

## Débuts d'André Gide au théâtre. *Saül* ou la mise en échec de l'individualisme

ELENA MESEGUER PAÑOS  
Universidad de Murcia  
emeseguer@um.es

### Resumen

A pesar de lo que comunmente se cree con respecto a la obra dramática de Gide, el escritor sí amaba el teatro y también se preocupaba por la forma y por las restricciones impuestas por la representación. Gide escribió sus obras dramáticas con el fin de que fueran representadas. Sin embargo, a pesar del intenso deseo de Gide de llevar a escena sus obras dramáticas, no obtuvo los resultados esperados; las representaciones fueron un fracaso tanto de público como de crítica. Esta circunstancia lo marcó profundamente y condicionó definitivamente la idea que se forjó del teatro y de la representación teatral. A lo largo de este artículo trataremos de averiguar en qué consistían sus convicciones y exigencias estéticas con respecto al teatro y el modo en que estas se plasman en su primera obra; *Saül*. También tendremos ocasión de comprobar, que la obra vuelve a explorar la ética del individualismo, y verifica los peligros que conlleva la absoluta disposición de uno mismo.

### Palabras clave

Gide, teatro, inicios, individualismo, Saül.

### Abstract

Despite what is commonly believed about the play of Gide, the writer did love the theater and also worried about the form and the restrictions imposed by the representation. Gide wrote his plays in order to be represented. However, despite Gide's intense desire to stage his plays, he did not get the expected results; the performances were a failure both public and critics. This fact marked him deeply and conditioned definitely the idea that forged the theater and the theatrical. Throughout this article we will try to figure out what were his convictions and aesthetic requirements regarding the theater and how these are reflected in his early work, *Saül*. We will also have the opportunity to see that the work gets to explore the ethics of individualism, and verifies the dangers oneself absolute availability.

### Key-words

Gide, theater, beginning, individualism, Saül.

## 1. Introduction

L'une des idées les plus répandues en ce qui concerne l'œuvre dramatique de Gide est qu'il n'aimait pas le théâtre. Or, tant ses œuvres dramatiques que ses ouvrages autobiographiques, prouvent le contraire. Selon Jean Vilar, Gide était un très grand écrivain de la scène. Il s'interroge ainsi dans son article intitulé "Notes sur Œdipe":

On ne sait quelle malchance l'a détourné trop fréquemment de notre métier, il me semble que, mieux écouté par nos aînés, moins rejeté par les critiques du temps, l'auteur d'Œdipe et du Saül eût inscrit à notre répertoire d'autres œuvres, incisives et fermes (Vilar, 1951: 268).

Il est entendu également que Gide, lorsqu'il choisissait la forme dramatique, se préoccupait essentiellement de pensée et non pas tant de la configuration de l'œuvre, ni des contraintes imposées par la représentation. Dans son *Anthologie du Théâtre contemporain*, consacré au "Théâtre des romanciers et des poètes", Georges Pillement considère Gide comme "le type même de l'intellectuel pur attiré par le théâtre, mais rebuté par ce qu'il exige quand on veut être joué" (1948: 18).

Pourtant, écrire pour le théâtre est chez Gide un très ancien projet, puisqu'on en trouve mention dans son *Journal* à la date du douze mars 1889 – il rêve d'écrire une pièce "d'une ironie froide, implacable". Quel fut le cheminement, la trajectoire théâtrale du jeune écrivain à ses débuts?

## 2. Gide et le théâtre

Parallèlement à ses débuts littéraires, ses contacts avec le cercle de Mallarmé, sa collaboration à des revues comme *L'Ermitage*, ou encore *La Revue Blanche*, l'amènent, avec ses amis du moment, à déplorer la médiocrité du théâtre contemporain et se préoccupe avec eux d'un renouveau dramatique. C'est dans cette perspective qu'ont été écrites ses deux premières œuvres dramatiques: *Saül* et *Le Roi Candaule*. Gide écrit *Saül* aussitôt après avoir achevé *Les Nourritures terrestres* en manière d'antidote ou de contrepois. Il faut aussi souligner le fait que c'est pour la scène que Gide écrit le drame. Il en parle à Rouart dans une lettre, en février 1898: "Je l'écris pour être joué et non pour être publié" (Correspondance Gide-Rouart I, lettre 269, p. 459, cité dans Lestringant, 2011: 372). Et à Valéry: "*Saül* avance et j'en suis assez content aujourd'hui. Mais quelle va devenir son histoire? Ce n'est pas du tout fait pour être lu, mais bien strictement pour la scène. Et comment faire pour l'y porter?" (Lettre de Gide à Valéry, 13 mars 1898, *Correspondance*, p. 315, citée dans Lestringant, 2011: 372).

Pourtant, la pièce ne put être jouée faute d'argent. Gide en fut extrêmement déçu car il y voyait le moyen d'atteindre un public plus vaste que le cercle restreint qui suivait

jusqu' alors sa production littéraire. Il faudra attendre 1922 pour que le drame soit finalement porté à la scène.

