

L'HOMME FACE AU SPECTRE DE L'INHUMAIN
L'ŒDIPE DE GIDE
JOUÉ A DARMSTADT (1932)

par
CLAUDE FOUCART

L'*Œdipe* de Gide fut créé au Cercle artistique d'Anvers le 10 décembre 1931 par Pitoëff¹, joué le 18 décembre à Bruxelles² et aussi dans d'autres villes³ avant d'être présenté au public parisien, le 18 février 1932, au Théâtre de l'Avenue avec Georges Pitoëff dans le rôle d'Œdipe et Ludmilla Pitoëff dans celui d'Antigone. La mise en scène, les décors et les costumes étaient de Pitoëff.⁴ La pièce de Gide n'était pas seule à l'affiche : elle était accompagnée de la farce de Maurice Maeterlinck, *Le Miracle de saint Antoine*.⁵ Et elle ne fut guère accueillie avec enthousiasme par le public. Gide signale lui-même les hauts et surtout les bas de ces représentations. Dans la lettre qu'il adresse le 12 février à Roger Martin du Gard, il déclare que «le succès de la représentation a été mal à Rome et à Zurich, assez chaud à Lausanne et à Genève, complet et "trionphal" (m'a téléphoné Pitoëff) à Lyon».⁶ La première re-

¹ Catalogue de l'exposition *André Gide*, Paris : Bibliothèque Nationale, 1970, p. 174.

² André Gide - Albert Mockel, *Correspondance*, Genève : Droz, 1975, p. 306, note 1. Maria van Rysselberghe note, le 21 octobre 1931, que Pitoëff «voudrait jouer» *Œdipe* (*Les Cahiers de la Petite Dame*, t. II, p. 170). Et que ce dernier décide de prendre le rôle-titre (*ibid.*, p. 172, 21 octobre 1931).

³ André Gide - Roger Martin du Gard, *Correspondance*, t. I (Paris : Gallimard, 1968), p. 499. Dans sa lettre du 12 février 1932, Gide parle de représentations à Rome, Zurich, Lausanne, Genève et Lyon.

⁴ André Gide, *Théâtre* (Paris : Gallimard, 1942), p. 251.

⁵ Cf. l'article de Benjamin Crémieux sur l'*Œdipe* de Gide dans *La Nouvelle Revue Française* du 1^{er} avril 1932 (pp. 765-7), reproduit dans le *BAAG* de juillet 1979 (n^o 43, pp. 59-60). Crémieux remarque que «"l'atmosphère" fit défaut», tout en soulignant que cette pièce représente une «synthèse de l'esprit gidien».

⁶ Gide - Martin du Gard, *op. cit.*, t. I, p. 500.

présentation à Paris n'apporta à Gide que de la déception. En effet, «l'orchestre n'était plein qu'aux deux tiers», et les spectateurs ne firent point une ovation à ce nouveau spectacle. Gide ne réserve point ses critiques, notamment à l'égard de Pitoëff :

Ce qu'on a fait d'*Œdipe* est si loin de ce que je voulais ! de ce qu'il aurait pu être...⁷

La Petite Dame traduisait d'ailleurs le sentiment éprouvé par Gide dès le 1^{er} novembre 1931, lorsqu'elle déclarait que Pitoëff allait «mettre *Œdipe* par terre».⁸ Et, le 12 novembre, Gide perçoit la vraie difficulté qu'offre sa pièce telle que Pitoëff en conçoit l'interprétation :

Pitoëff voit surtout dans *Œdipe* l'opposition entre liberté et prédestination, ce qui lui semble, à lui [Gide], la moins originale de son drame.⁹

Et, le 19 février 1932, il en tire une conclusion désabusée :

J'ai maintenant la certitude que j'aurais joué tellement mieux qu'ils ne font.¹⁰
Ce que la critique lui confirme indirectement :

Toute la presse me passe à tabac (Lugné-Poe seul excepté).¹¹

Dans la lettre qu'il adresse le 19 février 1932 à Roger Martin du Gard, Gide rentre dans le détail des insuffisances qu'il a pu constater lors de la première représentation. Mais il s'attaque moins, encore une fois, à la conception même de la pièce qu'à l'interprétation qui en a été donnée par les acteurs. Jean Hort, dans le rôle de Tirésias, et H. Gaultier, dans celui de Créon, montrent une «insuffisance» certaine. Nora Sylvère (Jocaste) est «exécrable», sans parler de Pitoëff.¹²

En fait, les problèmes qui se posent à l'écrivain, lorsqu'il s'agit de livrer au public une de ses œuvres théâtrales, sont d'ordre beaucoup plus complexe. Il faut tout d'abord remarquer que Gide éprouve une apparente méfiance vis-à-vis de son théâtre et une crainte encore plus grande quand il accepte de le voir porter à la scène.

En effet, il ne considère point toute cette partie de sa création comme exempte de critiques. N'a-t-il pas une fois déclaré : «Quelle invention que le théâtre !»...¹³ S'il se fait, dès le mois de mai 1927, une idée précise des thèmes qu'il compte développer dans son *Nouvel Œdipe*¹⁴, il s'attache moins aux réalités scéniques qu'aux idées qu'il songe à mettre en valeur dans son *Œdipe ou le Triomphe de la Morale*¹⁵ : titre significatif d'une œuvre qui ne

⁷ *Ibid.*, p. 509.

⁸ *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. II, p. 176.

⁹ *Ibid.*, p. 189.

¹⁰ Gide - Martin du Gard, *op. cit.*, p. 509.

¹¹ *Ibid.*, p. 511.

¹² *Ibid.*, p. 509.

¹³ *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. II, p. 262.

¹⁴ Gide, *Journal 1889-1939* (Bibl. Pléiade), p. 840.

devait guère être soumise aux règles qui garantissent un succès de théâtre, mais bien exprimer des valeurs morales et littéraires qui échappent justement aux exigences d'un art « essentiellement impur »¹⁶, ce qui fait que la lecture des *Phoinissiennes* d'Euripide ne permet point à Gide de « retenir » des éléments essentiels pour son *Œdipe*¹⁷ et que la pièce de Sophocle lui paraît « mince comme psychologie ».¹⁸ Mettre l'accent sur la construction d'un théâtre littéraire¹⁹ nécessite avant tout l'actualisation d'un mythe antique telle qu'elle est présentée dans les *Considérations sur la Mythologie grecque* publiées dans *La Nouvelle Revue Française* de septembre 1919 et reprises dans *Incidences*. La « fable grecque » possède un « lait » qui forme ce que Gide appelle « l'originalité personnelle de l'héritage mythologique ». Et alors que la foi chrétienne aboutit, à ses yeux, à un « renoncement de l'intelligence », il suffit de réduire dans la fable grecque « la part du Fatum » pour discerner en elle une certaine « fatalité intérieure » qui ne peut d'ailleurs se dégager du mythe antique que si celui-ci est conçu comme s'adressant à la « raison » et présentant ainsi « toujours plus de signification que n'en imaginait l'auteur ». Cette interprétation de la fable antique est, suivant Gide, plus « nourrie » et donc susceptible de fournir un sujet plein d'enrichissement à un théâtre qui se veut littéraire, attaché à l'illustration de vérités psychologiques et de réalités présentes à l'auteur et à son temps.²⁰

Gide souligne de lui-même ce qui donne un caractère original à son entreprise tout en la rendant bien difficile à réaliser sur scène. L'actualisation du mythe suppose la découverte de thèmes qui éclairent la vérité intérieure des personnages tout en donnant à ces derniers un aspect suffisamment général pour intéresser le public moderne. Mais cette actualisation ne peut être admise que si l'on abandonne le terrain de la religion antique pour se lancer à la recherche de motivations intérieures à l'âme. Comme nous l'indique la *Petite Dame*, et comme le souligne David Steel dans son article sur « Gide et Freud », ce que Gide envisage d'écrire dès juin 1922, c'est une pièce qui serait « un *Œdipe* moderne »²¹, sans que l'écrivain accepte de se plier à « l'orthodoxie freudienne »²², mais en tenant compte du fait que le public est alors familiarisé avec le freudisme.²³ L'actualisation du mythe débouche ainsi tout natu-

¹⁵ *Ibid.*, p. 837.

¹⁶ *Ibid.*, p. 1020.

¹⁷ *Ibid.*, p. 957.

¹⁸ *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. II, p. 189 (22 novembre 1931).

¹⁹ Jean Claude, « Gide et Lugné-Poe », *BAAG* n° 41, janvier 1979, p. 5.

²⁰ Gide, *Incidences* (Paris : N.R.F., 1924), pp. 129-32.

