



**HAL**  
open science

# LE FILS PRODIGUE ET LES SIENS (XX E -XXI E SIECLES) : AMOUR, VIOLENCE ET PERVERSION

Béatrice Guéna, Yves Chevrel, Véronique Roques

► **To cite this version:**

Béatrice Guéna, Yves Chevrel, Véronique Roques (Dir.). LE FILS PRODIGUE ET LES SIENS (XX E -XXI E SIECLES) : AMOUR, VIOLENCE ET PERVERSION. Editions du Cerf, 2009, 978-2204090124. hal-02917330

**HAL Id: hal-02917330**

**<https://hal.science/hal-02917330>**

Submitted on 19 Aug 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**LE FILS PRODIGE ET LES SIENS (XX<sup>E</sup>-XXI<sup>E</sup> SIECLES) :  
AMOUR, VIOLENCE ET PERVERSION**

**sous la direction de Béatrice Jongy,**

**Yves Chevrel et Véronique Léonard-Roques**

*Version avant expertise*

Cet ouvrage est dédié à la mémoire de Marie-France Rouart, qui nous avait proposé une contribution qu'elle n'a hélas pu mener à bien.



- Christian Mariotte            Un fils prodigue à Auschwitz ? Filiation et franchissement des seuils identitaires dans la trilogie *Étincelles dans l'abîme* de Soma Morgenstern
  
- Parizet, Sylvie                La parabole inversée : le cas des *Parents prodigues* de Sinclair Lewis
  
- Jongy, Béatrice                Le Fils prodigue : Jean-Luc Lagarce (*Juste la fin du monde*)

### III. OPÉRA, CINÉMA ET TÉLÉVISION

- Rallo-Ditche, Elisabeth      *Le Fils prodigue* de B. Britten
  
- Prigent, Gael                 *Le Fils prodigue* de Richard Thorpe : un retour à la Bible ?
  
- Thomas, Benjamin            Variation cinématographique sur une parabole : *Le Retour* (2003) d'Andreï Zviaguintsev
  
- Belletante, Joseph            *Six Feet Under*. Les deux frères et la mort, une famille américaine

## AVANT-PROPOS

"Nous gaspillons notre personnalité en orgies de coexistence."<sup>1</sup>

Cet ouvrage interroge la fortune de la parabole du Fils prodigue au XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle. Né à l'initiative de Béatrice Jongy, il est le fruit d'une convergence d'intérêts avec Yves Chevrel, tous deux travaillant depuis plusieurs années sur le thème du fils prodigue, et avec Véronique Léonard-Roques, spécialiste des relations entre Bible et littérature. Ce volume collectif s'intègre dans le programme pluri-formations "Filiations mythiques : hostilités, violences, perversions" (Véronique Léonard-Roques, dir.) réunissant des chercheurs du CELIS (Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II) et de l'équipe EHIC (Université de Limoges). Consacré à l'étude des relations intergénérationnelles conflictuelles ou perverses telles que les mythes littéraires les envisagent, de leurs versions les plus anciennes à leurs réécritures modernes et contemporaines, ce programme de recherches s'articule également avec les travaux sur la "Sociopoétique des mythes" menés au CELIS.

La parabole du Fils prodigue repose, comme le souligne Yves Chevrel dans son introduction "Solitaire parmi les siens", sur un paradoxe. En effet, elle ne se trouve que dans l'évangile selon saint Luc, et pourtant, elle a essaimé dans la littérature et l'art à travers les siècles. Ne serait-ce qu'en littérature, la figure de l'Enfant prodigue traverse toutes les aires culturelles. On la trouve aussi bien dans la littérature d'inspiration chrétienne, européenne que sud-américaine ou caribéenne, antillaise et africaine. Mais elle dépasse largement le contexte chrétien. Elle est présente chez des écrivains juifs, ou originaires de pays musulmans, notamment du Maghreb. Elle est également présente à toutes les époques. Commentée très tôt dans les milieux chrétiens, elle sert de référence pour renvoyer durablement à une aventure humaine spécifique, modulée, voire transformée suivant les sociétés qui, depuis près de 2000 ans, font appel à elle. On verra d'ailleurs, dans les bibliographies qui accompagnent chaque article, ainsi que dans les « Orientations bibliographiques finales, la variété des approches auxquelles elle a pu donner lieu.