Pourtant, malgré sa déception, l' élan théâtral de Gide ne s' en trouve pas brisé pour autant. Il rédigera simultanément, à cette époque, *Philoctète*; ancien projet inspiré par la lecture de Sophocle, puis *Le Roi Candaule*, en novembre 1899. Il lui faudra pourtant patienter encore plus d' un an avant que celle-ci ne soit mise en répétition par Lugné-Poe au théâtre du Gymnase. Malheureusement pour Gide, la pièce est un échec et "seuls quelques fidèles en [aimèrent] les qualités" (Claude, 1992: I, 71).

Après *Le Roi Candaule* et malgré sa déconvenue, il ne se détourne pas pourtant complètement de la production dramatique. Il conçoit deux nouveaux projets; *Sylla* et *Midas*, qui ne connaîtront aucune suite et *Bethsabé*, qui deviendra un poème dramatique au fur et à mesure de son élaboration. Gide écrira également quelques fragments du *Curieux malavisé* et d' *Ajax*, mais ces pièces resteront inachevées. Par la suite, ses drames seront joués à l' étranger, notamment *Le Roi Candaule*, mais les réactions seront identiques; la pièce est mal accueillie par le public et la presse se déchaîne contre l' œuvre et son auteur.

À un moment de sa carrière où Gide espérait toucher un public plus vaste, où il attendait du théâtre une consécration plus large, ses échecs successifs auprès du grand public, seront décisifs dans l' opinion qu' il se fera de l' art dramatique, surtout en ce qui concerne la représentation théâtrale, ses impératifs et ses contraintes. Néanmoins, il restera toujours persuadé que ses pièces avaient quelque valeur. Il notera dans son *Journal* à propos de *Saül*: "À relire ma pièce, elle m' apparaît une des meilleures choses que j' ai écrites, et peut-être la plus surprenante. On la découvrira plus tard et l' on s' étonnera sans doute qu' elle ait pu rester si longtemps inaperçue" (Gide, 1954: 1065).

Il est possible que, si ses premières tentatives avaient réussi, il se fût davantage intéressé à l' art dramatique et à sa réalisation scénique. Malgré tout, le bilan est loin d' être négatif. Germaine Brée écrira que dans *Philoctète*, *Saül* ou *Le Roi Candaule* "tous les thèmes essentiels gidien se trouvent orchestrés autour de trois personnalités uniques et exemplaires qu' [il] a créés" (Brée, 1970: 155). Gide croit que le fait d' écrire des dialogues dramatiques lui permet d' apprendre à "mettre en dialogue les réticences et les élans de [son] esprit" (Gide, 1996: 237).

### 3. Culture théâtrale

Nous avons fait remarquer que Gide s' est toujours senti très tenté par le théâtre et qu' il avait même eu à ses débuts littéraires, la prétention de vouloir le renouveler. Pourtant, il semble qu' il n' "ait [pas] suivi assidûment la production théâtrale de son époque" (Claude, 1992: I, 255) ; Gide vivant très souvent éloigné de Paris. Gide écrira dans *Si le Grain ne meurt*:

L'an suivant, j'allai moins au concert; davantage au théâtre, à l'Odéon, au Français; à l'Opéra-Comique surtout, où j'entendis à peu près tout ce qu'on voulait bien donner du répertoire vieillot de l'époque: Grétry, Boieldieu, Hérold, dont la grâce m'emplissait d'aise, qui m'emplirait aujourd'hui d'un ennui mortel. Oh! Ce n'est pas à ces maîtres charmants que j'en ai, mais à la musique dramatique; mais au théâtre en général. Y ai-je été trop naguère? Tout m'y paraît prévu, conventionnel, outré, fastidieux (Gide, 1954: 465).

De manière générale, Gide préférera la lecture solitaire des œuvres dramatiques aux représentations.

### 3.1. Gide et le théâtre classique

En effet, l'opinion que Gide s'est faite du théâtre et à laquelle il s'est tenu pratiquement toute sa vie, il la tient de sa culture livresque. Elle se caractérise par une fidélité à toute une tradition théâtrale, qui va des Tragiques grecs au classicisme français ou à Goethe, en passant par Shakespeare. Il découvre les Tragiques pendant son adolescence et ceux-ci exerceront sur son esprit une influence décisive. Ces lectures révèlent à Gide un univers différent de l'univers puritain et contraignant dans lequel il a été élevé et dans lequel il se sent confiné. Plus tard, il tentera de trouver des réponses à ses questions à travers l'utilisation qu'il fera des mythes anciens dans son *Philoctète*, *Œdipe*, *Perséphone*, *Le Prométhée mal enchaîné* ou encore *Thésée*. Le théâtre grec lui fournit le modèle du héros qui se pousse à bout dans son affrontement avec les dieux afin d'accomplir la vocation de grandeur qu'il a en lui; c'est-à-dire cette forme d'héroïsme que Gide cherche à exprimer dans ses œuvres dramatiques.

Il admirera grandement Shakespeare, également et ce, tout au long de sa vie. Notamment ses drames historiques qu'il ne cesse de lire et de relire et ses tragédies.