²¹ *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. II, p. 131.

²² David Steel, « Gide et Freud », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-février 1977, p. 65.

²³ Cf. Claude Martin, « Gide, Cocteau, Œdipe : le mythe ou le complexe », *Jean Coc-*

rellement sur une intérieurisation des problèmes évoqués dans la pièce. Ce difficile passage de la fable antique au théâtre de l'individu, accompagné d'un refus de toute concession aux modes du temps, représentait un obstacle important dans l'entreprise que Gide voulait mener à bien. Non seulement le dialogue entre l'écrivain et l'homme de théâtre n'était point sans soulever des problèmes, ainsi que le montre Jean Claude dans son article sur «Gide et Lugné-Poe»²⁴, mais la recherche d'un contact véritable de l'auteur avec son public était chose tout aussi épineuse.

De plus, ces questions se retrouvaient, d'une manière encore plus subtile, posées dès que Gide s'efforça de donner à son théâtre un rayonnement européen. Bien avant la première guerre mondiale, il avait fait jouer *Le Roi Candaule* en Allemagne. L'espoir qu'il avait placé en l'accueil de ce public étranger, le fait qu'à cette occasion il «consentira quelque sacrifice à la "publicité"»²⁵ et finalement l'échec du spectacle donné au Kleines Theater de Berlin (unique représentation le 9 janvier 1908), «la froideur» du public berlinois²⁶ — tout cela composait dans l'esprit de Gide une expérience d'autant plus pénible qu'il avait considéré, depuis le début du siècle, l'Allemagne comme un pays largement ouvert aux influences françaises et donc susceptible d'apprécier son œuvre.²⁷ Comme le remarque Claude Martin²⁸, «il lui faudra trente ans — et le demi-succès de *Saül*, en 1922 — avant de revenir au théâtre, avec *Œdipe*». Le peu d'intérêt qu'avait éveillé *Le Roi Candaule* devait tout naturellement être présent à l'esprit de l'écrivain lorsqu'il analyse les résultats des diverses représentations d'*Œdipe* à l'étranger, avant la première parisienne, résultats qui sont dans l'ensemble très moyens.

C'est dans ce climat que s'inscrit l'épisode de Darmstadt. Dans une lettre adressée à Roger Martin du Gard le 17 avril 1932, Gide annonce qu'il a reçu «ce matin une lettre de Darmstadt» et que sa pièce *Œdipe* «passe» le 30 avril.²⁹ Sur tout ce qui a pu précéder cette représentation, nous ne savons pratiquement rien. Mais il faut remarquer que cette période de la vie de Gide est marquée par de nombreux voyages en Allemagne. Les années qui suivent directement la crise économique de 1929 sont aussi celles où les rapports artistiques et littéraires entre la France et l'Allemagne se développent très rapi-

teau 1 (Paris : Lettres Modernes, 1972), pp. 143-65.

²⁴ Jean Claude, art. cité, p. 5.

²⁵ Claude Martin, *La Maturité d'André Gide* (Paris : Klincksieck, 1977), p. 510.

²⁶ Claude Martin, «Gide 1907 ou Galatée s'apprivoise», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mars-avril 1970, p. 196.

²⁷ Sur ces efforts entrepris par Gide pour faire connaître son œuvre en Allemagne avant la première guerre mondiale, voir Claude Foucart, «Correspondance André Gide — Dieter Bassermann», *BAAG* n° 42, avril 1979, p. 5.

²⁸ Claude Martin, *La Maturité d'André Gide*, p. 511.

²⁹ Gide - Martin du Gard, *Correspondance*, t. I, p. 519.

dement. N'est-ce point, par exemple, au mois de juillet 1931 que Julien Green effectue un voyage à travers l'Allemagne, voyage qui le mène à Heidelberg, à Munich, à Berlin, à Mannheim et à Francfort ?³⁰ Il entend même parler de « l'*Œdipus* de Gide »³¹ qui sera d'ailleurs traduit par Ernst Robert Curtius, un ami de Julien Green et d'André Gide, et qui paraîtra ainsi en 1931 à la Deutsche Verlags-Anstalt et dans les numéros de juin et de juillet de la *Neue Schweizer Rundschau* de Zurich.³² De toute évidence, la publicité autour d'*Œdipe* est bien orchestrée dans les pays de langue allemande. Comme Gide, Julien Green est d'ailleurs attiré par Berlin. Dans son *Journal*, il écrit à la date du 6 août 1929, durant un autre voyage en Allemagne :

Nous sommes restés deux jours à Middelburg. Ensuite à Hambourg, puis à Berlin qui m'a produit un effet extraordinaire. Il m'a semblé que je me trouvais dans un nouveau monde et dans un autre temps.³³

Pour sa part, Gide, si l'on ne considère que l'année 1932 durant laquelle *Œdipe* sera représenté à Darmstadt, effectuera plusieurs déplacements en Allemagne. Il renonce certes à un voyage au mois d'avril 1932, mais il est, lui aussi, à Berlin à la fin de mai.³⁴ Et il se trouve à Darmstadt durant les derniers jours de juin. En août de la même année, il essaye de définir les impressions qu'il retire de ses fréquents voyages. Le ton est alors très proche de celui qu'adopte Julien Green. La Petite Dame résume les propos de l'écrivain :

Il me dit que Berlin lui semble prodigieux. Certes on y sent la misère, mais aussi une sorte de frénésie à jouir de tout, une faculté de vivre dans l'instant présent et, si paradoxal que cela paraisse, une joie de vivre qu'on ne rencontre pas ailleurs.³⁵

Le 2 novembre 1932, la Petite Dame cite à nouveau un jugement de Gide sur la capitale allemande :

Il trouve la vie à Berlin très exaltante et son installation était suffisamment agréable pour qu'il y pût écrire, travailler. « Berlin, dit-il, a l'air de se prostituer du haut en bas. »³⁶

Pas une seule allusion aux problèmes de l'heure. Pourtant, Gide ne pouvait ignorer ce qui était en train de se passer en cette République de Weimar soumise aux assauts des meutes extrémistes. En décembre 1931, le nombre des chômeurs atteint le chiffre désespérant de six millions. Certes la réélection à la présidence de la République de Hindenburg, le 10 avril 1932, marque en apparence un temps d'arrêt dans la montée irrésistible du national-socialisme. Mais, le 30 mai, le remplacement de Brüning par von Papen à la tête du gou-

³⁰ Julien Green, *Œuvres complètes* (Bibl. Pléiade), t. IV, pp. 109-14.

³¹ *Ibid.*, p. 111 (8 juillet 1931).

³² *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. II, p. 640, note 73.

³³ Green, *op. cit.*, p. 49.

³⁴ Gide - Martin du Gard, *op. cit.*, p. 521 (lettre du 25 mai 1932).

³⁵ *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. II, p. 247 (27 août 1932).

³⁶ *Ibid.*, p. 258 (2 novembre 1932).

vernement est la marque idéniable de la rapide désagrégation d'un système politique dont les éléments démocratiques ne résistèrent point aux difficultés de tout ordre qui accablaient le peuple. Le 3 juin, le Reichstag est dissous, et les élections du 30 juillet donnent aux nazis 43,9 % des voix et 230 sièges au Reichstag. A propos de cette année 1932, l'historien Golo Mann remarque :

C'est une des curiosités de cette terrible année : comment l'Allemagne, avant qu'elle se jette enfin dans les bras du démagogue de la Grande Allemagne, a fait rapidement et en vain l'essai de toute une série de formes de gouvernement appartenant au passé. ³⁷

Gide n'aborde jamais directement ce sujet. Pourtant, son ami Ernst Robert Curtius n'a certainement pas manqué de lui parler de ces problèmes. Car, le 22 juin 1931, Curtius rencontre Julien Green et la conversation tourne autour de la situation politique :

[Curtius] parle de l'Allemagne et dit que la situation de ce pays est désespérée, que la nation allemande tout entière semble avoir perdu courage. ³⁸

Gide ne perçoit que les aspects extérieurs d'une fuite devant les dangers qui s'accumulent : Berlin s'éblouit et oublie le présent dans une atmosphère de fête qui subjugué les visiteurs. Les écrivains, Julien Green, André Gide, demeurent fascinés par une liberté morale qui efface, en surface, les contraintes de l'argent et de la politique.

