directions. Il n'est pas l'homme d'un type de pièce, d'une formule dramatique - pas plus qu'il n'est l'homme d'un seul credo. En art aussi, Gide est un Protée. Et il se défend de jamais profiter de l'élan acquis.

Ce qui frappe quand on considère l'ensemble de sa production dramatique, c'est en effet, qu'aucune de ses pièces ne réponde à la même manière. On dirait autant d'expériences qu'il a voulu tenter: il y a d'abord la pièce symbolico-esthétique de Roi Candaule celle qui porte le plus peut-être, la marque du goût 1900 - raffiné, un peu précieux, poétique, pièce pour dilettantes. Saúl, représente la grosse tentative de Gide pour un théâtre poétique et fantastique, riche en couleurs et en effets dramatiques extérieurs. Oedipe, est la pièce nue, intellectuelle, volontairement dépouillée de toute beauté extérieure, ascétique dirions-nous, si on la compare à la luxuriance de Saúl.

Nous pouvons parler ici, à propos de cette variété dans la forme dramatique, de cette pièce de Perséphone - opéra en trois tableaux écrit en 1933, représenté en 1934

à l'opéra de Paris par Ida Rubenstein, avec musique de Stravinsky. L'idée d'une oeuvre où la musique serait partie intégrante, remonte à une vingtaine d'années de là. Gide avait écrit alors, une Proserpine, symphonie dramatique en quatre tableaux - où les chœurs auraient tenu une large place. Gide n'avait pas donné suite à son projet, dont il ne reste qu'un schéma, comprenant surtout des indications scéniques, ou des indications sur la musique, qui devait créer les diverses atmosphères, dans les Champs-Élysées, ou sur la terre selon les divers épisodes. Gide reprenant son thème, garde le même schéma dramatique qu'il développe cependant, davantage. Il ajoute une sorte de prologue chanté, à chaque tableau, dans lequel Eumolpe expose la situation. Tout au long de l'opéra, d'ailleurs, cet Eumolpe, qui est à la fois, la voix d'un maître de cérémonies ou d'un commentateur qui explique le cours des choses, règle le développement du drame. Gide reprend pour le rôle de Perséphone (qui est maintenant le nom de sa Proserpine comme Déméter est celui de Cérès) quelques tirades en vers qu'il avait écrites dans son ébauche. Ce sont les tirades les plus lyriques, que Perséphone prononce lorsqu'elle est dans le royaume des ombres, et que, penchée sur son narcisse, elle voit ce qui se passe maintenant sur la terre: "Les prés vides

de fleurs et les champs sans moisson."¹⁷ Ces beaux alexandrins ont une musique tout racienne:

Je vois ma mère errante et de haillons vêtue
Redemander partout Perséphone perdue -
A travers les halliers, sans guide, sans chemin,
Elle marche, elle porte une torche à la main.
Ronces, cailloux aigus, vents, ramures noueuses,
Pourquoi déchirez-vous sa course douloureuse?¹⁷

Gide a su alterner ces grands alexandrins musicaux avec des vers courts, très rythmés, comme ceux-ci du chœur des Danaïdes:

Attentives,
Sur les rives
De l'éternité
Vers les ondes
Peu profondes
Du fleuve Léthé
Taciturnes
Dans nos urnes
Puisons tour à tour
Cette eau vaine
Des fontaines
Qui s'enfuit toujours.¹⁸

C'est dans le détail toujours le même art de Gide, d'adapter parfaitement la forme à l'idée. Le caractère rythmé de cette poésie, nous amène à rappeler que dans cette oeuvre, non seulement la musique, mais la danse a sa place. C'est donc l'oeuvre de Gide, qui au point de vue technique, représente le plus riche emploi des moyens expressifs donnés à l'artiste dramatique; c'est aussi son oeuvre la plus poétique, non seulement parce qu'elle est écrite en vers, mais parce que tout, légende, images, tableaux, danse, musique, concourt à cet effet.

¹⁷. Gide, "Perséphone", Théâtre, (Paris: Gallimard, 1947) p. 319 - 320.