Pourtant, si grande que soit son admiration pour Shakespeare, il n'en obtient pas le sentiment de la perfection qu'il retrouve dans le théâtre de Racine qui l'émeut par "sa connaissance du cœur, sa sensibilité cruelle, la beauté de sa forme, sa noblesse" (Gide, 1954: 86). En cela, il le placera aux côtés de Goethe, l'auteur qui a tenu la plus grande place dans sa vie. Gide découvrit Goethe très tôt, dès 1887, et celui-ci lui fera sentir l'étroitesse de son narcissisme et de l'univers limité à la fréquentation des livres dans lequel il vivait confiné:

Je ne lus pas, à cette époque de ma vie, tout Le Second Faust, mais bien encore le monologue de Faust à son réveil parmi la nature exultante, ces vers où la participation du monde extérieur paraît si active, que je compris aussitôt pour en prendre honte, que jusqu'alors, (j'avais dix-huit ans), je n'avais ouvert à Dieu que mon âme; je compris qu'à travers mes sens il pouvait aussi me parler, si ne s'interposait pas, entre la nature et moi, l'écran des livres, si je laissais un direct et permanent contact, une communion physique de mon être avec tout l'environ, s'établir (Gide, 1932: 53).

L'influence de Goethe sur Gide fut profonde et durable, toute son œuvre fut pour lui de la plus grande instruction : "L'image de l'homme que nous laisse Goethe est exemplaire; je veux dire que c'est à l'instar de cela que l'on voudrait vivre et penser" (Gide, 1954: 22).

Cependant, ce qui retient l'attention de Gide chez les auteurs dramatiques du passé, ce sont surtout les qualités littéraires des textes et la peinture de l'homme que contiennent les œuvres qu'il lit. Il ne s'intéresse pas aux qualités dramatiques des grandes œuvres du passé; c'est en homme cultivé qu'il les aborde et non pas en homme de théâtre. Ces grands auteurs universels sont pour lui des référents obligés, qui éveillent en lui le désir de recourir à la forme dramatique.

### ***3.2. Gide et le théâtre de son temps***

Parallèlement à l'imprégnation progressive par la lecture des grands auteurs dramatiques du passé, Gide porte un regard critique sur le théâtre de son temps, plus particulièrement de 1890 à la Première Guerre mondiale. Il établit une frontière très nette entre les œuvres dramatiques dont l'audience est restreinte mais dont les œuvres sont de qualité et un théâtre à succès auprès du public, qu'il considère cependant médiocre. Il apparaît que ses jugements ne correspondent pas toujours à une démarche strictement personnelle; il les partage avec les cercles littéraires qu'il fréquente à ses débuts, mais il est difficile d'établir la part que le cercle de Mallarmé a pu avoir dans la formation de ses idées sur le théâtre, puisque Gide avait pour habitude d'énoncer ses appréciations sans jamais s'expliquer. Jean Claude suppose néanmoins qu'il aurait pu lui inculquer

une certaine méfiance car dans l'entourage de Mallarmé, le drame symboliste et le drame wagnérien mis à part, le théâtre, surtout le théâtre qui se jouait alors, avait plutôt tendance à passer pour un art mineur et on ne lui prêtait attention qu'avec condescendance (Claude, 1992: I, 304).

En effet, le refus du réel au théâtre conduit à suspecter toute la matérialité de la scène : espace, décor, mouvement, acteur. Les symbolistes voudraient le libérer de toute relation au monde et affirment sa complète autonomie. Selon Abirached,

Si [...] le personnage est un être venu d'ailleurs, taillé dans l'étoffe des songes et soustrait aux contingences pratiques, il ne saurait se prêter à la plus minime caractérisation: l'individualiser, c'est peu ou prou le rendre à la psychologie, à la société, à l'histoire, et le placer dans un décor figuratif revient à signaler son appartenance à la vie quotidienne. [...] il se réduirait ainsi à la parole, [...] sur la scène immatérielle de l'esprit, laissant son lecteur maître de le susciter à partir des pages d'un livre" (Abirached, 1994: 180).

Mais les conceptions et les goûts de Gide en matière de théâtre sont assez éloignés de celles du Cénacle, les visées mystiques et métaphysiques de Mallarmé ne correspondent en rien à ses préoccupations. D'ailleurs il ne semble pas avoir connu Paul Fort, directeur du

Théâtre d'Art, jusqu'en 1896 et même s'il rencontra Lugé-Poe dès les débuts de l'Œuvre, il ne le fréquenta véritablement que vers 1896. Par contre les contacts avec la revue *L'Ermitage* jouèrent un rôle décisif et contribuèrent à déterminer Gide à écrire pour le théâtre. Gide y collaborera à partir de 1890.

La revue s'était donné comme objectif de défendre l'art théâtral et voulait imposer au public un nouveau théâtre. C'est à cette époque et au contact de ce milieu, que se forme l'opinion de Gide sur le théâtre. Cette opinion, il l'exposera dans sa conférence "De l'évolution du théâtre". Ses jugements sont presque toujours très sévères, parce que le théâtre de l'époque s'oppose complètement à ses exigences et à ses convictions esthétiques. Dans sa conférence "De l'évolution du théâtre", il évoque en ces termes les œuvres dramatiques à grand succès de public:

Une autre difficulté, non des moindres, vient de ce que, dans le succès d'une pièce, ou même d'un genre de pièces, bien des considérations peuvent entrer en jeu qui n'ont rien à voir avec la littérature. Je ne parle pas seulement de ces multiples éléments auxquels l'œuvre d'art dramatique, pour être exécutée, et avec succès, fait appel: richesse des décors, éclat des costumes, beauté des femmes, talent et célébrité des acteurs; je parle surtout des préoccupations sociales, patriotiques, pornographiques ou pseudo-artistiques des auteurs. Les pièces à succès d'aujourd'hui sont souvent tissées de ces préoccupations-là [...] (Gide, 1904: 8).