Il serait erroné de ne voir dans la représentation à Darmstadt qu'un feu d'artifice avant la bataille. L'écrivain conserve sa place et s'efforce d'exprimer une réalité qui n'est point intemporelle, mais au contraire attachée au présent, à la défense d'une valeur essentielle qui n'est point la raison d'État, mais, comme le dira Œdipe, l'homme. Cette affirmation resterait sans fondement si l'on ne tenait justement à décrire l'atmosphère dans laquelle fut jouée la pièce de Gide, à définir les intentions de ceux qui montèrent cette pièce et à saisir les réactions du public à ce « message » qui va se dégager de la pièce.

Œdipe fut représenté à Darmstadt, pour la première fois, le 11 mai 1932, et sera joué en même temps que *Le Retour de l'Enfant prodigue* dans la traduction de Rainer Maria Rilke. ³⁹ Hermann Gallinger interprète le rôle d'Œdipe, Werner Hinz celui de Créon et Bessie Hoffart est Jocaste. Emil Lohkamp est chargé de jouer le personnage de Tirésias. Mais une chose encore plus importante est à signaler : Gustav Hartung a fait la mise en scène de la pièce. Élève de Max Reinhardt, il avait dirigé, depuis 1926, les Festspiele du

³⁷ Golo Mann, *Deutsche Geschichte 1919-1945* (Francfort s. M. : Fischer Bücherei, 1962), p. 90 : «Das ist eine der Merkwürdigkeiten dieses schlimmen Jahres ; wie Deutschland, bevor es sich endlich dem grossdeutschen Demagogen in die Arme warf, noch einmal eine Reihe von Regierungsformen der Vergangenheit rasch und vergebens durchprobierte.»

³⁸ Julien Green, *op. cit.*, p. 108.

³⁹ Hermann Kaiser, *Modernes Theater in Darmstadt (1910-1933)* (Darmstadt : E. Roether Verlag, 1955), p. 179.

château de Heidelberg et s'était occupé de la création et du développement des Heidelberger Kammerspiele. De 1920 à 1929, il avait été metteur en scène au théâtre de Francfort avant d'être nommé au Hessisches Landestheater de Darmstadt, où il incarnait une nouvelle génération d'hommes de théâtre aux idées libérales dans de nombreux domaines et ouverts aux courants critiques de leur temps, comme en témoignera le programme qui sera vendu à la première de la pièce de Gide.⁴⁰ Gustav Hartung trouve ainsi sa place dans ce qui fut appelé l'expressionnisme de Darmstadt (Darmstädter Expressionismus).⁴¹ Pour beaucoup, il était le défenseur de l'esprit de progrès en art.⁴²

Sa mise en scène d'*Œdipe* présente des différences avec celle de Georges Pitoëff. Si l'on consulte l'article de Benjamin Crémieux publié dans *La N.R.F.* du 1^{er} avril 1932 (pp. 765-7), on s'aperçoit que Pitoëff s'était certes efforcé d'offrir une mise en scène digne de cette pièce que Crémieux présente comme «une synthèse de l'esprit gidien», mais que «l'atmosphère», aux dires du critique, «fit défaut». ⁴³ Le décor était sensiblement le même que celui qui fut construit pour le théâtre de Darmstadt, avec, pourtant, le choix d'un certain nombre d'éléments qui contribuèrent justement à modifier «l'atmosphère» du spectacle. A Paris, le décor était le suivant :

Un haut escalier en face, deux autres escaliers latéraux masqués par un mur et une rampe nus et encadrant en V l'escalier visible. Deux bancs, un contre chaque mur. Un proscénium pour le chœur. Bref, le décor d'une tragédie intellectuelle. ⁴⁴

Chez Gustav Hartung, cet aspect intellectuel ne disparaît pas. Mais l'accent est mis sur d'autres détails. Gide désirait souligner le côté «moderne» de sa pièce. Gustav Hartung insiste à plaisir sur l'opposition entre le mythe antique et la réalité contemporaine du drame psychologique tout en n'oubliant pas que Gide ne voulait point seulement faire un drame, mais, ainsi que le souligne Paolo Milano dans son article de *L'Italia letteraria* du 24 janvier 1932, aussi mêler «le burlesque» au tragique.⁴⁵ Gustav Hartung place donc bien l'action de la pièce, comme le remarque Gide qui assista en juin à la dernière représentation d'*Œdipe* à Darmstadt ⁴⁶, dans «un décor mi-antique, mi-moderne, mêlant les colonnes d'un temple grec à une projection, sur une toile de

⁴⁰ Gustav Hartung (31 janvier 1887 - 4 février 1946).

⁴¹ Hermann Kaiser, *op. cit.*, p. 63. V. l'article de Bernhard Diebold, «Darmstädter Expressionismus», paru le 3 juillet 1924 dans le *Hessischer Volksfreund*. Sur Gustav Hartung, consulter l'article de K. Edschmid, «Erinnerung», paru en 1947 dans *Die Bühne* (n° 1, p. 266).

⁴² *Ibid.*, p. 63 : «Es war ein Sieg des jungen literarischen Darmstadt, des künstlerischen Fortschrittsgeistes und linkspolitischen Regierungskreise.»

⁴³ Cf. *BAAG* n° 43, juillet 1979, pp. 59-60.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁶ Gide, *Journal 1889-1939*, p. 1129.

fond, de Notre-Dame de Paris». En effet, on retrouve certes à Darmstadt des éléments du décor parisien. Au centre, il y a un escalier de quelques marches. Mais, à droite et à gauche, se dressent des colonnes qui doivent rappeler l'origine antique du drame. Et cette première touche est immédiatement, avec ironie, corrigée par la toile de fond où se dessinent, non pas uniquement Notre-Dame de Paris, comme l'affirme Gide, mais, en avant, le pont des Arts, la Seine et, en arrière-fond, Notre-Dame et la Tour Eiffel. Les journalistes furent d'ailleurs sensibles aux intentions du metteur en scène.

Nous possédons trois critiques de la pièce de Gide. Les malheurs de la guerre 1940-44, les bombardements et les destructions importantes que connut la ville de Darmstadt ont aussi des conséquences en ce domaine. Car les trois textes sont bien tirés de journaux parus à cette époque à Darmstadt, mais la disparition des collections aux archives de la ville et du théâtre empêche de savoir dans quels journaux ils furent effectivement publiés. Il faudra donc nous contenter de les distinguer grâce à la signature de leurs auteurs : «Der Weg eines Führers. Deutsche Uraufführung des "Oedipus" im Hessischen Landestheater», de D.D. ; «"Oedipus. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes" von André Gide», de Z. ; et, sous la rubrique «Hessisches Landestheater», l'article de P. Berglar-Schröer.

Toujours est-il que les spectateurs furent frappés par l'originalité du décor. L'effet recherché par Gustav Hartung, celui de créer, comme l'indique le programme, par le théâtre un «lien entre le peuple "des poètes et des penseurs" et l'esprit»⁴⁷, est atteint dans la mesure où Z. perçoit dans la pièce d'André Gide, telle que Gustav Hartung l'a mise en scène, ce refus affirmé par Gide lui-même de considérer le mythe antique comme un sujet historique et non actuel. Le décor et la première scène sont, pour Z., la meilleure preuve que «Gide n'emprunte à la légende antique que le nom, que le thème comme prétexte» à sa pièce.⁴⁸ Et Z. d'ajouter :

Œdipe et, avec lui, la famille royale apparaissent sur scène en costume de ville.

En costume de ville actuel, drapé dans un manteau grec, signe de ce que le sujet grec et les noms grecs ne sont que la draperie d'un contenu contemporain.⁴⁹

Et le décor caractérise «le contenu de la pièce de Gide», ce que P. Berglar-Schröer résume en disant que l'*Œdipe* d'André Gide «sort brusquement de

⁴⁷ *Programmbeft*, p. 169. Article de Hartung sur «Die Existenz des Provinztheaters» où il parle de «Verbundenheit des Volkes "der Dichter und Denker" mit dem Geiste». Nous remercions le Dr. Oswald Bill, de la Hessische Landes- und Hochschulbibliothek de Darmstadt (Theatersammlung), qui a eu l'amabilité de nous fournir tous les documents qui étaient en la possession de ses archives.

⁴⁸ «Gide nimmt aus der griechischen Sagengeschichte nur den Namen, nur den Stoff als Vorwurf.»

