

Juillet Août
1922.

"Saül"

Vieux Colombier

Corresp. générale

Le « Vieux-Colombier » vient de représenter *Saül*, que M. André Gide écrivait en 1898, et que les directeurs de théâtre, sans doute trop riches d'œuvres de valeur, avaient négligé depuis cette époque. C'est un événement littéraire dont on ne saurait trop souligner l'importance. Par la maîtrise de la composition, le sentiment architectural, la beauté de l'expression, *Saül* se rattache à la tendance qui nous a déjà valu les drames de M. Paul Claudel et ceux de M. Jules Romains. Après l'anarchie dramatique où la scène française se débat depuis le milieu du siècle dernier de telles œuvres marquent une rupture franche et hardie avec les conceptions naturalistes de ces longues années de décadence, et inaugurent un heureux retour vers la grandeur et la puissance d'un clacissisme. Elles manifestent la volonté d'en finir avec le divorce du théâtre et de la beauté, et de donner aux œuvres d'art une structure aussi solide que dans les plus grandes époques du passé.

Saül répond à une idée bien souvent exprimée par M. Gide : les individus ne sont intéressants que par ce qu'ils possèdent de rare, de profondément original. L'idiosyncrasie est ce qui importe en nous. Or, le théâtre se meurt d'une pénurie de caractères; les individualités normales n'offrent plus à l'écrivain de bien riches ressources. Le premier effort de stylisation a porté sur elles parce qu'elles étaient les plus dociles, mais elles sont bien éloignées d'être les plus fécondes. Une des conditions essentielles d'une renaissance dramatique c'est d'explorer les régions inconnues de l'âme, de dire ce que nous ignorons encore de nous-mêmes, d'arracher le masque d'une humanité que la contrainte a rendue banale. D'ailleurs, à quoi se réduit notre conception de l'être normal ? Les sentiments qui nous paraissent naturels dans les circonstances particulières où nous vivons, ne sont que des sentiments rendus plus fréquents par des siècles de discipline sociale et religieuse. L'artiste, soucieux d'une vérité éternelle,

appelant à la vie le personnage principal, l'auteur l'a peint avec tant de puissance, qu'il lui a conféré une haute généralité. Saül, c'est l'homme qui se défait et dont l'âme subit un détraquement profond analogue à la rupture d'équilibre d'un organisme au seuil d'une grave maladie. C'est l'homme qui s'abandonne, qui perd soudain son pouvoir de résistance et la vigueur nécessaire à la maîtrise de soi et à la domination des événements. Saül vit une de ces minutes tragiques où revient à la surface de l'être tout ce que la volonté avait essayé de dompter, toutes les tendances refoulées, tous les penchants inavoués. Son âme chancelante est à la merci du premier hasard rencontré. Rien ne la défend plus. Rien ne tient plus en échec sa faculté d'accueil : « Le moindre bruit, le moindre parfum me réclame. Mes sens sont ouverts au dehors, et rien de doux ne passe inaperçu de moi ». Les premiers mots prononcés par Saül ne sont pas moins significatifs. Tourmenté par l'obscur conscience des forces qui vont le terrasser et comme s'il cherchait à se ressaisir dans ce bouleversement étranger, il s'écrie : « Je suis pourtant le roi Saül » ! Enfin, les dernières répliques du petit échanton Saki, au cinquième acte, soulignent la portée générale de l'œuvre : « Roi Saül... j'ai peur pour vous... Tout est dehors, la nuit est pleine. N'accueillez pas ».

La composition du personnage de Saül est d'une remarquable vigueur. La composition est une des notions les plus dégénérées du théâtre contemporain. Des procédés artificiels pour obtenir des effets qui porteront à coup sûr, c'est à quoi se réduit la grossière conception dramatique des auteurs les plus applaudis. Ici, nous sommes installés au sein d'une action d'ordre psychologique qui se développe par le seul fait de sa loi intérieure. Jusqu'à la fin du troisième acte, l'auteur s'inspire de la plus pure méthode classique. Il procède comme Racine. Il prend le personnage au début d'une crise, se soumet à la contrainte des circonstances qu'il a une fois choisies, et suit pas à pas le progrès

continu du sentiment. On ne pourrait rien ajouter, rien retrancher au texte sans altérer la vérité. Les phases successives du drame sont dominées par une nécessité. Après le troisième acte, l'auteur change de méthode; il prend sur le personnage des vues discontinues, en nombre arbitraire. Chaque scène devient alors un petit drame indépendant relié aux autres par la seule identité du personnage central.