Gide réagit contre la médiocrité du théâtre de son temps, il voudrait redonner à l'art dramatique une plus grande dignité, tout comme Paul Fort, Lugné-Poe ou encore Antoine, dont les idées étaient pourtant bien éloignées des siennes.

Pourtant, face à ces productions dramatiques médiocres, il existe des pièces "de mérite purement littéraire" (Gide, 1904: 9) qui suscitent son admiration. Tel est le cas de Maeterlinck, dont le drame *La Princesse Madeleine* l'émeut grandement. D'autres œuvres, souvent des œuvres d'auteurs plus connus pour leur production poétique, retiennent l'attention de Gide. Elles ont en commun de se rattacher de près ou de loin à la tradition symboliste; elles s'éloignent volontairement du réalisme et manifestent un souci constant: celui de la beauté. Leurs auteurs contribuent à créer un théâtre poétique, rejoignant ainsi les efforts de certaines personnalités théâtrales pour mener à bien un renouveau dramatique. Gide est cependant bien conscient que ces pièces sont difficilement représentables, lui-même en fera l'expérience avec *Saül* et *Le Roi Candaule*:

Le critique qui s'occuperait aujourd'hui de l'évolution du théâtre se verrait obligé [...] de négliger des pièces de mérite purement littéraire, je ne dis pas seulement comme le *Phocas* de Francis Vielé-Griffin, *La Gardienne* de Henri de Régnier, ou comme *Un jour* de Francis Jammes, en qui je comprends qu'on ne consente à voir que des poèmes – mais comme les premières pièces de Maeterlinck, comme les drames de Claudel, comme *Le Pain* de Henri Ghéon, comme d'autres encore (Gide, 1904: 9).

#### 4. Convictions et exigences esthétiques

##### 4.1. Le refus de la psychologie conventionnelle

Certains des critères qui fondent l'attitude de ces auteurs face au théâtre sont les mêmes que ceux de Gide; notamment le refus du réalisme. D'autre part, la conception que Gide se fait de l'art dramatique repose également sur un refus de l'"épisode" et de la psychologie conventionnelle dans laquelle selon lui, s'enferme trop souvent le théâtre, ce qui fait de lui un genre inférieur aux autres genres littéraires, en particulier le roman. En effet, selon Gide, si un auteur dramatique souhaite l'adhésion immédiate du public il ne lui faudra surtout pas sortir des normes psychologiques auxquelles il est habitué, sinon il sera condamné à être incompris. Dans la préface de la première édition du *Roi Candale*, Gide précise: "Tout caractère neuf, au théâtre, paraît toujours, d'abord, un caractère d'exception. Le public, avant de l'admettre, proteste" (Gide, 1904: 144).

La dimension psychologique est primordiale pour Gide car elle apporte du neuf dans la connaissance de l'homme. Elle fait partie pour Gide d'une notion plus large, la notion de "caractères". "Le théâtre, ainsi que le roman, est le lieu des caractères. Qui dit drame, dit caractère" (Gide, 1904: 18). Mais qu'entend Gide par "caractères"? Selon Claude, quand l'auteur de Saül applique le terme au théâtre,

[...] il songe aux héros de la mythologie et de la tragédie grecques, à ceux de la tragédie classique [...]. Il a à l'esprit des êtres d'exception, qui vivent des passions extraordinaires, qui connaissent une destinée unique, qui éprouvent des sentiments à la fois intenses et singuliers dont la vie courante offre peu d'exemples (Claude, 1992 : II, 357).

Gide se réfère à une époque où "l'être ne se banalisait pas, par contrainte, mais se poussait à bout, par vertu; chacun n'exigeait de soi que soi-même, et s'apposait, sans se déformer, sur le dieu" (Gide, 1904: 16). Il s'agit là, non seulement d'une notion esthétique, mais d'une notion morale, puisque les "caractères" sont synonymes pour lui de grandeur, de dépassement de soi et d'enthousiasme. Ces hommes agissent poussés par des forces contrôlées par l'instinct et réalisent des gestes inconsidérés, c'est-à-dire dont ils ne se soucient pas des conséquences immédiates ou lointaines, parfois même jusqu'à l'imprudence. Ces forces conduisent le caractère à la réalisation complète de lui-même et font de lui un créateur de valeurs. Car le théâtre doit révéler l'homme à lui-même dans ses potentialités, dans ses virtualités. Cette conception du "caractère" rappelle la théorie du surhomme de Nietzsche qu'il découvrit dès 1892 ou 1893<sup>1</sup>. Pour qui l'homme doit aimer ou agir avec courage en prenant des risques, sans savoir où l'amour le conduira ou quelle sera l'issue de son action et devient celui par l'entremise duquel l'énergie de la vie rentre dans le monde. Pourtant, bien