⁴⁹ «Im Strassenanzug tritt Oedipus und mit ihm die königliche Familie auf. Im Strassenanzug von heute, drapiert mit einem griechischen Überwurf : Kennzeichen dafür, dass der griechische Stoff und die griechischen Namen nur die Draperie für einen

l'Antiquité et se trouve au beau milieu de l'actualité». Cette sensation résulte non seulement du décor et de l'entrée en scène d'Œdipe en costume de ville, mais aussi de la langue choisie par l'auteur. D.D. remarque qu'Œdipe apparaît comme «projeté en dehors du monde mythique de l'Antiquité dans notre pensée et nos sentiments actuels», les personnages ayant «nos aspirations, nos errements, nos espérances». Car, en fait, le théâtre tel que le conçoit Gustav Hartung est résolument tourné vers le présent. Il s'agit en effet d'éveiller dans un public un intérêt profond pour le théâtre ouvert sur la vie en une période où justement l'Allemagne traverse une crise qui n'est point uniquement économique, mais aussi morale, comme le montreront les événements de 1933. Gustav Hartung définit ainsi le programme dans lequel doit s'insérer la représentation d'*Œdipe* :

Il nous faut trouver des arguments pour faire comprendre au peuple et à ses représentants ce qui se perd quand le processus d'affaiblissement des forces économiques est appliqué à l'institution dans laquelle, après l'école et l'église, le psychisme et la curiosité intellectuelle du peuple peuvent puiser des forces nouvelles de la manière la plus visible.⁵⁰

«Mobiliser les esprits pour l'esprit»⁵¹ suppose, aux yeux de Gustav Hartung, que le théâtre offre à l'homme de notre temps des nourritures susceptibles de satisfaire l'appétit que peut créer, en chacun de nous, l'absence de grandes visions d'avenir en un monde où la crise économique détruit toutes les espérances. Ce n'est pas par hasard que l'on trouve dans le même programme un appel de Thomas Mann dans lequel il est affirmé que l'écrivain n'est «jamais aussi fier de l'Allemagne, n'est jamais aussi patriote que lorsqu'il est assis avec des étrangers dans un théâtre allemand et justement dans un théâtre de province, comme encore dernièrement à Darmstadt».⁵² Thomas Mann sera présent à la première représentation d'*Œdipe* et il assistera à la réception qui suivra.⁵³

Dans ce même programme il est d'ailleurs facile de discerner la ligne suivie

Gegenwarts-Inhalt sind.»

⁵⁰ *Programmheft*, p. 169 : «Wir müssen Argumente finden, dem Volke und seinen Vertretern verständlich zu machen, was verloren geht, wenn der Schrumpfungsprozess der Wirtschaft auf die Institution übertragen wird, an der, nach Schule und Kirche, sich die seelische Kraft und geistige Spannung des Volkes am sichtbarsten erneut.»

⁵¹ *Ibid.* : «die Geister für den Geist zu mobilisieren».

⁵² *Ibid.*, p. 194 : «Ich bin nie stolzer auf Deutschland, nie mehr Patriot, als wenn ich zusammen mit Ausländern in einem deutschen Theater, und zwar gerade in einem Provinztheater, wie noch neulich in Darmstadt, sitze.»

⁵³ Thomas Mann assiste à une réception, après la première, et il rencontre alors Gustav Hartung, Wilhelm Michel, le critique, et les acteurs de la pièce. Il était à ce moment dans la région de Darmstadt, car il s'était rendu à Nuremberg pour prononcer une conférence sur Goethe et il participa, du 12 au 14 mai, à Francfort, à la réunion du «Comité permanent des Lettres et des Arts» (cf. Hans Bürgin et Hans-Otto Mayer, *Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens*, Francfort : Fischer Taschenbuch Verlag, 1974, p. 112).

par Gustav Hartung. Non seulement Ernst Legal insiste sur l'importance du théâtre comme source d'idées sociales, mais Walter Benjamin, qui avait eu l'occasion de rencontrer André Gide⁵⁴, propose toute une série de réflexions sur «Œdipe ou le mythe raisonnable».⁵⁵ Le terme même de «raisonnable» rappelle évidemment ce que Gide avait analysé dans ses *Considérations sur la Mythologie grecque* et surtout sa conception de la fable antique comme expression de la «raison».⁵⁶ Walter Benjamin met tout d'abord l'accent sur tout un courant de la mise en scène qui, à cette époque, s'efforce de «moderniser» le théâtre antique et classique. Il place l'œuvre de Gide à côté de celles des néo-classiques que sont, pour lui, Picasso, Stravinsky avec son *Œdipe* et Jean Cocteau. Par son renouvellement des idées sur la fable antique, Gide a réussi, suivant Walter Benjamin, à découvrir dans la fable «ce que l'on n'avait encore jamais trouvé en elle : la construction, la logique, la raison».⁵⁷

C'est dans ce cadre que s'inscrivent, de toute évidence, les efforts de Gustav Hartung pour faire du théâtre un forum de la pensée, de la réflexion sur le sort de l'homme en son temps. L'Œdipe de Gide est ainsi présenté comme un progressiste («Fotschrittler») dans la critique de Z. qui voit en lui un «penseur original» («Neudenker») qui n'a pas de passé, pas d'idole. Car «il trouve en lui-même les fondements de son existence et il est fier du bonheur qu'il s'est lui-même bâti». Ainsi l'Œdipe de Gide part, déclare Z., «à la recherche de son indépendance, d'un monde nouveau». Et, «ennemi des prêtres et de l'église qu'ils incarnent, il est en quête de nouvelles valeurs religieuses». Sur ce point, Z. effleure un aspect de l'œuvre gidienne qui avait été évoqué par l'auteur lui-même dans un entretien avec la Petite Dame au cours duquel Gide avait fait remarquer qu'«Œdipe interrogeant le Sphinx (c'est celui qui sait trop), ce sont les prêtres (je verrais un prêtre catholique) qui supportent mal le bonheur où ils ne sont pour rien et qui viennent inquiéter la conscience d'Œdipe».⁵⁸ Cette idée est reprise, de manière quelque peu différente, par P. Berglar-Schröer qui voit dans la démarche d'Œdipe un effort pour se retrouver le plus spontanément possible en Dieu («die höchste Freiwilligkeit des Sicheinbettens in Gott») et cela, «après s'être ouvert un chemin vers lui en surmontant les erreurs et les épreuves les plus difficiles». P. Berglar-Schröer, tout en mettant l'accent sur cet appel au divin et non sur l'indépendance de l'homme en quête de son destin, rejoint pourtant l'autre critique : «L'homme nouveau doit, comme cet Œdipe de Gide, repartir avec grand sérieux à la re-

⁵⁴ Cf. Claude Foucart, «André Gide dialogue avec la nouvelle génération allemande», BAAG n° 44, octobre 1979, pp. 3-32.

⁵⁵ *Programmheft*, p. 157 : «Oedipus oder der vernünftige Mythos».

⁵⁶ Gide, *Incidences*, p. 128. Walter Benjamin signale d'ailleurs qu'il a lu cette étude de Gide (*Programmheft*, p. 160).

⁵⁷ *Programmheft*, p. 160.

⁵⁸ *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. I, p. 131 (14 juin 1922).

cherche de Dieu». ⁵⁹ Ce thème de l'homme nouveau est largement analysé dans l'article de Wilhelm Michel sur «Gides Oedipus, der "neue Mensch"», qui trouva sa place dans le programme. Wilhelm Michel avait su dégager avec beaucoup de clarté ce thème de l'œuvre gidienne. Il avait surtout réussi à marquer les grandes lignes de cette modernité d'Œdipe en mettant au premier plan un Œdipe qui est à la fois homme et rebelle, être positif et être en devenir, ce qui n'est point à exclure surtout si l'on relit avec attention la dernière scène dans laquelle Œdipe renonce non seulement à «ses biens», mais surtout à lui-même pour se présenter comme «un voyageur sans nom». ⁶⁰ Pour Wilhelm Michel, Œdipe est affirmation de «la force virile dans toute son autorité («dieses eigenmächtige Mannestum») et «l'ennemi des prêtres» («der Priesterfeind») qui «découvre une nouvelle religion» («Auffinder neuer Religion») et trouve ainsi sa place parmi les grands «voyageurs» («Wanderer») de la littérature, étant entendu qu'il est aussi celui qui commence à bâtir un monde nouveau, qui ouvre les portes à un nouvel âge («der Beginner eines neuen Weltalters»).