Qu'elle ait été abondamment commentée par les chrétiens ne saurait surprendre. Encore faut-il noter qu'elle n'offre pas un texte facilement lisible et compréhensible d'emblée ; or il importe de garder présente à l'esprit la complexité de ce récit, si on ne veut pas réduire le vécu du fils prodigue à un simple épanchement de bons sentiments répandus à l'occasion du retour d'un jeune fugueur... C'est pourquoi, écartant les assimilations incertaines et les confusions douteuses, nous avons choisi de ne retenir que des cas où le texte de l'évangéliste est, à l'évidence, à l'arrière-plan. D'autre part, et surtout, nous avons pris comme point de départ des investigations le début du XX<sup>e</sup> siècle : c'est à ce moment que la parabole revêt un sens différent, en raison de la crise vécue par le sujet.

## I. LE FILS PRODIGE ET LA MODERNITÉ

### La crise du sujet

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>, émerge en Europe la crise du sujet. Nietzsche annonce la mort de Dieu et sape par là même la certitude que pouvait avoir le sujet de sa propre existence. Selon lui, le moi pourrait bien ne pas être assuré de posséder une unité *a priori*. Il est devenu "une fable, une fiction, un jeu de mots", proclame-t-il dans *Crépuscules*

---

<sup>1</sup> Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, p. 226.

des idoles<sup>2</sup>. Dans *Par-delà bien et mal*, il rejette le cogito cartésien<sup>3</sup>. De plus, ce moi, qui n'est qu'une simple postulation du discours, ne peut se connaître lui-même. "Les faits de conscience", écrit-il dans *Le Gai Savoir*, nous sont une "réalité étrangère"<sup>4</sup>. Bergson découvre qu'une partie de nous-même nous échappe, car le langage est impersonnel :

"Et ce ne sont pas seulement les objets extérieurs, ce sont aussi nos propres états d'âme qui se dérobent à nous dans ce qu'ils ont d'intime, de personnel, d'originellement vécu. [...] Ainsi jusque dans notre propre individu, l'individualité nous échappe. Nous nous mouvons parmi des généralités et des symboles, comme en un champ clos..."<sup>5</sup>

Un an plus tard, Mauthner, dans *Contributions à une critique du langage* (1901-1902), énonce que le sentiment du moi (*Ichgefühl*) n'est qu'une illusion<sup>6</sup>. En outre, les découvertes de Freud en psychanalyse ont mis à jour la complexité et la fragilité du moi, que le romantisme avait érigé en forteresse imprenable, en fondement de tout rapport au monde. Aux grandes certitudes succède une remise en cause angoissée de la nature et de la structure du sujet. D'autre part, l'industrialisation et l'urbanisation modifient le rapport entre le moi et le monde. L'*homo economicus* doit pouvoir se déterminer lui-même, entrer en contact avec des personnes toujours différentes et inconnues. Le regard lui permet de juger l'autre, mais fait de lui une image pour les autres<sup>7</sup>. Objet de l'expérience d'autrui, le moi atteint d'"insécurité ontologique" se sent privé de sa propre subjectivité. Tout autre, constate Ronald D. Laing, constitue dès lors une menace, du fait "de sa seule existence"<sup>8</sup>.

L'individu moderne est le fruit d'une contradiction. D'une part, il vit dans un monde déshumanisé. En effet, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, l'iconographie anatomique fait le deuil de l'Homme. Les représentations deviennent plus neutres. La pratique de la dissection se banalise. L'anatomiste, dénonce Bichat, s'habitue à voir "dans le cadavre une carcasse sans conséquence et non plus le vestige troublant d'un homme qui continue à ne faire qu'un avec sa chair"<sup>9</sup>. Anonyme, l'individu n'est qu'un cadavre en puissance. Mais en même temps, comme le souligne Alain Girard, "avec l'ère statistique, l'homme entre dans une civilisation du nom"<sup>10</sup>. L'ère moderne signifie aussi l'éveil de la conscience de soi. L'homme prend conscience de son individualité en même temps que des menaces qui pèsent sur elle. Aussi voit-on apparaître pour la première fois en littérature la revendication de la singularité<sup>11</sup>.

### "On le fatiguait en l'aimant" (Chateaubriand)<sup>12</sup>

À l'époque contemporaine, les réécritures de la parabole du fils prodigue, élargie à la relation entre parents et enfants, mettent en scène un amour qui assujettit à la fois celui qui l'éprouve et son objet. L'envers de l'amour des parents pour leur enfant est la haine qu'ils

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, Paris, Folio/Gallimard, 1974, p. 55.

<sup>3</sup> Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, Paris, Folio/Gallimard, 1971, p. 34.