Le caractère mixte qui nous apparaît dans la composition, nous le retrouvons dans le style. L'auteur emploie tous les registres. Il va de la familiarité à la plus pure poésie en passant par de volontaires affectations qui produisent dans l'ensemble de curieux effets de dissonances.

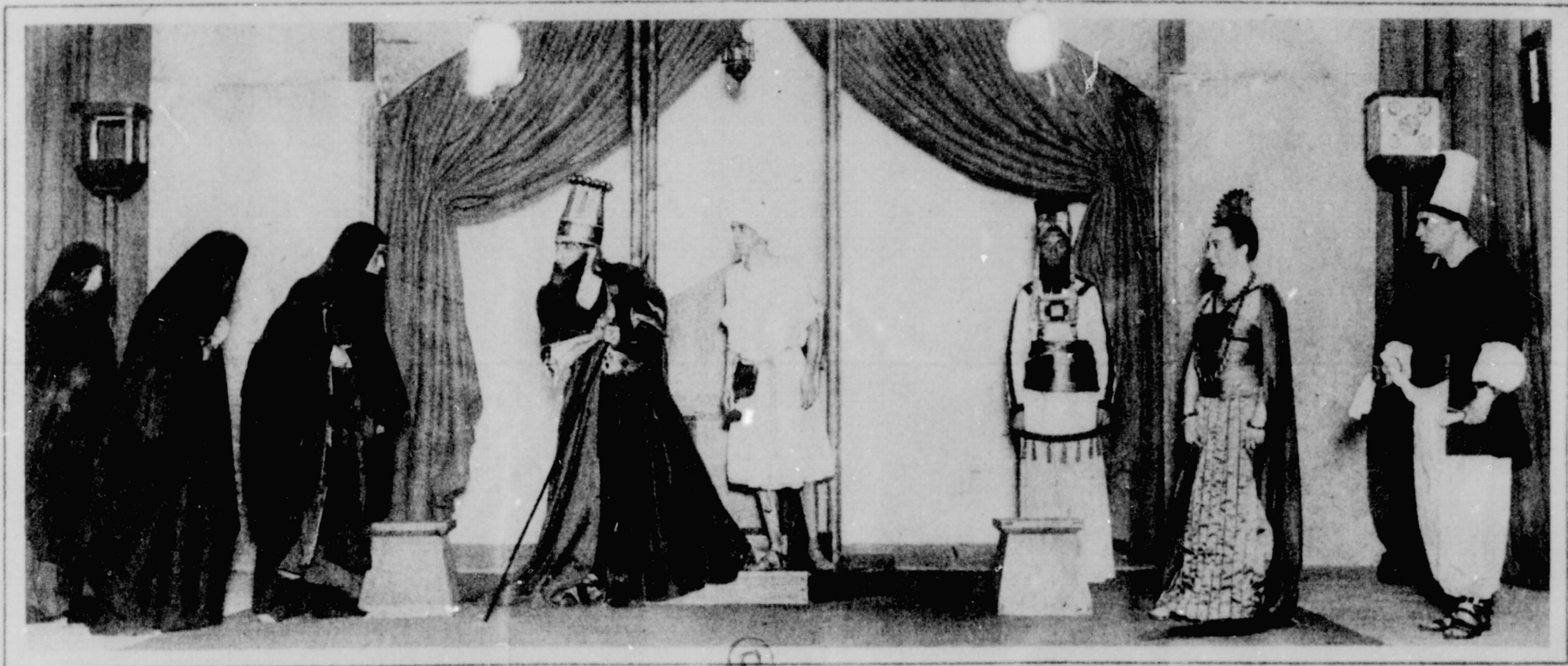
M. Gide, en empruntant son sujet à la Bible, a donné à ses personnages le recul indispensable pour qu'ils nous apparaissent dépouillés de caractères trop passagers et trop épisodiques. Seule, l'humanité éternelle subsiste en eux. C'est une condition du grand art : les figures qu'il fixe à jamais sur la toile, dans le marbre, ou dans un beau langage, ne doivent pas être situés sur le même plan que nous. Il faut les considérer d'une manière différente que les hommes que nous côtoyons dans la vie quotidienne. La proximité des événements et la connaissance familière des êtres faussent notre sentiment des réelles valeurs humaines. Pour que l'essentiel et le durable se distinguent nettement de l'accidentel et du passager, un certain dépaysement est nécessaire. La véritable œuvre d'art, doit nous donner le sentiment d'un petit univers spécial, qui a ses lois particulières. La vie lui sert de matière, mais elle l'organise en une individualité absolument originale.