Pas à pas, nous découvrons ce qui devait avoir attiré l'attention de Gustav Hartung et de ses amis lorsqu'ils prirent connaissance de l'œuvre de Gide. Il s'agit de proposer aux spectateurs appartenant à un monde angoissé et angoissant une œuvre qui s'ouvre sur l'avenir non pas en proposant des solutions aux problèmes qui les assaillent, mais en imposant une nouvelle manière de penser. Dans le programme du spectacle, Hans Sahl n'hésite pas à parler de Gide comme d'un «éducateur» («Erzieher») et il définit exactement le rôle de cet éducateur :

Il s'agit de faire appel à l'esprit de la logique, de la recherche et de la connaissance parfaite face aux spectres de la conjoncture et de l'activité industrielle qui, partout dans le monde, ont livré les lois de la mesure et de la durée, de la maturité et de l'accomplissement à un juste milieu où règnent le succès et l'absence de responsabilité. ⁶¹

Cette leçon que les critiques et Gustav Hartung veulent en fait tirer de la pièce de Gide est beaucoup plus complexe qu'elle ne pouvait paraître à première vue. En effet, il ne s'agit pas seulement de mettre en valeur l'individu, mais de formuler avec beaucoup de prudence un idéal où la pensée retrouverait un certain dynamisme susceptible d'aider le peuple à surmonter le désespoir que peut créer une crise économique sans fin. Gide, qui semble, comme nous

⁵⁹ «Der neue Mensch muss wieder, wie dieser Gide'sche Oedipus, zum ernstesten "Gottsucher" werden.»

⁶⁰ Gide, *Théâtre*, p. 303.

⁶¹ *Programmheft*, p. 168 : «Es gilt, den Geist der Logik, der Forschung und der geduldigen Erkenntnis gegen die Gespenster der Konjunktur und der Betriebsamkeit aufzurufen, die allenthalben in der Welt die Gesetze von Mass und Dauer, von Reife und Erfüllung einem Justemilieu des Erfolges und der Verantwortungslosigkeit ausgeliefert haben.»

l'avons vu, ne pas ressentir les difficultés économiques et sociales que traverse l'Allemagne dans toute leur acuité, saura pourtant percevoir qu'il existe, dans certaines couches de la société allemande, un besoin de renouveau qui ne se traduit pas uniquement dans l'appel au national-socialisme : besoin qui est d'ailleurs sensible à la fin de l'année 1932, lorsque les électeurs envoient au Reichstag non pas une majorité de nationaux-socialistes, mais bien une représentation nationale où les nazis perdent trois millions de voix et trente-quatre sièges (élections du 6 novembre 1932). Dans une lettre à Roger Martin du Gard du 27 mai 1932, Gide esquisse un tableau de ce que pourrait être cette nouvelle Allemagne, sans d'ailleurs entrer dans les détails. Résumant les impressions qu'il tire de son voyage à Berlin à la fin de mai ⁶², il écrit :

Si puéril qu'il soit de tirer des conclusions d'un si bref contact, il m'a paru vraisemblable que ce soit en Allemagne que naisse une forme de civilisation nouvelle, celle précisément que nous attendons ; non pas celle des Soviets à laquelle l'adaptation serait vraiment trop coûteuse ; mais une civilisation où seraient résolus les problèmes qui nous harcèlent ; conciliation de notre individualisme occidental, dont je fais de moins en moins bon marché, avec l'organisation souple d'un capitalisme d'État, qui atténuerait pour un temps les odieuses injustices sociales inhérentes au régime des fortunes personnelles et de l'exploitation des masses par quelques-uns. ⁶³

Dans ce jeu d'équilibre entre la société capitaliste et le communisme, Gide croit pouvoir préconiser le choix d'une voie moyenne. L'Allemagne lui semble être un terrain favorable à ce genre d'expérience. Pour le public de Darmstadt, il n'est certes pas le bourgeois qui s'attachera à défendre des idées proches de celles du communisme, mais bien l'écrivain qui apporte à des spectateurs bouleversés par la crise économique un réconfort moral. Il n'est pas nécessaire de souligner ici combien les critiques eux-mêmes furent frappés par l'esprit de « discussion » qui règne dans la pièce, pour reprendre ici le terme de Z., esprit qui est en réalité au centre de toute l'œuvre :

Ainsi la valeur des développements gidiens n'est pas dans la découverte d'une solution, mais dans la discussion. Et par là cette valeur n'est pas absolue, mais demeure au plus haut point relative. ⁶⁴

P. Berglar-Schröer va encore un peu plus loin, en déclarant à propos de cet « homme nouveau » à la recherche d'un Dieu :

[...] seule cette nouvelle orientation religieuse peut nous détourner du culte de l'argent, de la déification du moi, de l'outrance dans la recherche de buts et de satisfactions matérialistes et ainsi matériels. ⁶⁵

Gide est alors reconnu comme l'un des rares écrivains de son temps qui affir-

⁶² Gide-Martin du Gard, *Correspondance*, t. I, p. 523. Gide était le 23 mai à Berlin.

⁶³ *Ibid.* (lettre du 27 mai 1932).

⁶⁴ «So liegt der Wert von Gides Erörterung nicht in einer Lösung, sondern in der Diskussion, und hiermit wird der Wert kein absoluter, sondern bleibt höchst relativ.»

⁶⁵ «nur diese religiöse Neuorientierung kann uns abbringen von der Geldvergottung, von der Ichvergottung, von der Überspitzung materialistischer und darin materieller Ziel-

ment leur rôle de maîtres à penser. C'est un «guide», pour D.D., «le meilleur» («der beste Wegweiser»).

La représentation d'*Œdipe* à Darmstadt ne se déroula d'ailleurs pas devant un public indifférent. Les critiques remarquent au contraire que les spectateurs furent tout d'abord sensibles à cette alternance voulue d'ironie, de satire et de tragique, suivant le jugement de Z.. Ils rirent, et même : «On rit plus à Darmstadt qu'à Paris». ⁶⁶ Pourtant certaines réactions se produisirent, notamment durant les scènes où s'affirme la critique de la religion traditionnelle. Ainsi P. Berglar-Schröer note qu'il ne comprend pas les signes de mécontentement montrés par une partie du public. Et Z. indique que «l'accueil fut manifestement mitigé» et que «les marques d'approbation semblaient être à égalité avec celles soulignant les réserves du public». ⁶⁷ Et lui aussi est sensible à certains mouvements de mauvaise humeur : «Aux applaudissements qui obligèrent les acteurs à revenir plusieurs fois saluer, se mêlèrent des sifflets stridents». ⁶⁸ Mais la critique, dans son ensemble, ne refuse pas ses éloges tant à Gustav Hartung qu'aux acteurs. Le metteur en scène est présenté comme un artiste ayant su rendre et mettre en valeur «le profond sérieux, l'ironie amère et la satire» qui se dégagent de l'œuvre ⁶⁹ :

Le visage de Gide, avec sa sagesse souriante, est tout à fait discernable, il rayonne dans chacune des scènes que Gustav Hartung remplit non seulement de vie plastique avec un rythme extérieur et adapté au mouvement de la pièce, mais qu'il éclaire, ce qui est encore plus important, à partir du noyau central et auxquelles il donne tantôt un scintillement cristallin, tantôt un ton récalcitrant et menaçant dont la synthèse fournit à la pièce son souffle plus que glacial. ⁷⁰

Quant aux acteurs, Hermann Gallinger, dans le rôle d'*Œdipe*, ne reçoit que des éloges pour son interprétation plus intellectuelle que débordante de vie. ⁷¹ Z. en tire une conclusion bien précise : «plus intéressant que bouleversant ! Mais cela est déjà dans Gide lui-même». ⁷² Cette coloration intellectuelle de la pièce devait aussi être présente chez Emil Lohkamp dans le rôle de Tirésias, avec «la voix cristalline du système qu'il représente». En ce qui concerne Bes-

und Glückssetzungen !»

⁶⁶ «Mehr als in Paris, wurde in Darmstadt gelacht.»

⁶⁷ «Zustimmung und Zurückhaltung schienen sich die Waagschale zu halten.»

⁶⁸ «In den Beifall, der die Spieler wiederholt an die Rampen rief, mischten sich einige schrille Pfiffe.»

⁶⁹ D.D., «Der Weg eines Führers», article cité.

⁷⁰ *Ibid.* : «Das Antlitz Gides wird in seiner lächelnden Weisheit ganz sichtbar, es leuchtet aus jeder der Szenen, die Hartung nicht nur im äusseren und bewegungsmässigen Rhythmus mit plastischem Leben füllt, sondern – was noch wichtiger ist – von ihrem Kern her ausleuchtet und ihnen das bald kristallen Glitzernde, bald drohend Ungebärdige gibt, aus deren Synthese sie ihren glühendkalten Atem bekommen.»

⁷¹ Z. : «Im Spiel mehr Träger einer geistigen Diskussion, als bluterfüllter Mensch.»