<sup>4</sup> Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, Paris, Gallimard, 1982, p. 256. ("Tatsachen des Bewußtseins", "das Fremde" ; *Die fröhliche Wissenschaft*, op.cit., 223).

<sup>5</sup> Henri Bergson, *Le Rire* (1900), Paris, PUF, 1993, pp. 117-118.

<sup>6</sup> Fritz Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, vol.1, *Zur Sprache und zur Psychologie*, Böhlau Verlag, Vienne / Cologne / Weimar, 1999, p. 661.

<sup>7</sup> Roswitha M. Kant, *Visualität in Rainer Maria Rilkes "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge"*. *Eine Untersuchung zum psychoanalytischen Symbolbegriff*, Peter Lang, Francfort-sur-le-Main / Paris etc., 2002, p. 49.

<sup>8</sup> Ronald D. Laing, *Le Moi divisé*, Paris, Stock, 1970, p. 43.

<sup>9</sup> Cité par Nicolas Postel-Vinay, "Cette monstrueuse beauté", in *Agora*, 1993, vol.25-26, pp. 7-10.

<sup>10</sup> Alain Girard, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1963, p. XIII.

<sup>11</sup> Elle était déjà apparue dans le romantisme mais il ne s'agissait pas de se construire contre les autres et l'univers, dans une solitude radicale.

<sup>12</sup> François René de Chateaubriand, *Les Natchez*, (*Oeuvres romanesques et voyages*, vol.1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 388).

voient à cet être qui leur est indissolublement lié, mais dont ils perçoivent la différence comme une marque d'hostilité à leur égard. La négation de la singularité de leur fils ou fille tant aimé(e) les rend coupables de la souffrance, voire la mort de celui (celle)-ci. L'Enfant prodigue cherche dès lors à se libérer, et ne peut exprimer que par la rupture ce qu'il se proposait de dire. Il renonce au dialogue, préférant à un amour pervers le départ ou la mort.

Ce thème du fils prodigue à l'époque contemporaine est à relier à la crise du sujet. En effet, Ronald D. Laing souligne que chez le sujet souffrant d'"insécurité ontologique", l'une des formes d'angoisse est "l'engloutissement" :

"L'engloutissement lui apparaît comme un risque qu'il court en étant compris (c'est-à-dire surpris, saisi), en étant aimé, voire simplement en étant vu. [...] être haï est souvent moins dangereux à ses yeux qu'être détruit en étant 'englouti' par l'amour. La principale manœuvre utilisée pour préserver son identité sous la crainte de l'engloutissement est l'isolement."<sup>13</sup>

Être aimé et compris signifie pour le sujet atteint d'insécurité ontologique être méconnu. A l'époque contemporaine, le départ du fils prodigue est un geste visant à préserver la singularité.

Rilke et Kafka, qui ont été les premiers contemporains avec Gide à traiter ce thème du fils prodigue, nous semblent illustrer parfaitement cette fonction de cette parabole dans l'art et la littérature contemporain. Les *Carnets de Malte Laurids Brigge* (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910) s'achèvent sur une réécriture de la parabole, dans laquelle le fils prodigue est un double du narrateur et héros : Malte. Or, dans ce journal fictif, les autres, toujours désignés par un pluriel, sont hostiles au solitaire : "Ils n'ont jamais vu de solitaire, ils n'ont fait que le détester sans le connaître"<sup>14</sup>, écrit Malte. La vie est un rôle écrit avant la naissance, un costume déjà taillé : "On arrive, on trouve une vie sur mesure, il ne reste plus qu'à l'enfiler."<sup>15</sup> C'est pour échapper à ce "personnage collectif"<sup>16</sup> imposé par sa maisonnée, à "la honte d'avoir un visage"<sup>17</sup>, c'est-à-dire cette identité fixée d'avance, que le fils prodigue s'en va. C'est pour préserver sa singularité qu'il prend la fuite, comme le souligne Arlette Camion : "Le fils prodigue de Rilke ne part pas « à la recherche de soi », mais loin de l'image de soi."<sup>18</sup>

L'amour des siens suscite ce fantasme d'engloutissement évoqué par Laing, car le moi est méconnu. Le fils prodigue connaît l'humiliation des anniversaires, avec tous ces "cadeaux mal choisis"<sup>19</sup>. L'amour est rejeté car il est la cause d'un éloignement de soi. Rilke le compare à un "surmenage"<sup>20</sup>.