¹⁸. Ibid., p. 315

Dernière manifestation de la variété dramatique de Gide, est cette petite pièce Le Treizième Arbre écrite en 1935, jouée en 1939 par "Le Rideau de Paris", pièce que Gide a appelé lui-même: Plaisanterie en un acte - qui est une sorte de farce sur le thème psychiatrique du refoulement. Gide a si souvent pris ce thème au sérieux qu'il lui fallait bien une fois adopter à son égard, une attitude narquoise.

De ses diverses créations, c'est Oedipe qui serait la plus classique dans sa forme. Nous avons vu comment elle se pliait aux unités d'action, de temps et de lieu - l'action de touffue qu'elle était dans la pièce antique, étant devenue presque linéaire dans la pièce de Gide; l'unité de temps se trouvant par suite facilement respectée: peu d'événements n'exigent pas plus de vingt-quatre heures pour se dérouler; et l'unité de lieu étant tout naturellement créée par le palais qui est le centre normal de toutes les rencontres, au moment où sont engagés tous les intérêts d'un peuple.

Gide, par le fait que ses drames se jouent surtout dans les consciences, se trouve (comme Racine au dix-septième siècle) peu gêné par ces contraintes dans la construction de ses pièces. S'il les enfreint comme dans

Saül, c'est par choix, parce qu'il conçoit, à côté de la forme tragique dépouillée à la manière du dix-septième siècle français, une autre forme où le pittoresque a plus de part, plutôt à la manière de Shakespeare, celle-là.

C'est en effet une double influence qu'on pourrait déceler dans la production dramatique de Gide: l'influence des grands classiques français et l'influence de Shakespeare. Aux classiques français, à Racine surtout, il doit, outre quelques réminiscences de situation ou de moyens dramatiques (dans Saül, souvenirs de Phèdre, et il est possible aussi, d'Athalie) la conception d'un tragique plus intérieur que spectaculaire d'un art tempéré et l'harmonie du style - même lorsque ce style est acéré par l'ironie ou par la subtilité d'une pensée critique, il garde une beauté dans le choix des termes: leur précision et leur agencement, qui est le fruit d'une discipline que l'on pourrait appeler traditionnelle. C'est cette beauté de langage que Gide reconnaissait à Molière dans la prose du Bourgeois Gentilhomme et du Malade Imaginaire:

Je ne connais pas, (dit-il), de prose plus belle. Elle n'obéit à aucune loi précise; mais chaque phrase est telle que l'on n'en pourrait changer, sans l'abîmer, un seul mot. Elle atteint sans cesse, une plénitude admirable, musclée comme les athlètes de Puget ou les esclaves de Michel-Ange et comme gonflée sans enflure, d'une sorte de lyrisme de vie, de bonne humeur et de santé.¹⁹

19. Gide, Pages de Journal 1939-1942 (New York: Pantheon Books, 1944) p. 114

On peut dire que chez Gide, jamais de mot d'auteur - mis là pour l'effet seulement, le style est parfaitement adéquat à la pensée. C'est cette convenance absolue qui fait, la plupart du temps, la beauté de ce style. De plus, l'auteur arrive à enfermer, pour ainsi dire, la passion, à la cerner, à la dominer, à trouver pour l'exprimer, la forme la plus concise et en même temps la plus riche en suggestion; c'est l'art d'exprimer le plus en disant le moins. En cela il est un pur classique.

Mais c'est un art dont notre temps est un peu désaccoutumé. Et c'est ce qui donne au théâtre de Gide, sa distinction, mais aussi son caractère un peu précieux, un peu artificiel: des archaïsmes voulus, des mots pris dans leur sens étymologiques, des constructions elliptiques qui visent sans doute à produire certains effets volontaires de "dégonflement" lyrique - seulement on peut se demander, si c'est bien là toujours, un style de théâtre.

Et le reproche qu'en effet on peut faire à Gide, c'est d'avoir écrit des pièces qui sont goûtées davantage peut-être à la lecture, qu'à la scène. A cela il y a deux raisons. La première est que souvent les personnages sont trop complexes, trop subtils, pour la scène: le théâtre veut des simplifications. La seconde est que les

effets sur lesquels compte Gide, sont souvent un peu subtils aussi et risquent de passer inaperçus du spectateur - et ces effets tiennent souvent à une question d'expression. Ainsi, on s'en souvient les derniers mots de Saül à la reine qu'il vient de tuer: "Vous vous trompez, Madame. Le secret que vous cherchez, c'en est un autre..."²⁰ Ce mot est une clef dans la pièce. Le lecteur s'en rend compte, mais le spectateur, l'entend-il bien?