⁷² *Ibid.* : «Daher mehr interessierend als erschütternd. Doch dies liegt schon an Gide.»

sie Hoffart (Jocaste), Z. parle d'une «dame du monde pleine de froideur» («kühle Weltdame»). Aucune emphase dans cette interprétation, les idées sont traduites avec la plus grande sérénité. Et *Le Retour de l'Enfant prodigue* s'inscrit tout naturellement dans cette forme de théâtre intellectuel par sa netteté et sa simplicité, bien que cette dernière pièce laisse souffler un vent de fraîcheur où les sentiments trouvent beaucoup plus facilement leur place, cela grâce à l'interprétation d'Emil Lohkamp.⁷³

Ainsi l'*Œdipe* d'André Gide fut-il certainement servi au mieux par la conception que s'en faisait Gustav Hartung. Car, loin de tomber dans la déclamation lyrique, les acteurs de Darmstadt surent traduire avec précision et clarté un texte qui trouve toute sa grandeur, non pas dans l'affirmation d'un «message», mais dans la description d'une attitude face aux problèmes de l'homme et de son destin. Gustav Hartung voulut de toute évidence faire la démonstration que le théâtre pouvait offrir à ses spectateurs une morale qui ne soit pas seulement une leçon, mais aussi et surtout une source de réflexion dans un temps où les valeurs humaines sont dominées, sinon écrasées, par les réalités quotidiennes de la vie. Au milieu des troubles qui devaient mener à la faillite de la République de Weimar, la représentation d'*Œdipe* s'inscrivait tout naturellement dans cette vision qu'avait Gide d'une Allemagne capable de choisir sa voie entre l'individualisme outrancier et l'étatisme tout-puissant. Mettre au premier plan l'homme, c'était affirmer avec vigueur, au milieu des misères du temps, que chaque homme peut imaginer, comme Œdipe, «la terre couverte d'une humanité désasservie, qui considérera notre civilisation d'aujourd'hui du même œil que nous considérons l'état des hommes au début de leur lent progrès».⁷⁴ Que de sources de réflexion pour un public au bord de l'abîme hitlérien !

Nous reproduisons dans «le Dossier de presse d'Œdipe» les trois articles, signés Z., D.D. et P. Berglar-Schröer, qu'analyse l'étude de Claude Foucart. Mais nous donnons ci-après, en appendice, les textes de Walter Benjamin, Wilhelm Michel et Hans Sahl qui figuraient dans le Programme du Landestheater de Darmstadt (pp. 157-68).

⁷³ Z. : «Dem "verlorenen Sohn" suchte Emil Lohkamp Farbe und Leben zu geben.»

⁷⁴ Gide, *Théâtre*, p. 283.

APPENDICE

OEDIPUS ODER DER VERNÜNFTIGE MYTHOS

VON WALTER BENJAMIN

Es dürfte kurz nach dem Kriege gewesen sein, dass man von dem englischen Bühnenexperiment »Hamlet im Frack« hörte. Man hat damals viel über diesen Versuch debattiert ; vielleicht genügt es hier, das Paradoxon festzuhalten, das Stück sei zu modern, um modernisiert zu werden. Fraglos hat es Epochen gegeben, die Entsprechendes, ohne bewusste Zwecke damit zu verfolgen, unternehmen konnten ; es ist bekannt, dass in den Mysterienspielen des Mittelalters genau wie auf den gleichzeitigen Bildern die Figuren in Kostümen der Zeit auftraten. Aber gewiss ist, dass dergleichen heute der genauesten künstlerischen Besinnung entstammen muss, um mehr zu sein als snobistischer Scherz. In der Tat hat man nun aber verfolgen können, wie in den letzten Jahren grosse oder zumindest besonnene Künstler dergleichen »Modernisierungen« und zwar so gut in der Dichtung wie in der Musik und Malerei ins Werk gesetzt haben. Der Richtung, die Picasso mit den Bildern um 1927, Strawinsky mit dem »Oedipus«, Cocteau mit dem »Orpheus« repräsentieren, hat man den Namen Neoklassizismus gegeben. Nun steht dieser Name hier nicht, um Gide an diese Richtung anzuschliessen (wogegen er mit Recht Einspruch erheben würde), sondern um anzudeuten, wie die verschiedensten Künstler dazu kamen, grade am Griechentum jene Entkleidung oder, wenn man will, Verkleidung im Sinne der Gegenwart vorzunehmen. Einmal konnten sie sich davon den Vorteil versprechen, bekannte, aber doch dem aktuellen Stoffkreis entrückte Gegenstände für ihre Versuche zu gewinnen. Denn um ausgesprochene Versuche konstruktiver Art, gewissermassen Studio-Werke, handelt es sich in allen diesen Fällen. Zweitens aber konnte grade der konstruktivistischen Absicht nichts angelegener sein als den Wettbewerb mit den durch Jahrhunderte als Kanon des Organischen, Gewachsenen in Geltung stehenden Werken des Griechentums aufzunehmen. Und drittens ist da die geheime oder öffentliche Absicht im Spiel gewesen, eine echte geschichtsphilosophische Probe auf die Ewigkeit — will sagen immer von neuem sich bewährende Aktualität — des Griechentums zu machen. Mit dieser dritten Ueberlegung aber befindet sich der Betrachter bereits im Mittelpunkt von André Gides letztem Werk. Ohnehin wird es ihm bald aufgehen, dass es mit der Umwelt dieses Oedipus seine Bewandnis hat. Da ist die Rede vom Sonntag, von Verdrängung, von Lothringern, Dekadents und Vestalinnen. Der Dichter macht es seinem Publikum unmöglich, an Einzelheiten des Lokals, der Lage sich zu klammern ; er nimmt ihm selbst die Illusion, nennt gleich mit den ersten Worten die Bühne bei ihrem Namen. Kurz, wer ihm folgen will, der muss sich »freischwimmen«, die Wogenkämme und die Wellentäler des seit zweitausend Jahren bewegten Sagenmeers nehmen wie sie kommen, sich tragen und sich fallen lassen. Nur so wird er zu spüren bekommen, was dieses

Griechentum ihm, er diesem Griechentum sein kann. Was ? Das ist im Oedipus selbst zu finden und von allen tiefsinnigen oder spielerischen Abwandlungen, die die Sage bei Gide erfährt, ist es die seltsamste. »Aber ich begreife, ich allein habe begriffen, dass das einzige Lösungswort, das einen vor den Klauen der Sphinx bewahren könnte, der Mensch hiess. Wohl gehörte ein gewisser Mut dazu, dieses Wort auszusprechen, aber ich hatte es schon in Bereitschaft, ehe ich das Rätsel vernommen hatte, und meine Stärke liegt darin, dass ich von keiner anderen Antwort wissen wollte, wie immer die Frage wäre.«

Vorher hat Oedipus das Wort gewusst, an dem die Macht der Sphinx sich brechen musste ; so hat auch Gide das Wort, kraft dessen sich das Grausen der sophokleischen Tragödie lichtete, vorher gewusst. Mehr als zwölf Jahre sind es, da erschienen »seine Gedanken über die griechische Mythologie« und dort heisst es : »Wie hat man nur dergleichen glauben können ?« ruft Voltaire. Und dennoch : an erster Stelle ist es die Vernunft und nur die Vernunft ist es, an die jeder Mythos sich wendet und keinen hat man verstanden, wenn nicht zuerst die Vernunft ihn annimmt. Die griechische Sage ist von Grund auf vernünftig und eben daher darf man, ohne ein schlechter Christ zu sein, sagen, dass sie viel leichter zu fassen ist als die Lehre des Paulus.« Nun verstehe man recht : nirgends behauptet der Dichter, es sei die ratio, die die griechische Sage gewoben noch auch, dass nur in ihr der griechische Sinn des Mythos gelegen habe. Das Wichtige ist vielmehr, welchen Abstand der heutige von jenem alten Sinn gewinnt und wie der Abstand von der alten Deutung nur neue Nähe zur Sage selber ist, aus der der neue Sinn sich unerschöpflich immer neuem Finden bietet. Darum ist die Griechensage wie der Krug Philemons »den kein Durst leert, wenn man in Jupiters Gesellschaft trinkt«. Der rechte Augenblick ist auch ein Jupiter und somit kann der Neoklassizismus heute in der Sage entdecken, was noch niemals in ihr gefunden wurde : die Konstruktion, die Logik, die Vernunft.