---

1 Voir Lang (1949: 84-91).

que l'on y retrouve l'écho de certaines idées nietzschéennes, la notion de caractère ne doit pas être confondue avec celle du surhomme. Selon Vergely, la notion de surhomme signifie "la capacité pour l'homme de se surpasser en ne se laissant pas aller à son côté 'humain', qui est fait de toutes sortes de mesquineries, complaisances, de faiblesses" (Vergely, 2001: 35) ; ainsi, il doit dépasser sa propre humanité. Alors que le héros gidien doit avoir en lui le plus d'humanité possible, afin qu'il puisse trouver un écho dans notre sensibilité et dans notre conscience. "Nietzsche [...] a sublimé, résorbé son nihilisme dans la noble régénération du surhomme. Gide, toujours vainqueur de ses combats, [...] reste résolument du côté de l'humain" (Lang, 1949: 119-120). Dans les œuvres dramatiques de Gide, l'individu ne doit pas cesser de chercher à se hausser au-dessus de lui-même, c'est ce qui fera du "caractère" un homme admirable, auquel on s'intéressera, un exemple à suivre non pas par ses actions mais par ses réflexions. Voilà l'idée que Gide se fait du personnage théâtral et ce qui explique la condamnation qu'il porte sur un certain nombre d'auteurs dramatiques de son temps.

#### 4.2. *Le refus de "l'épisodesme"*

Nous venons d'évoquer un des critères fondamentaux sur lequel Gide appuie ses jugements en ce qui concerne l'art dramatique; le refus de la psychologie conventionnelle. Ce n'est pourtant pas le seul; d'autres facteurs interviennent, qui expliquent eux aussi les condamnations sans appel que l'écrivain prononce à l'encontre de certains dramaturges: le refus de "l'épisodesme" et le refus du réalisme. Selon Gide, l'auteur dramatique doit dépouiller ses œuvres et ses personnages de ce qu'ils pourraient avoir "d'épisodesme, de bizarre et de passager" (Gide, 1904: 10) afin d'atteindre une image de l'homme plus vraie et plus universelle. L'auteur théâtral qui s'enferme dans "l'épisodesme", ne peut atteindre qu'une vérité contingente, soumise à une situation donnée, c'est pourquoi Gide estime qu'une distance doit s'établir d'une part, entre l'auteur dramatique et les personnages qu'il crée, d'autre part entre le spectateur et les personnages afin que ces derniers s'éloignent de l'humanité moyenne et aient en eux grandeur et noblesse. Dans la conférence "De l'évolution du théâtre", Gide fait sienne la formule de Racine: "Les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre œil que nous ne regardons d'ordinaire les personnages que nous avons vus de si près. On peut dire, ajoute-t-il, que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous" (Gide, 1904: 10).

Le refus de "l'épisodesme", procède donc en même temps d'une réaction contre le réalisme puisque, en refusant de créer des personnages calqués sur l'humanité moyenne, le dramaturge doit retrouver de nouvelles formes d'héroïsme: "Le moyen de faire habiter de nouveau [le théâtre] par des caractères, c'est de l'écartier à nouveau de la vie" (Gide, 1904: 20). Gide s'oppose à l'esthétique réaliste et refuse la peinture directe des sentiments et des mœurs qui ne livrent aucune appréhension intime, aucune expérience véritablement personnelle de la réalité.

De plus, il confère aux idées une place majeure au théâtre. Selon lui, les idées doivent s'inscrire dans les personnages, dans leur psychologie, dans leurs actions ainsi que dans les situations qu'ils vivent.

Dès la préface à la première édition du *Roi Candaule*, Gide reconnaissait déjà l'importance et la place des idées dans son propre théâtre:

Mais puisque, aujourd'hui, l'art n'est plus, et que, d'ailleurs, nul n'est plus là pour le comprendre, il me faut donc mettre en avant la part d'idées – celle qui, précisément, à mes yeux n'est pas la plus importante, celle qui doit rester, je le pense, au service de la beauté (Gide, 1904: 140).

## 5. *Saül*

Telles sont les conceptions et les exigences esthétiques de l'art dramatique auxquelles Gide croyait. Elles se concrétisent dans sa première œuvre théâtrale; *Saül*, publiée en 1896. Voyons comment.

Le titre de la pièce se réduit au nom du héros éponyme, ce qui permet au public une identification rapide. Celui-ci connaissait sans nul doute l'histoire de Saül, premier Roi d'Israël selon la Bible. D'après le récit biblique, abandonné de Dieu – qui lui préféra David, le bel et jeune berger – et possédé par une sombre fureur, Saül tentera de tuer ce dernier. Pourtant, Gide modifia le texte sacré; dans la pièce, le Roi tombe amoureux de David. À la fin de l'acte III, il se jette sur le jeune berger pour l'embrasser au lieu de tenter de le tuer: “Que ne suis-je égaré dans l'ardeur du désert, comme jadis, hélas ! chercheur d'ânesses ; dans la chaleur de l'air je brûlerais ! je sentirais alors moins brûlante mon âme – que le chant active – et qui s'élançait – de mes lèvres – vers toi – Daoud – délicieux” (Gide, 1947: 105-106).