Malte est, à l'image du fils prodigue dont il réinterprète la parabole à la fin des *Carnets*, "celui qui ne voulait pas être aimé"<sup>21</sup>, ou à l'image de Grischa Otrepiov, celui qui n'est "le fils de personne"<sup>22</sup>. Cette étrangeté au monde commence donc par un éloignement des siens. Mais ce

<sup>13</sup> Ronald D. Laing, *Le Moi divisé*, Paris, Stock, 1970, p. 40. Mise en relief du terme "englouti" par l'auteur.

<sup>14</sup> Rainer Maria Rilke, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, in *Œuvres en prose. Récits et essais*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993 ; pp. 435-604, p. 555 [abrégé en CM]. ("Sie haben nie einen Einsamen gesehen, sie haben ihn nur gehaßt, ohne ihn zu kennen.", *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Francfort-sur-le-Main, Insel Taschenbuch, 1982, pp. 88-89 [abrégé en AM] ; p. 147).

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 439 ("Man kommt, man findet ein Leben, fertig, man hat es nur anzuziehen.", p. 13).

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 599 ("das gemeinsame Wesen", p. 196).

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 600 ("alle Schande, ein Gesicht zu haben.", p. 197).

<sup>18</sup> Arlette Camion, "Le fils prodigue chez Rilke", in *Religion(s) et littérature en Autriche au XX<sup>e</sup> siècle*. Actes du colloque d'Orléans, octobre 1995, éd. par Arlette Camion et Jacques Lajarrige, Francfort-sur-le-Main / Paris etc., Peter Lang, 1997, p. 29.

<sup>19</sup> CM, p. 600 ("schlecht erratenen Gegenständen", p. 97).

<sup>20</sup> Lettre du 21 mars 1913 à Marie de la Tour et Taxis. En français dans le texte.

<sup>21</sup> CM, p. 598 ("der nicht geliebt werden wollte", p. 195).

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 557 ("niemandes Sohn", p. 150).



n'est qu'à la perforation du cœur de son père au fragment 45, épisode qui peut être lu comme un meurtre rituel, qu'il découvre qu'il n'est plus un fils, car son cœur n'est "plus que le cœur d'un seul homme"<sup>23</sup>. Quant au fils prodigue, à la fin de l'épisode, "Il [est] maintenant terriblement difficile à aimer..."<sup>24</sup>

Kafka a lui aussi réélabore le thème du fils prodigue : *Retour au foyer [Heimkehr]*<sup>25</sup>, récit dans lequel le fils, à son retour, reste étranger, porteur d'un secret qui l'empêche de se sentir chez lui (*heimlich*) dans une maison paternelle où nul ne l'attend. Comme ce personnage, Kafka vit au milieu des siens en étranger. Le jeune garçon qu'il fut "est maintenant tout aussi insaisissable pour eux qu'ils le sont pour [lui]"<sup>26</sup>. À sa mère qui le blâme de se croire incompris, et de considérer ses propres parents comme des étrangers qui veulent son malheur, Kafka donne raison, excepté sur le dernier point : "Certes, vous m'êtes tous étrangers, il ne subsiste entre nous que les liens du sang, mais ils ne parlent pas. Vous ne voulez certainement pas mon malheur."<sup>27</sup> Comme le fils prodigue de Rilke, qui s'effraie de retrouver, à son retour, l'amour inchangé des siens, Kafka se méfie de l'amour de ses proches : "Le fait qu'ils ne m'ont nui que par amour aggrave leur faute, car avec leur amour, quel bien n'auraient-ils pu me faire..."<sup>28</sup> La véritable communication entre les êtres est impossible car chacun reste prisonnier de soi : "Nul [...] ne peut se décharger de sa propre personne."<sup>29</sup> L'union avec l'autre que représente le mariage l'effraie, car elle n'est rien d'autre que "la dissolution de cette chose insignifiante qu'[il est]"<sup>30</sup>, et l'entraînera à sa perte, comme il l'écrit à Felice. Il se sent étranger aux autres, fussent-ils les plus chers. Il note dans son *Journal* : "Je pensai à Max [Brod] comme à un étranger..."<sup>31</sup> Plus loin, il constate que l'amitié est gênée par les "interruptions de la vie quotidienne"<sup>32</sup>, et que chaque rencontre est précédée par l'inquiétude. Il avoue à sa mère ce qu'il a déjà écrit au père de Felice, à savoir qu'il vit au milieu des siens "plus étranger qu'un étranger"<sup>33</sup>. Comme l'écrit Alain Montandon, Kafka se considère comme un hôte, voire comme un otage chez lui ; il se sent à la fois parasite et parasité<sup>34</sup>. À ses yeux, il est l'instrument de la perte de sa famille (J 369). Avoir en commun : tel est le nœud du problème entre Kafka et les autres. Il n'a rien de commun avec ses amis, sa famille, les juifs. Ses rapports avec sa famille sont d'ailleurs à ses yeux le symbole de ses rapports avec autrui : il est séparé d'elle comme du monde entier (J 369-370).