Wir halten ein, um uns entgegen zu lassen, anstelle der Erklärung sei nunmehr ein wahrhaft schwindelerregendes Paradoxon getreten. Da, wo der Palast des Oedipus gestanden hat, das Haus, das wie kein anderes von Nacht und Grauen, Blutschande, Vatemord, Verhängnis, Schuld umwittert war, soll heute sich der Tempel der Göttin der Vernunft erheben ? Wie kann das sein ? Was ist dem Oedipus in den dreiundzwanzig Jahrhunderten, da Sophokles ihn zuerst auf die Griechenbühne stellte, bis zu dem heutigen Tage, da ihn Gide von neuem auf die Frankreichs stellt, geschehen ? Wenig. Was bewirkt dies Wenige ? Viel. Oedipus hat die Sprache gewonnen. Der sophokleische Oedipus nämlich ist stumm, fast stumm. Spürhund auf seiner eigenen Spur, Schreiender unter der Misshandlung seiner eigenen Hände, kann Denken, ja Besinnung keine Stelle in seinen Reden finden. Zwar ist er unersättlich, das Fürchterliche von neuem immer wiederholend, auszusprechen :

»o Ehe, Ehe !

Du pflanztest mich. Und da du mich gepflanzt,
So sandtest du denselben Samen aus,
Und zeugtest Väter, Brüder, Kinder, ein

Verwandtes Blut, und Jungfraun, Weiber, Mütter,
Und was nur schändlichstes entstehet unter Menschen !«

Aber eben diese Rede ist es, die sein Inneres verstummen lässt, wie er denn auch der Nacht ganz ähnlich werden möchte :

»Sondern wäre für den Quell,
Der in dem Ohre tönt, ein Schloss, ich hielt es nicht,
Ich schlosse meinen müheselgen Leib,
Dass blind ich wär und taub.«

Und wie sollte er nicht verstummen, wie sollte das Denken die Verstrickung jemals lösen, die es ganz unentscheidbar macht, was ihn zu Grunde richtet : das Verbrechen selbst, der Spruch des Apollon oder der Fluch, den er selber dem Mörder des Laios anheftet ? Uebrigens aber kennzeichnet diese Stummheit nicht den Oedipus allein, sondern den Helden der griechischen Tragödie überhaupt. Darum ist sie es, bei welcher immer wieder neuere Forscher verweilen. »Der tragische Held hat nur eine Sprache, die ihm vollkommen entspricht : eben das Schweigen.«

Von hier aus nun erst die Kühnheit des Versuchs zu überblicken, den Helden der Tragödie mit der Sprache zu begaben. Nun tritt ins Licht, was die grossartigen Worte über das »Schicksal« zu sagen haben, die der Dichter im schon erwähnten Zusammenhange, lange bevor er im »Oedipus« sie einlöste, niederschrieb : »Mit diesem widerwärtigen Wort gesteht man dem Zufall sehr viel mehr zu als ihm gebührt ; es treibt sein Unwesen überall, wo man auf eine Erklärung verzichtet. Nun aber behaupte ich, je mehr man in der Sage das Schicksal zurückdrängt desto lehrreicher wird sie.« Am Ende des zweiten Akts ist im sophokleischen Drama (das deren fünf hat) die Rolle des Sehers Tiresias beendet. Zweitausend Jahre hat Oedipus gebraucht, um ihm bei Gide in jener grossen Debatte entgegenzutreten, in der er ausspricht, was er bei Sophokles nicht einmal zu denken gewagt hätte : »Dieses Verbrechen hatte Gott mir auferlegt. Er hatte es auf meinem Wege verborgen. Schon vor meiner Geburt war die Falle gestellt, über die ich straucheln sollte, denn entweder log dein Orakel, oder ich konnte mich nicht retten. Ich war umstellt.«

Dank solcher ungesuchten Ueberlegenheit des Helden siedelt nun bei Gide am Ort, oder doch im Weichbild des alten Grauens das Satyrspiel sich an wie es durch Kreons Worte hin und wieder auch durch die des Chors hindurchscheint. Nie überlegener als in der Ermahnung, die Oedipus den Kindern, die er im Gespräch belauscht, erteilt. Ein Stammgast der Rotonde hätte sich nicht unbefangener zu der Frage äussern können. Es ist, als lägen in den unentwirrbaren Verhältnissen seines Hauses alle kleinbürgerlichen häuslichen Miseren (ins Ungeheure gesteigert) vor ihm. Er wendet ihnen den Rücken, um den Spuren der Emanzipierten zu folgen, die vorangegangen sind : des jüngeren Bruders aus dem »Verlorenen Sohn« und des Wanderers aus den »Nourritures Terrestres«. Oedipus ist der älteste der grossen Aufbrechenden, die ihren Wink von dem bekamen, der geschrieben hat : »Il faut toujours sortir n'importe d'où.«

GIDES OEDIPUS, DER »NEUE MENSCH«

VON WILHELM MICHEL

Gide gibt dem Oedipus die Züge eines antiken Faust : Selbsterprober des Lebens mit dem Misstrauen gegen jede fertige Religion ; vor Göttern, Orakeln, Sphinxen und Priestern ein selbstgemachter Mann ; und dann auch ein selbstgestürzter und ein selbstgerichteter Mann.

Oedipus hat die Züge der kühnen, wagenden Männlichkeit schon in der antiken Fassung der Sage. Aber Gide, selber auf äusserste Eigenwilligkeit und Heimatlosigkeit verschworen, reisst sie über die Jahrtausende herüber in unsere Sprache. Er feiert die Haltung des Oedipus unter Blut und Tränen und frivoler Starkgeisterei als den Mut zum neuen Menschen. Erst bei Gide bricht der gebundene Mensch der alten Sphinx-Welt ernsthaft in jene Zukunft durch, die seine Lösung des Sphinxrätsels, das Wort »der Mensch«, scheinwerferartig durchblitzt hat.

Klar lässt sich die Wandlung bestimmen, die den Gide'schen Oedipus von dem Oedipus der alten Sage unterscheidet. Diese kennt schon, wie gesagt, das rüstige, selbsttätige, selbstdenkende Manneswesen des Oedipus, aber sie stellt es unter ein negatives Wertzeichen. Sie lässt es scheitern an dem verhängten Geschick, an jener »Untreue der Götter«, von der Hölderlin mit dunkel erregenden Worten gesprochen hat. Bei Gide tritt dieses eigenmächtige Mannestum des Oedipus unter ein positives Wertzeichen. Oedipus, der Priesterfeind, ist ein Auffinder neuer Religion. Er ist der Mensch des religiösen Risikos, er ist der religiöse Abenteurer gegenüber dem religiösen Legitimisten Tiresias und der in lauter Reinheit »schönen Seele« der Antigone. Oedipus wiederholt bei Gide die Haltung des Prometheus, die Rebellion gegen die alten Naturgötter, die im Kern eine Rebellion zugunsten des erwachten Menschen und – was geistesgeschichtlich dasselbe ist – des wirklichen, des einen Gottes bedeutet. Oedipus ist bei Sophokles das wehrlose Schlachtopfer der alten Götter, die eben doch nicht mehr sind als Brüder und Schwestern der von ihm gestürzten Sphinx. Bei Gide ist er der Beginner eines neuen Weltalters. In seinem Leiden führt er die Götter mit sich, die da kommen sollen. Er weiss sie nicht. Er kennt sie nicht. Aber blind wandert er aus in alle Welt, sie zu suchen.

Bei Gide spürt man auf einmal, dass die Beschäftigung mit der Antike etwas ganz Anderes bedeuten kann als bei Corneille, Racine, Goethe und ihrem Gefolge. Sie kann eine kultische Bedeutung haben. Sie kann wirkliches Sühnopfer für die alten Schatten sein, echter Ausklang des Erlösungsverlangens. Weil aber Gides Drama kultischen Sinn hat, weil es zur realen, d. h. religiösen Aufarbeitung der Antike gehört, deshalb muss es kühn im Stil sein. Die Anachronismen, die Ueberschneidungen, das Hin und Her zwischen antiker und moderner, heiliger und zynischer Sprache – sie sind ein Zeichen dafür, dass es hier um die Sache geht, nicht um die »Stileinheit«. Die Antike ist lange dahin. Wie kann ihr ein Mensch von heute noch glauben ? Aber ein Mensch kommt da blind aus dieser Welt herausgewankt. Ihm hallen die Donner des Gottes noch nach, und was dieser Mensch blickt, das verstehen

wir, das geht uns an, und von ihm aus giesst sich eine schreckhafte Wirklichkeit rückwärts in eine Welt, die eben noch museal versteinert schien. Der Stil des Gide'schen Oedipus ist ein durchgeführter Ueberblendungsstil, weil hier Altes und Neues sich im Ernst begegnet.