A Shakespeare, Gide doit aussi beaucoup - et sans doute c'est à l'admiration que Gide a éprouvé pour lui, qu'il doit de ne pas s'être laissé tenté par une forme de théâtre par trop dépouillée. Peut-être est-ce de ce maître qu'il tient l'aisance à varier les atmosphères dans ses pièces. C'est à Shakespeare, que fait penser certaine fraîcheur dans des peintures, où l'irréalité se marie heureusement à la réalité: le début de l'acte deux dans Le Roi Candaule fait penser à cette cour d'Illyrie dans Twelfth Night - où l'amour et la musique sont la matière même des jours. C'est Shakespeare aussi qu'évoque le fantastique de certaines scènes. (Nous avons indiqué les souvenirs probables de Macbeth pour Saül) Si Gide n'imite pas de manière précise, il a compris la leçon du grand dramaturge, comme le prouve sa création

20. Gide, Saül, (Paris: Gallimard, 1928) p. 72

des démons dans le même Saül. Enfin il doit aussi à Shakespeare, cet art des contrastes, d'alterner les scènes tragiques et les scènes bouffonnes que nous avons aussi signalées, chemin faisant. Et il n'est pas défendu de penser que ce goût du spectacle, qui finalement se réalise dans son opéra de Perséphone, c'est aussi de Shakespeare qu'il le tient.

Nous avons donc vu, en quoi consistait l'originalité de Gide au théâtre, la diversité de ses réalisations, et leurs caractères communs. Quel jugement d'ensemble porterions-nous en définitif? Nous sommes malheureusement réduits à imaginer ce que ces pièces peuvent donner à la représentation, puisque nous ne les connaissons que par la lecture. Cependant, il nous semble que la représentation doit peu y ajouter: au contraire, certaines scènes sont certainement plus satisfaisantes à la lecture, car lorsque la pensée est un peu subtile, le lecteur a le privilège de relire la phrase. Seule, peut-être, une pièce comme Saül, peut gagner en fantaisie et en fantastique par une mise en scène appropriée (et bien entendu, Perséphone n'existe vraiment que sur la scène.) Le théâtre de Gide est le théâtre d'un artiste amoureux de son instrument, mais qui raffine peut-être un peu trop, pour le public moderne dont la sensibilité artistique est habituée à

des effets plus violents et qui préfère peut-être, une forme d'art plus naïve. Oedipe en particulier, malgré le modernisme de l'interprétation, reste un peu trop une pièce pour connoisseurs, qui seuls apprécient les valeurs subtiles de l'ironie ou d'une philosophie un peu dilettante.

Il faut ajouter aussi, que les problèmes agités dans presque toutes les pièces, ne laissent pas de gêner un peu les spectateurs, bien que le public moderne soit devenu familier avec toutes ces recherches de la vie subconsciente et plus ou moins morbide - que ce soit Candaule, Saül, ou Oedipe, on ne quitte pas beaucoup ce registre des sentiments "dits anormaux", pour parler comme Gide - et cela peut paraître tantôt déconcertant, tantôt irritant. A cause de cet aspect, le théâtre de Gide reste un peu une curiosité du point de vue moral, mais du point de vue esthétique, ses pièces représentent aussi, drame dans leur genre, une collection d'oeuvres artistiquement achevées - et après tout, n'était-ce pas ceci d'abord, que visait Gide? Il ne lui appartenait pas, à lui seul, de réformer le goût du public - ni en moral ni en esthétique.

BIBLIOGRAPHIE

I Oeuvres d'André Gide se rapportant au sujet traité.