S'il fallait caractériser d'un mot l'individualité de Saül, je dirais qu'elle consiste en une étrange atmosphère démoniaque qui baigne, qui imprègne tout. Les premières notes frappées au seuil, donnent le ton général. Ces petits êtres grimaçants qui envahissent le palais du roi, qui sortent des plis des rideaux, qui surgissent de tous les coins, rayonnent leur mystérieuse

influence à travers tout le drame. Ils règnent en maîtres. Ils évoquent à nos yeux, je ne sais quelle vision de Moyen âge et nous font songer à tel cortège grotesque qui se contorsionne dans les profondeurs de l'Enfer du Dante. La scène finale du deuxième acte, d'une si audacieuse perversité, est une des plus frappantes. La signification de l'œuvre y apparaît en un raccourci saisissant.

Nous sommes amenés à envisager un aspect essentiel de la conception dramatique de M. Gide. Une œuvre comme *Saül* est écrite avec le souci immédiat de la représentation, et non pour la simple lecture. Outre sa valeur profonde elle comporte tout un ensemble d'éléments concrets destinés à parler aux sens et à former un beau spectacle. L'auteur a réussi à représenter d'une manière tangible le drame qui se joue dans l'âme de Saül. Les tendances, les désirs de ce dernier se matérialisent à nos yeux sous l'apparence des démons. Nous entendons réellement leur tumulte. Nous sommes gagnés par une sensation toute physique d'étouffement quand ils grimpent et pèsent sur Saül. C'est de l'âme palpable. Nous assistons à la figuration dans l'espace d'un dynamisme psychologique. Pas un instant cet organe concret du drame n'alourdit le mouvement naturel du sentiment. Une telle conception n'a rien de commun avec un procédé trop cher au théâtre contemporain et qui consiste à développer en des scènes dénuées de toute valeur dramatique des situations stagnantes.

Je ne dirai pas avec quelques critiques que la mise en scène du « Vieux-Colombier » est « ingénieuse ». En émettant une telle opinion, je croirais pouvoir démontrer en quoi consiste cette ingéniosité et le parti adroit qu'on a tiré de certaines ressources matérielles déterminées. Or, je me suis bien sentie enveloppée dans l'atmosphère spéciale dont je parlais tout à l'heure, mais je ne saurais dire exactement d'où elle vient. Ce n'est pourtant pas la couleur d'un rideau ou un jeu bien réglé de lumière qui suffit à la créer.



SAÛL : M. Jacques COPEAU (SAÛL), M. VIBERT (JONATHAN), M. JOUVET (le Grand-Prêtre), Mlle Carmen d'ASSILVA (la Reine), M. BACQUÉ (le Barbier).

"Le
 1922
 9

En réalité, tout ici est d'ordre psychique. L'ambiance spéciale de la réalisation dramatique est faite de la conscience des interprètes. Aucune habileté professionnelle ne pouvait suppléer à cette conscience, car la compagnie de M. Copeau se trouvait en présence d'une œuvre éloignée de toutes les habitudes scéniques, et qui marque un effort nouveau pour orienter le théâtre vers des formes plus belles et plus fécondes que celles où il languit depuis presque un siècle.

MARTHE ESQUERRÉ