## La révolte des enfants

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 538 ("ein einzelnes Herz.", p. 128).

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 604 ("Er war jetzt furchtbar schwer zu lieben...", p. 201).

<sup>25</sup> *Heimkehr*, in *Sämtliche Erzählungen*, éd. par Paul Raabe, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1981, p. 320.

<sup>26</sup> Franz Kafka, *Récits et fragments narratifs, Œuvres complètes*, vol.2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, [abrégé en *J* ], p. 128 ("ihnen jetzt so unbegreiflich ist wie sie [ihm]" ; *Tagebücher*, Francfort/Main, Fischer Taschenbuch, 1994, [abrégé en *T* ], vol. 1, p. 20).

<sup>27</sup> Franz Kafka, *Journaux*, in *Œuvres complètes*, vol.3, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, pp. 4-552 [abrégé en *J* ], p. 306 ("Gewiß Ihr seid mir alle fremd, nur die Blutnähe besteht, aber sie äußert sich nicht ; Mein Schlechtes wollt Ihr gewiß nicht." ; *T*, vol. 2, p. 190).

<sup>28</sup> Kafka, *Œuvres complètes*, vol.2, *op.cit.*, p. 126 ("daß sie mir aus Liebe geschadet haben, macht ihre Schuld noch größer, denn wie sehr hätten sie mir aus Liebe nützen können." ; *T*, vol.1, p. 24).

<sup>29</sup> *J*, pp. 421-422 ("sich niemand seines Selbst entledigen kann." ; ["Jeder Mensch ist eigentümlich"], in *Beim Bau der chinesischen Mauer Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß*, in *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch, 1994, p. 147).

<sup>30</sup> Franz Kafka, Lettre du 10 juillet 1913 à Felice ("die Auflösung dieses Nichtigten, das [er ist]").

<sup>31</sup> *J*, 181-182 ("an Max dachte ich wie an einen Fremden" ; *T*, vol.1, p. 228).

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 207 ("Unterbrechungen des täglichen Lebens" ; *Ibid.*, p. 257).

<sup>33</sup> *Ibid.*, p., 308 ("fremder als ein Fremder" ; *T* vol.2, p. 193). Ce passage figure dans le projet de lettre et dans la lettre définitive.

<sup>34</sup> Alain Montandon, *Désirs d'hospitalité de Homère à Kafka*, Paris, PUF, 2002, pp. 189-192.

Rilke, dans un commentaire d'un livre d'Ellen Key<sup>35</sup>, a vigoureusement critiqué l'éducation des parents et de l'école. Il constate que les enfants sont livrés, impuissants, aux adultes ; il dénonce leur esclavage et appelle à leur libération au XX<sup>e</sup> siècle. L'individualité de l'enfant, sitôt née, est méprisée ou tenue pour négligeable, quand elle n'est pas tout simplement l'objet de sarcasmes. Dans son commentaire au livre d'Ellen Key, Rilke ajoute que l'école poursuit la négation de la personnalité (*Persönlichkeit*) des enfants.

Dans sa vindicte, il est étonnamment proche de son contemporain Kafka. Dans un récit, ce dernier se plaint des torts que lui a causés son éducation<sup>36</sup>. Plusieurs versions de ce texte lui permettent d'élargir son champ d'accusation, qui s'étend à toute la société adulte qui l'a entouré. Dans deux lettres à sa sœur Elli datant de l'été 1921, il s'appuie sur Swift pour argumenter que l'éducation des enfants ne doit pas être confiée aux parents, car ceux-ci ont un excès de pouvoir. De plus, les êtres qui ne répondent pas aux exigences sont chassés ou dévorés, comme en témoigne l'exemple de Cronos. Pour lui, les parents qui attendent de la reconnaissance de leurs enfants sont des usuriers (*Wucherer*) réclamant leurs intérêts<sup>37</sup>. Quant à la mère, elle méconnaît son fils, et n'est en mesure de le reconnaître que s'il a été longtemps absent. Enfin, dans le cadre familial, les enfants se consomment dans l'atmosphère méphitique du confort. Il oppose la singularité à la règle générale, et dresse un réquisitoire contre son éducation : "Autant que j'en aie fait l'expérience, on a travaillé, aussi bien à l'école qu'à la maison, à effacer ma singularité."<sup>38</sup> Aussi a-t-il très tôt ressenti sa singularité comme une faute et non comme un atout. Au lieu de s'appuyer sur elle, il en a souffert : "Je ne tirais jamais de mes singularités ce profit véritable qui s'exprime en fin de compte par une constante confiance en soi."<sup>39</sup>