A. PIÈCES

1. Gide, André, Oeuvres Complètes d'André Gide. 15 Tomes; édition augmentée de textes inédits établie par L. Martin Chauffier. (Paris): Nouvelle Revue Française, 1932-1939.
2. _____, "Ajax", Oeuvres Complètes. Tome 4, pp. 367-375.
3. _____, "Bethsabé", Oeuvres Complètes. Tome 4, pp. 219-239.
4. _____, Oedipe, 11^{ème} édition, Nouvelle Revue Française. Paris: Gallimard, 1937. 123 pp.
5. _____, "Perséphone", Théâtre, 14^{ème} édition. Paris: Gallimard, 1947. 365 pp.
6. _____, "Philoctète", Oeuvres Complètes. Tome 3, pp. 13-65.
7. _____, "Proserpine", Oeuvres Complètes. Tome 4, pp. 341-367.
8. _____, "Le Retour de l'Enfant prodigue", Oeuvres Complètes. Tome 5, pp. 1-20.
9. _____, Le Roi Candaule, 13^{ème} édition, Nouvelle Revue Française. Paris: Gallimard, 1930. 167 pp.
10. _____, Saül, 14^{ème} édition, Nouvelle Revue Française. Paris: Gallimard, 1928. 202 pp.
11. _____, "Le Treizième Arbre", Théâtre, 14^{ème} édition. Paris: Gallimard, 1947. 365 pp.

Traductions

12. _____, Hamlet. Shakespeare. Edition bilingue. Edited by Jacques Schiffrin. New York: Panthéon Book, (1945). 286 pp.

B. AUTRES OEUVRES CONSULTEES DE GIDE

13. Gide, André, Attendu que... (Alger): Charlot, (1943). 237 pp.
14. _____, "Les Caves du Vatican", Oeuvres Complètes. Tome 7, pp. 101-409.
15. _____, "Considérations sur la mythologie grecque", Oeuvres Complètes. Tome 9, pp. 145-155.
16. _____, L'Ecole des femmes, Nouvelle édition augmentée du supplément: Robert. Paris: Gallimard, Editions de la N.R.F., 1931. 236 pp.
17. _____, "Essai sur Montaigne", Oeuvres Complètes. Tome 15, pp. 1-33.
18. _____, "Evolution du théâtre", Oeuvres Complètes Tome 4, pp. 199-219.
19. _____, "De l'importance du public", Oeuvres Complètes. Tome 4, pp. 181-199
20. _____, "Les Faux-Monnayeurs", Oeuvres Complètes. Tome 12, pp. 17-551.
21. _____, "Feuillets", Oeuvres Complètes. Tome 2, pp. 455-477. Tome 6, pp. 357-393. Tome 7, pp. 505-511, Tome 8, pp. 345-353. Tome 9, pp. 117-131. Tome 10, pp. 469-495. Tome 13, pp. 401-447. Tome 14, pp. 307-315. Tome 15, pp. 501-529.
22. _____, L'Immoraliste, 61^{er} édition. Paris: Mercure de France, 1930. 260 pp.
23. _____, Les Incidences, 18^{ème} édition. Paris: Nouvelle Revue Française, (c. 1924). 216-8 pp.
24. _____, "Isabelle", Oeuvres Complètes. Tome 6, pp. 169-285.

25. _____, "Journal", Oeuvres Complètes. Tome 1, pp. 461-531. Tome 3, pp. 509-555. Tome 4, pp. 475-579. Tome 5, pp. 393-467. Tome 5, pp. 315-415. Tome 6, pp. 27-137. Tome 7, pp. 511-579. Tome 8, pp. 1-305. Tome 9, pp. 375-463. Tome 10, pp. 495-545. Tome 11, pp. 327-399. Tome 13, pp. 447-490. Tome 14, pp. 315-397. Tome 15, pp. 119-475.
26. _____, "Journal des Faux-Monnayeurs", Oeuvres Complètes Tome 13, pp. 1-83.
27. _____, "Les limites de l'art", Oeuvres Complètes. Tome 3, pp. 397-411.
28. _____, Les Nourritures Terrestres. Paris: Gallimard; Editions de la N.R.F., 1921. 208 pp.
29. _____, "Oscar Wilde", Oeuvres Complètes. Tome 3, pp. 471-505.
30. _____, Pages de Journal 1939-1942, première édition. New York: Panthéon Books Inc., (1944). 170 pp.
31. _____, "La Porte Etroite", Oeuvres Complètes. Tome 5, pp. 73-243.
32. _____, "Si le grain ne meurt", Oeuvres Complètes. Tome 10, pp. 27-469.
33. _____, "La Symphonie Pastorale", Oeuvres Complètes. Tome 9, pp. 1-89.
34. _____, "Réponse à une enquête sur le classicisme", Oeuvres Complètes. Tome 10, pp. 23-27.