Gide fait suivre le titre de sa pièce d'une indication sur le genre auquel elle appartient. “Saül. Drame en cinq actes. 1896” (Gide 1947: 7), ce qui fournit au lecteur des repères implicites et immédiats sur la nature de l'œuvre. Le drame sera le genre idoine pour rendre compte de la complexité de son protagoniste: “Ma valeur est dans ma complication” (Gide, 1947: 143) et de la lutte qui aura lieu au sein de sa propre conscience; Saül se trouve, en effet, partagé entre la disponibilité totale de soi et le désir de plaire à Dieu, de se soumettre à sa volonté, de suivre les dictats de la morale. Pourtant, comme nous aurons l'occasion de constater, Saül ne peut se repentir d'avoir désiré; son désir sera trop intense. Accueillant tous ses démons, il finira par être “complètement supprimé” (Gide, 1947: 149) et mourra aux mains de Johel, son propre serviteur, à présent combattant de l'armée philistine.

### 5.1. *Voyage vers la disponibilité*

Le culte de la disponibilité et le manque de limites qu'incarne le personnage protagoniste du premier drame de Gide, est un thème sur lequel l'auteur avait déjà longuement

médité. Lorsqu'en 1892, il voyage à Munich, il s'imprègne de la pensée antimystique de Goethe, de son culte pour l'harmonieuse sagesse des Grecs et de sa "stratégie" humaine. Il désapprend à penser, autrement dit, il apprend à penser autrement, en faisant moins confiance aux idées et en tenant compte du réel. Gide souhaiterait à présent ne plus penser du tout, faire "[...] le vide intellectuel qui permet d'accueillir dans toute leur violence les sensations et les émotions" (Lepape, 1997: 140). D'autre part, il se nourrit également de la pensée de l'auteur des *Élégies romaines* en ce qui concerne l'art de céder aux tentations en y trouvant joie et profit.

Alors, cessant d'appeler tentations mes désirs, cessant d'y résister, je m'efforçai tout au contraire de les suivre ; l'orgueil m'apparut une chose moins préférable ; peut-être à tort, dans cette forme splendide d'un égoïsme plein de religion, je ne vis plus que restrictions et limites. L'abandon de soi m'apparut une supérieure sagesse ; il me semblait que j'y trouvais de plus grands profits pour mon être. C'était là, je sais bien, un égoïsme encore, mais plus neuf, curieux et qui satisfaisait en moi plus de forces. Je maintiens ce mot : satisfaire des forces ; c'était à présent ma morale. Et puis je ne voulais plus de morales ; je voulais vivre puissamment (Gide, 1996: 176).

C'est à cette époque qu'il écrit un récit dans lequel il exprime déjà le refus de la morale du renoncement; *La Tentative amoureuse ou le traité du vain désir*: "Certes, ce ne seront ni les lois importunes des hommes, ni les craintes, ni la pudeur, ni les remords, ni le respect de moi ni de mes rêves, ni toi, triste mort, ni l'effroi d'après tombe, qui m'empêcheront de joindre ce que je désire" (Gide, 1996: 72).

*La Tentative* est l'histoire d'une idylle, l'aventure d'un couple d'amants du printemps à l'automne de leur amour, c'est-à-dire de la rencontre à la séparation. Mais c'est aussi pour Gide l'expression d'"un rêve qui dérangeait par trop [s]a pensée et réclamait une existence" (Gide, 1996: 71). Ce rêve est celui de la possession charnelle qui épouvantait André Gide et que Luc, protagoniste de *La Tentative* a pour mission de risquer. Le livre est ainsi le souhait d'autres vies à jamais défendues. L'auteur semble décidé à vivre, dans son personnage, l'aventure de l'amour. Cependant, l'auteur-narrateur adopte une posture encore ambivalente ; lorsque Luc arrive à ses fins, l'œuvre se tourne à nouveau vers l'idéalisme : "Alors vous me direz, ma sœur : [...] notre but unique c'est Dieu ; nous ne le perdrons pas de vue, car on le voit à travers chaque chose" (Gide, 1996: 84-85). Son *Traité du vain désir* se contente encore d'évoquer la possibilité de rompre avec l'idéalisme d'André Walter.

Plus tard, pendant son voyage en Afrique du Nord, Gide aura l'occasion de risquer dans sa propre vie la dépossession de soi-même, puis en littérature, dans *Les Nourritures terrestres*, où il prescrit à Nathanaël d'abandonner toute règle morale et toute habitude de pensée, pour mieux rejoindre l'errance et la spontanéité du vivant, pour mieux se connaître soi-même et le monde. Gide y prône la légitimité d'un bonheur humaniste, le sensualisme et le refus des acquisitions de l'éducation ou des impératifs de la morale.

Gide prendra cependant conscience du danger que représente pour l'existence même de la personnalité, l'absence de limites. Ainsi, il exprimera dans *Saül*, les dangers qu'il y a à succomber aux pièges des sens. Son protagoniste, qui incarne également l'individu qui cède sans retenue à tous ses désirs jusqu'à la totale dissolution de sa personnalité, permettra de montrer que cet idéal individualiste mène à l'échec, puisqu'il cause la destruction de l'individu. Il nous semble donc, que Gide, à travers son personnage, critique l'individualisme nietzschéen qui avait pourtant tant marqué *Les Nourritures terrestres*. Voyons comment.