Cette conception du rapport à l'autre est typique de la modernité car elle suppose le parti pris de l'individu. Selon la théorie heideggerienne, le monde du *Dasein* est un "monde commun" (*Mitwelt*)<sup>40</sup> dans lequel "le soi est aliéné et devient un *Man*"<sup>41</sup>. "Sous l'emprise des autres", le *Dasein* "n'est pas lui-même ; l'être, les autres le lui ont confisqué"<sup>42</sup>. L'être authentique est délaissé au profit d'un "être commun". L'on songe à l'expression rilkéenne de "personnage collectif". George Steiner remarque à juste titre que Heidegger prolonge ici les réflexions d'Engels sur la déshumanisation et de Durkheim sur l'anomie<sup>43</sup>. La singularité est niée dans le monde contemporain. Le fils prodigue devient alors pour l'artiste le symbole de la quête de soi.

### L'artiste en fils prodigue

S'opère alors une assimilation de la figure du fils prodigue à celle de l'artiste, en rupture avec les siens et en quête d'une vraie vie. Le destin d'Arthur Rimbaud, modèle s'il en est pour l'écrivain du XX<sup>e</sup> siècle, n'illustre-t-il pas celui du fils prodigue ? Celui qui quitte les siens à l'adolescence pour mener une vie de liberté et de création, puis revient mourir en

<sup>35</sup> *Das Jahrhundert des Kindes*, in *Sämtliche Werke V*, éd. par Ernst Zinn, Francfort-sur-le-Main, Insel, 1965, pp. 584-592.

<sup>36</sup> Kafka, *Œuvres complètes*, vol.2, *op.cit.*, pp. 122-129.

<sup>37</sup> *J*, p. 367.

<sup>38</sup> *J*, p. 419 ("Soweit ich es erfahren habe, arbeitete man sowohl in der Schule als auch zuhause daraufhin die Eigentümlichkeit zu verwischen." ; ["Jeder Mensch ist eigentümlich"], in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op.cit.*, p. 143).

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 421 ("... ich von meinen Eigentümlichkeiten nie jenen wahren Gewinn zog, der sich schließlich in dauerndem Selbstvertrauen äußert." ; *Ibid.*, p. 146).

<sup>40</sup> Martin Heidegger, *Être et temps*, *op.cit.*, 160-161 ; *Sein und Zeit*, *op.cit.*, 118.

<sup>41</sup> George Steiner, *Martin Heidegger*, *op.cit.*, 122.

<sup>42</sup> Martin Heidegger, *Être et temps*, Paris, NRF/Gallimard, 1986, p. 169 ("Das Dasein (...) in der *Botmäßigkeit* der Anderen (...) nicht es selbst ist, die Anderen haben ihm das Sein abgenommen." ; *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1967, p. 126).

<sup>43</sup> George Steiner, *Martin Heidegger*, Paris, Albin Michel, 1981, p. 123.

réclamant la tendresse familiale, pourrait être le paradigme de l'artiste en fils prodigue, tel qu'il se dessine à notre époque. Le fils prodigue fascine les artistes contemporains parce qu'il est un symbole de la liberté. Les interprétations psychanalytiques qui fleurissent sur ce sujet à partir des années 60 vont dans ce sens, en louant le fils prodigue comme celui qui a suivi son désir<sup>44</sup>. Au XX<sup>e</sup> siècle le fils prodigue rompt avec les siens pour réaliser sa quête ontologique, mais constate la mouvance de son identité. Il revient alors pour mourir, ou pour constater sa solitude irrémédiable. Claudio Magris souligne que l'individu rilkéen ne revient pas chez lui, comme Ulysse, enrichi de toutes ses expériences, mais qu'il chemine vers l'infini. Il découvre qu'il ne possède aucune unité essentielle, mais qu'il est un "processus de mutation"<sup>45</sup>. Dans les *Carnets*, quand s'en revient le fils prodigue, on rapporte qu'un chien se met à hurler (CM 603). Ce que le chien a perçu en l'homme, c'est son étrangeté ; ce qui l'épouvante, et qui épouvante le fils prodigue lui-même désormais, c'est l'obscurité de la conscience qui se tient devant lui.