II Etudes sur Gide.

- Du Bos, Charles, Le Dialogue avec André Gide. Paris: Sans Pareil, 1929. 356 pp.
- Fernandez, Ramon, André Gide. Paris: R.A. Correa, 1931 266 pp.
- Gabory, Georges, André Gide, son oeuvre. Paris: La Nouvelle Revue Critique, 1924. 54 pp.
- Hytier, Jean, André Gide. Alger: E. Charlot, (1938). 266-6 pp.

- Iseler, Paul, Les Débuts d'André Gide vus par Pierre Louys... Paris: Éditions du Sagittaire, (1937). 135 pp.
- Lemaître, Georges, Four French Novelists, Marcel Proust, André Gide, Jean Giraudoux, Paul Morand. London: Oxford University Press, 1938. 419 pp.
- Mann, Thomas, André Gide and the Crisis of Modern Thought. (N.Y.): Creative Press, (1943). 331 pp.
- Martinet, Eduard, André Gide, l'amour et la divinité. Paris: V. Attinger, 1931. 222 pp.
- Pierre-Quint, Léon, André Gide, sa vie, son oeuvre. Paris: Stock, Delamain et Boutelleau, 1933. 346 pp.
- Souday, Paul, André Gide, 2^{ème} édition. Paris: S. Kra, (1927). 125 pp.
- Thibaudet, Albert, Réflexions sur la critique. Paris: Gallimard, (1939). 263 pp.
- _____, Réflexions sur la littérature. Paris: Gallimard, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1938. 263 pp.
- _____, Réflexions sur le roman. Paris: Gallimard, Éditions de la N.R.F., 1939. 257 pp.

LISTE SUPPLÉMENTAIRE: OUVRAGES ET ARTICLES CONSULTÉS.

- L'Ancien Testament, La Sainte Bible, version d'Ostervald avec des parallèles. Paris: 58, rue de Clichy, 1924. 1056 pp.
- Béraud, Henri, "Théâtre", Mercure de France, CLVII (1^{er} juillet - 1^{er} août, 1922), 759-761.
- Cocteau, Jean, Oedipe-roi, Romeo et Juliette, Le Roseau d'or. Paris: Plon, 1928. 201 pp.
- Copeau, Jean, Souvenirs du Vieux-Colombier. Paris: Les Nouvelles Éditions Latines, 1931. 125 pp.

- Giraudoux, Jean, Electre. Paris: B. Grasset, (1937).
227 pp.
- Giraudoux, Jean, L'Impromptu de Paris. Paris: B. Grasset,
(1937). 141 pp.
- Herodotus, History of Herodotus, translated by George
Rawlinson; edited by E. H. Blakeney. London:
J. M. Dent and Sons, Limited, 1910. Volume I.
366 pp.
- Plato, The Republic of Plato, translated by Llewelyn
Davies and D. J. Vaughan. London: Macmillan
and Company, Limited, 1904. 32 + 370 pp.
- Racine, Jean, "Athalie", "Phèdre", Oeuvres de Racine,
d'après l'édition de 1760. (Paris): Paul
Brodard, 1904. Tome 2, 429 pp.
- Shakespeare, William, "The Tempest", "Hamlet", "Macbeth"
"Twelfth Night", The Complete Works of William
Shakespeare. Great Britain: The T. Eaton
Company Limited, Canada, (1923). 1312 pp.
- Sophocle, Théâtre. Paris: Flaumarion, 1914. 359 pp.
- Vauquelin, Pierre Guitet, "Le Théâtre", La Revue de
France, Tome 4 (juillet - août, 1922), 443.

McGILL UNIVERSITY LIBRARY

Ixm

1K53.1948



UNACC.