Er ist damit zugleich Stil einer Zeit, die überall um ein neues, erweitertes Bewusstsein ringt. Ueberall Durchbrüche aus der Vergangenheit ins Heute, aus dem Heute in die finster heranwölkende Zukunft, aus der Furcht in den Zynismus, aus Glauben in Zweifel und umgekehrt — so ist die Welt dieser Gide'schen Dichtung beschaffen, vergleichbar jenen modernen Gemälden, auf denen sich neben gestürzten Säulentrümmern der Antike und rauchenden Fabrikschloten der Gegenwart die neptunischen Rosse des ewigen Lebens bäumen.

In der bildenden Kunst unserer Tage vollzieht sich ein analoger Vorgang wie in der Dichtung eines André Gide, eines Jean Cocteau : eine ganz neuartige Auseinandersetzung mit dem klassischen Altertum, eine moderne Aufarbeitung der Antike unter dem Gesichtspunkt heutiger Lebensfragen, weitab von ästhetischen oder archäologischen oder historizistischen Einstellungen. Sehr deutlich in seiner Sonderart wird dieses neue »Gespräch« mit der Antike in den Gemälden von Chirico. Aber auch Maler wie Souverbie, Lurçat, Bildhauer wie Zadkine gehören zu den Trägern dieses Gespräches, und von der Tonkunst her stellen sich Künstler wie Honegger, Strawinsky, Satie in die gleiche Reihe. Bei all diesen Männern ist das Aufgreifen antiker Motive und Formen nicht stilistische Anlehnung, nicht kostümliche Einkleidung oder sehrende »Einfühlung«, sondern lebensernste Konfrontation alter und neuer Zeiten unter religiöser Fragestellung. Nicht »Klassizismus« ist bei ihnen gemeint, sondern eine Einschmelzung der fernen, fremden Vergangenheit in das Heute, zur Deutung der Gegenwart, zum grossen Bilanzabschluss und zum General-Appell aller irdischen »Wanderer« vor dem Weitergang in eine dunkle Zukunft.

ANDRÉ GIDE ALS ERZIEHER

VON HANS SAHL

Es gehört wohl zum Wesen jeder Uebergangszeit, dass sie Erscheinungen, die sich bewusst abseits halten und bewusst abseits bleiben wollen, grade dort anzugreifen pflegt, wo sie sich als einmalig und abseitig, eben als Sondererscheinung, zu erkennen geben. Man hat André Gide, vielleicht eine der grossartigsten Sondererscheinungen, welche der westeuropäische Geist in der Gegenwart hervorgebracht hat, einen Dichter der Ausnahmefälle genannt, »un poète des cas exceptionnels«, ohne zu bemerken, dass sich gerade an solchen menschlichen Ausnahmefällen, wie sie Gide aufgreift, der Geist und die Struktur einer Epoche oft deutlicher offenbart als in ihren sogenannten Normalfällen.

In seiner dichterisch und gedanklich gleich bedeutsamen Autobiographie »Stirb und Werde« findet sich eine Episode, die, so beiläufig sie auch erzählt

ist, die Erscheinung Gides umso klarer hervortreten lässt. Irgend ein Caféhausliterat, der es liebte, jeden, der ihm begegnete, auf ein Schlagwort festzulegen, fragte den jungen Gide, welches denn nun seine (Gides) »Formel« sei. Zu seiner Ueberraschung bekommt er die halb ärgerlich, halb ironisch gemeinte Antwort : »Wir müssen alle repräsentieren«. Dieser Satz, den er später, bei Niederschrift seiner Memoiren, ausführlicher zu erklären versucht, enthält den ganzen Gide. Repräsentieren ? Damit ist natürlich nicht jene Geste um der Geste willen, jenes feierliche Sich – in – Szene – setzen gemeint. Repräsentieren, das bedeutet, »eine ganz spezielle, absolut eindeutige, unverwechselbare Originalrolle spielen«, mit anderen Worten : eine Individualität darstellen, die, von der Mannigfaltigkeit des Lebens ergriffen, diese Mannigfaltigkeit in sich wiederzufinden, einzuordnen und zu gestalten trachtet.

»Ich schreibe, um Busse zu tun«, heisst es in seinen Lebenserinnerungen. Dieser letzte, grosse Individualist ist alles andere als ein Vertreter jener realistischen Schule des Romans, die bis auf den heutigen Tag als die allein seligmachende in der Meinung der Leute zu existieren scheint. Als ob es immer nur diese eine Möglichkeit gäbe, »Ausschnitte des Lebens« anzufertigen und die Realität, so, wie sie sich uns darstellt, gleichsam mit Haut und Haaren, als letztes und oberstes Prinzip der Gestaltung anzuerkennen. Mit Gides Werk aber tritt jener andere, im Roman der deutschen Romantik vorbereitete und programmatisch verkündete Typus – man lese etwa Friedrich Schlegels Abhandlung über den »Wilhelm Meister« – wieder in den Vordergrund, der Typus des Gedanken- und Ideenromans, der über das Tatsächliche der Erscheinungen hinaus ihre geistige Totalität zu umfassen versucht. »Unter der Firma des Ideenromans hat man uns bisher nur erbärmliche Thesenromane serviert ! Aber darum handelt es sich natürlich nicht. Ideen ja, Ideen, ich gestehe es, interessieren mich mehr als Menschen ; interessieren mich über alles. Ideen leben, kämpfen und sterben, ganz wie die Menschen«. Das ist die Forderung, wie sie André Gide in seinem eindringlichsten, kühnsten und zweifellos bedeutensten Werk, den »Falschmünzern«, erhoben und in die Formel des »integralen Romans«, das heisst des reinen, unversehrten, in seiner Art vollkommenen und durch sich selbst legitimierten, epischen Kunstwerkes, gekleidet hat.

Entscheidend für den zeitgenössischen Rang, den die »Falschmünzer« für sich beanspruchen dürfen, ist die Art, wie hier in den Gesprächen und Aufzeichnungen einer bestimmten Menschengruppe eine Art Rechenschaftsbericht ihrer geistigen und moralischen Existenz geliefert wird. Eine rebellische, kaum der Schule entwachsene Jugend, zweifelnd und an sich selbst verzweifelnd, wird geschildert, ein Geschlecht von Schelmen, die mit dem Einsatz ihrer Leben an Probleme herangehen, denen sie nicht gewachsen sind, immer in Gefahr, von diesen Problemen zerstört, vernichtet zu werden, aber noch im Augenblick des Untergangs bereit, die Fragwürdigkeit ihrer Existenz in ein paar frechen und ironischen Aphorismen zu feiern. Ausnahmefälle, Sondererscheinungen auch sie, gewiss. Aber wie sich in der Stimmung dieser haltlosen und in ihrer Haltlosigkeit bereits typisch gewordenen Jugend die Stimmung einer Generation, einer spezifischen, bürgerlich entwurzelten Generation

spiegelt, das ist, in all seiner Schärfe und Unerbittlichkeit, von beispielhafter Bedeutung.

Man kennt den ungeheuren Einfluss, den dieses Buch auf die geistige Jugend Frankreichs ausgeübt hat, und man begreift, dass sie in ihm eines der grössten literarischen Ereignisse der Nation bewunderte. Denn worin liegt die Bedeutung Gides gerade für diese Jugend ? Dass er ihr zeigt, wie sich aus der Reflexion, aus dem Denken, aus der erbitterten Selbstkritik eine neue Wirklichkeit aufbaut, eine geistige, künstlerische, moralische Ideenwelt, deren Fundamente in uns selbst liegen, in unseren Spannungen und Widersprüchen, in unserm Zweifel und in der Voraussetzungslosigkeit unseres Denkens. Es gilt, — und das ist auch die Bedeutung des Oedipus — einen moralischen Standpunkt einzunehmen. Es gilt, den Geist der Logik, der Forschung und der geduldigen Erkenntnis gegen die Gespenster der Konjunktur und der Betriebsamkeit aufzurufen, die allenthalben in der Welt die Gesetze von Mass und Dauer, von Reife und Erfüllung einem Justemilieu des Erfolges und der Verantwortungslosigkeit ausgeliefert haben. Das ist die Forderung, wie sie Gide in seinen letzten Werken aufgestellt hat. In einer Zeit, die in Eile zusammenzuraffen versucht, was aus den Restbeständen des Jahrhunderts geblieben ist, erhebt sich die Stimme dieses Mannes als ein mahnender, deutender und erkennender Bestandteil unseres Gewissens.



HANS HENNY JAHNN en 1928

**(Photographie de Max Halberstadt, Hambourg, obligeamment communiquée
par le Dr Rolf Burmeister, Département des manuscrits de la Staats- und
Universitätsbibliothek de Hambourg)**