## II. FIGURES DU FILS PRODIGE

Nous avons fait le choix de retenir des expressions textuelles, accompagnées ou non de mises en image, qui mettent en scène le personnage du fils prodigue. Vingt siècles plus tard, l'épisode lucanien alimente de nombreuses réécritures, dont un certain nombre viennent s'inscrire dans le contexte de la modernité qui vient d'être décrit

La section « Ouverture » permet de dresser un état des lieux sur la place de cette parabole dans l'art et la littérature occidentaux, et de donner des clés fondamentales d'interprétation du texte lucanien. Une brève présentation historique (Yves Chevrel) montre qu'un tournant s'amorce avec les textes successifs de Gide, Rilke et Kafka, qui font entrer la figure du prodigue dans la Modernité. C'est que sa quête, dans le texte gidien et tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, devient quête de soi et non plus de Dieu. Il symbolise une véritable "crise de l'identité personnelle". Puis Elian Cuvillier retrace l'exégèse historico-critique de la parabole lucanienne et souligne les grandes tendances de l'interprétation psychanalytique de la parabole.

Une seconde section offre deux panoramas littéraires des visages du fils prodigue dans deux cultures européennes appartenant à des univers religieux à la fois proches et différents. Il s'agit de la Russie orthodoxe, où la vision eschatologique reste étroitement liée à l'incarnation dans la terre russe et se trouve liée au XX<sup>e</sup> aux bouleversements de l'histoire (Tatiana Victoroff), et de la Belgique catholique, qui hésite entre une perspective moralisatrice (surtout en Flandres) et une perspective existentielle et psychanalytique (Katherine Rondou).

A ces deux panoramas succèdent des études croisées d'auteurs. Dans le domaine du journal intime, Dominique Millet étudie l'ancrage liturgique chez Bloy et Claudel, de la réflexion sur l'Enfant Prodigue, et les réécritures auxquelles tous deux soumettent les divers éléments de la parabole, pour montrer qu'ils élaborent une théorie esthétique et spirituelle du genre.

Dans une perspective comparatiste, deux études confrontent des réécritures issues d'aires culturelles différentes. Véronique Léonard-Roques montre qu'à près d'un siècle de distance, deux remises en cause de la figure paternelle ont une portée bien différente : de l'espoir d'un renouvellement socio-culturel (*Demian*, 1919, de Hermann Hesse) au pessimisme de la postmodernité (*Parabole*, 2003, de José Pliya). Marie-France Rouart se proposait d'analyser la

<sup>44</sup> Cf Françoise Dolto, *Les évangiles et la foi au risque de la psychanalyse*, vol.2, Paris, Gallimard, 1996, [1977] pp. 151-182.

<sup>45</sup> Claudio Magris, "Quand est-ce, le présent ?", in *Europe*, n° 719, Paris, mars 1989, pp.21-34 ; pp. 30-31.

figure du fils prodigue chez Camus et Patrick White, romancier anglo-australien (*The Prodigal Son*, 1958), par rapport au modèle hérité d'une terre et d'une culture.

Les études monographiques qui suivent étudient le rayonnement de la parabole lucanienne dans trois genres majeurs que sont poésie (R. M. Rilke, T. Różewicz), roman (S. Morgenstern, S. Lewis) et théâtre (J.-L. Lagarce), renvoyant à quatre langues (allemand, anglais, français, polonais). Jean-Yves Masson s'intéresse à un poème essentiel de Rilke, jusqu'à présent peu étudié : « Le départ du fils prodigue » (1906). Ce texte prend ses distances avec la tradition en refusant toute condamnation morale de celui qui part, car son geste s'inscrit dans une perspective existentielle.

C'est également le cas du prodigue dans le poème (« Il ne faut pas revenir » 1955) de Różewicz, auteur essentiel peu connu en France (Danièle Chauvin). En proie à l'inquiétude métaphysique, il a traversé sans espoir de retour les horreurs de la guerre et ne croit plus en son père éternel.

Le fils prodigue de Morgenstern (Christian Mariotte) connaît le même vide spirituel, qu'il transmet à son fils, à son tour prodigue. L'originalité de Morgenstern est d'ancrer la parabole dans le contexte juif de la *Teschuwah* (conversion). Le retour nécessitera un travail sur soi pour être digne de la réintégration.

L'œuvre de Lewis (1938) occupe elle aussi une place à part, dans la mesure où c'est le Père qui est prodigue (Sylvie Parizet). Il part à la découverte de lui-même et espère qu'en son absence ses enfants pourront en faire autant. Il revient pour sauver son fils en danger car lui n'a pas su partir.