### **5.2. Une disponibilité absolue**

Tout au long du drame, nous découvrons que, effectivement, le personnage est entièrement ouvert aux plaisirs des sens: "Le moindre bruit, le moindre parfum me réclame; mes sens sont ouverts au dehors et rien de doux ne passe inaperçu de moi" (Gide, 1947: 16). Dès qu'il rencontre David, Saül est subjugué par sa beauté et en tombe immédiatement amoureux. Dès lors, il fera tout pour lui plaire, et tâchera de se rendre aimable à ses yeux, moins intimidant, plus jeune. Le personnage sera progressivement rongé de l'intérieur par David, tel un parasite "qu'il a accueilli et qui l'habite de sa chaude et dévorante présence" (Lestringant, 2011: 375), comme cette chrysalide de sphinx que Gide découvrit un jour au cours d'une promenade et qui lui inspira sa première pièce.

Dès la première scène, le roi est investi par des démons; des péchés, des passions telles que la colère, la luxure, la vanité, ou le désir de pouvoir, mais aussi des émotions telles que la peur ou des maladies comme la démence, vont prendre possession du vieux Roi. Saül a fait assassiner tous les sorciers du royaume à l'exception de la sorcière d'Endor, car il a découvert que son fils Jonathan ne le succéderait pas sur le trône. Il a voulu être le seul à connaître ce secret, le seul à connaître l'avenir pour tenter de le changer. Il a osé interroger Dieu lui-même sans l'intermédiaire des sorciers. Ainsi Dieu ne répond-il plus à ses appels. Dès lors, le personnage vivra tourmenté par la lutte qui a lieu en son sein entre sensualité terrestre et aspiration à un pur affranchissement, entre rigueur morale et libres mœurs.

### **5.3. Faiblesse d'un tyran**

Gide présente au lecteur de sa pièce un héros malade et vil, plutôt que sain et libre, qui peut être défini en des termes essentiellement négatifs. Curieusement, ce "caractère" ne se distingue pas par sa valeur morale mais plutôt par son immaturité, sa négligence et sa faiblesse. Saül est un homme faible, et donc un homme violent car dominé par la peur.

Alors que sa quête de disponibilité absolue devrait être la marque ultime de la charité, il agit de manière totalement égoïste et manifeste une incapacité totale à l'empathie. Tout entier dans l'exercice de son individualité, il délaisse ses responsabilités, se dérobe à ses

devoirs. En effet, si l'on s'en tient aux propos de la reine, Saül ne l'aurait jamais aimée, il délaissa la couche nuptiale dès que celle-ci fut enceinte. D'autre part, il ne semble pas non plus s'être jamais occupé des difficiles questions du royaume, la reine s'en étant toujours chargée pour lui. À présent, les Philistins sont aux portes d'Israël et Saül semble s'occuper d'autre chose. Il est tourmenté par le secret qui le ronge et par le mystère qui l'obsède. Qui le succèdera sur le trône ? Afin de conserver son secret il a fait assassiner les sorciers puis les messagers chargés de tuer les sorciers. Il agit à présent en tyran, exerçant son pouvoir de manière absolue et abusive, ne distinguant plus ses désirs et le droit. Jadis, Saül était admiré par sa sagesse et son courage, mais à présent, il règne par la force, l'intimidation et la terreur. Lorsqu'il fait la connaissance de David, il envie sa victoire et la qualifie d'"accidentelle", incapable d'admettre l'exceptionnelle bravoure du jeune garçon :

Allons ! ce conquérant... qu'on me l'amène. Je suis irrité contre lui. – Je suis fort irrité contre tous ! – Ce peuple criard m'importune. De telles acclamations – qu'on me dérobe – pour un triomphe accidentel ! – ils ne le faisaient pas pour moi, lors de mes difficiles victoires... Ah ! Madame la Reine, vous choisissez vos gens ! – Un enfant, m'a-t-on dit... quoi ? pour me rassurer ? – Qui donc lui conféra le droit de vaincre ? ! – Vous, peut-être ! Moi, pas (Gide, 1947: 49).

Le Roi devient de plus en plus suspicieux, il se cache et épie ses hommes derrière les rideaux du palais. C'est d'ailleurs en guettant la Reine qu'il apprend que celle-ci voudrait que David l'épie et lui rapporte tous ses faits et gestes, afin de mieux pouvoir le manipuler. Une terrible colère s'empare alors de Saül qui l'assassine. Le peuple désormais craint le Roi, ses décisions sont redoutables car immotivées. Plus tard également, il tuera la sorcière d'Endor, qui lui conseille de n'être plus disponible à l'amour : "Roi déplorablement dispos à l'accueil – la porte ! [...] Clos ta porte ! ferme tes yeux ! bouche tes oreilles – et que le parfum de l'amour... [...] ... Ne trouve plus l'accès de ton cœur. – Tout ce qui t'est charmant t'est hostile... Délivre-toi ! Saül... Saül..." (Gide, 1947: 99-100).

Seul David, ose lui tenir tête: "Votre droit ne va pas plus loin que votre devoir" (Gide, 1947: 51).

Saül conçoit donc, l'exercice de sa liberté comme une lutte acharnée entre soi et autrui, destinée à détruire tous ceux qui constituent un obstacle à sa liberté. Alors qu'en réalité, il s'agit d'un combat entre soi et soi-même, c'est-à-dire entre les impulsions d'une individualité et les contraintes morales qui lui ont été inculquées et qui l'étreignent. Là encore, l'attitude du Roi nous rappelle Nietzsche et sa conception de la vie. Selon le philosophe, la vie est un rapport de forces puisque la vie veut la vie, la force de la vie et donc la force. C'est pourquoi être fort veut dire être en mesure de soutenir une confrontation. Selon Vergely, "le comble de la force consistant à être si fort que l'on n'a pas besoin d'user de la force pour paraître fort" (Vergely, 2001: 46). Cependant, Saül agit dans la pièce comme un individu qui cherche à dominer les autres, faisant preuve de faiblesse. Nous sommes donc face à l'une

des contradictions majeure de l'individualisme, la nature de la liberté des individus conduit à les opposer les uns aux autres, de sorte que l'état de nature est un état conflictuel dans lequel chacun refuse de consentir à restreindre sa liberté. Là encore, à travers le thème de la confrontation de la liberté à l'altérité, Gide critique l'individualisme nietzschéen.

Finalement, Saül deviendra fou. Le héros, pitoyable, a abdiqué de toute dignité:

Saül s'avance en hésitant, comme un homme ivre ou mieux comme quelqu'un qu'une foule moqueuse et hostile environne ; il a le regard d'un fou, tantôt haineux, tantôt inquiet ; il s'appuie sur Jonathan qui défaille, et dont le regard honteux et triste implore le peuple. Aux dernières paroles, Saül brandit ridiculement son javelot, mouvement de recul dans la foule (Gide, 1947: 120).

Sa déchéance progressive suggère donc les limites de l'individualisme. Vivre selon ses propres règles, nous dit Gide, lorsque celles-ci se confondent avec la soumission aux instincts et aux désirs, ne conduit qu'à la dissolution du moi. Cette réflexion de caractère moral soulève une autre interrogation. En effet, le thème de la liberté humaine, étroitement lié à celui de l'individualisme, apparaît également dans la pièce. Est-on véritablement libre lorsque, comme Saül on se laisse investir par ses démons, lorsqu'on livre son être à tous les désirs et à tous les instincts? Cette disposition à l'accueil apporte effectivement une liberté relative, cependant, le prix à payer en est l'aliénation progressive du héros.

## 6. Conclusion

Il nous a été loisible de constater que les préoccupations de Gide, nourrissent sa première pièce, comme si souvent chez l'écrivain où vie et littérature sont intimement liées. Il emprunte le scénario au passé et le modèle pour tenter de répondre à ses interrogations du moment.

Saül est un personnage tragique tiraillé par des sentiments antagonistes, rongé par une lutte au sein de sa propre conscience. Sa force tient à ce qu'il ressent des sentiments très intenses, dont il n'a plus le contrôle. Nous nous trouvons donc bien en présence d'un "caractère", héros dramatique gidien par excellence.

Par lui, Gide explore l'éthique de son individualisme et vérifie les dangers que suppose la totale disponibilité de soi. Rappelons que *Saül* fut écrit immédiatement après *Les Nourritures terrestres* en manière d'antidote.

Gide y présente un héros malade, très humain, qui inspire la pitié. Un héros, donc, qui n'incarne ni la psychologie conventionnelle, ni l'"épisodisme", un héros universel.

### Referencias bibliográficas

- ABIRACHED, Robert. 1994. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Saint-Amand, Gallimard.
- BREE, Germaine. 1970. *L'insaisissable Protée. Étude critique de l' Œuvre d'André Gide*. Paris, Les Belles Lettres.
- CLAUDE, Jean. 1992. *André Gide et le théâtre*. Mayenne, Éditions Gallimard, vol. I et II.
- GIDE, André. 1904. Saül. *Le Roi Candaule*. Paris, Société du Mercure de France.
- GIDE, André. 1947. *Théâtre. Saül. Le Roi Candaule. Œdipe. Perséphone. Le Treizième arbre*. Paris, Gallimard.
- GIDE, André. 1996. *Journal. Tome I. 1887-1925*. Édition établie, présentée et annotée par Éric Marty. Paris, Gallimard.
- GIDE, André. 1954. *Journal 1939-1949. Souvenirs*. Tours, Gallimard, coll. Bibliothèque de La Pléiade.
- GIDE, André. 1932. "Goethe" in *NRF*, n° 222, 53.
- LANG, Renée. 1949. *André Gide et la pensée allemande*. Paris, L.U.F. Egloff.
- LEPAPE, Pierre. 1997. *André Gide. Le messager*. Mesnil-sur-l'Estrée, Seuil.
- LESTRINGANT, Frank. 2011. *André Gide l'inquiéteur*. Paris, Flammarion, vol. I.
- PILLEMENT, Georges. 1948. *Anthologie du Théâtre contemporain. Tome III: Le Théâtre des romanciers et des poètes*. Paris, Les Éditions du Béliet.
- VERGELY, Bertrand. 2001. *Nietzsche ou la passion de la vie*. Toulouse, Milan.
- VILAR, Jean. 1951. "Notes sur Œdipe" in *Revue d'histoire du théâtre*, n° 3, 268-270.