C'est aussi la quête de soi qui chasse le héros de la pièce de Lagarce, (*Juste la fin du monde*, 1999) loin du foyer (Béatrice Jongy). Il part pour préserver sa singularité, menacée par l'amour familial. Si la fin du prodigue est tragique, son salut, comme chez Rilke, sera la littérature.

Une dernière section regroupe les figures du fils prodigue dans l'opéra, au cinéma et à la télévision. Dans les années 50 et 60, la dimension morale et spirituelle de la parabole prédomine. Dans l'opéra de Britten (*Le Fils prodigue*, 1968), l'errance du fils prodigue le ramène, mûri, auprès de son père miséricordieux, qui a lui aussi, jadis, parcouru ce chemin et fait l'expérience de cette liberté (Elisabeth Rallo-Ditche). Le film hollywoodien de Richard Thorpe (*The Prodigal*, 1955) relit la parabole à l'aune de la morale manichéenne de l'après Seconde Guerre mondiale, mais représente plus largement les valeurs de l'américanité : éloge du monothéisme et idéal de démocratie.

Un demi-siècle plus tard, l'athéisme a gagné du terrain, et la dimension religieuse disparaît de la parabole. C'est davantage la notion de filiation, envisagée du point de vue psychanalytique, qui intéresse les artistes. À l'époque postmoderne, la figure du père est remise en cause. Le film russe *Le Retour* (2003) d'Andreï Zviaguintsev dénonce les mécanismes d'acquisition de l'identité masculine à travers le rapport au père (Benjamin Thomas). Ici, c'est le père qui revient. À lui de prouver que son autorité et ses exigences sont légitimes. Dans la série américaine *Six Feet Under* (2001-2005), l'absence du père prive le fils prodigue de toute possibilité de repentir (Joseph Belletante). La mort lente de ce dernier traduit à la fois la solitude de l'individu moderne dans un monde sans Dieu, et son affranchissement de l'autorité divine.

En littérature, on voit bien que Rilke inaugure un courant qui va s'affirmer davantage après la Seconde Guerre mondiale (en témoigne l'œuvre de Różewicz), dans lequel la dimension religieuse cède la place à l'aspect ontologique. Celui-ci, à l'époque postmoderne, prédomine, comme chez Pliya ou Lagarce, soutenu par les lectures psychanalytiques. À l'aube

du XXI<sup>e</sup> siècle, à l'écran, c'est également la quête identitaire et existentielle qui est soulignée. Le poème de Rilke semble bien être le point central de cette galaxie de réécritures contemporaines.

D'abord parce qu'il correspond en partie au message évangélique. Or, dans le corpus représenté au sein de ce volume collectif, la dimension liturgique et eschatologique est à prendre en compte dans la littérature – chez les Russes, Bloy et Claudel, sans oublier, à travers le prisme du judaïsme, chez Morgenstern), mais aussi dans les arts (chez Britten et Thorpe).

Ensuite parce qu'il prend ses distances avec la tradition en inscrivant le geste du départ dans une perspective existentielle, liée à une structure familiale moderne. Dès lors, le trajet du fils prodigue devient l'expression d'une quête personnelle (littérature belge francophone). Le motif de la fuite ressortit, chez les héritiers de Rilke, d'une expérience douloureuse de la solitude (Różewicz), du poids des liens familiaux que ni parents ni enfants n'ont choisis (Lewis), et de la négation de la singularité par la famille (Lagarce). La notion de filiation, qui intéresse Rilke comme bien d'autres auteurs germanophones de sa génération, traverse les réécritures contemporaines de la parabole. Cette remise en cause de l'autorité paternelle, qui traduit avant la première guerre mondiale l'espoir de nouveaux rapports sociaux (Hesse), a une valeur ambivalente à la veille de la seconde guerre : elle libère les fils mais les livre du même coup à l'anarchie et au désespoir (Lewis).

C'est ce dernier aspect qui prévaut au début du XXI<sup>e</sup> siècle. La destruction de la figure d'un Dieu-père reflète les incertitudes de la postmodernité (Pliya, Andreï Zviaguintsev, Alan Ball).

Enfin, comme le souligne Jean-Yves Masson, la place du poème rilkéen dans le recueil montre que l'aporie du fils prodigue trouvera sa résolution dans la vocation artistique. Depuis Rilke, le fils prodigue est une représentation de l'artiste, ainsi s'explique la fascination qu'il a pu exercer sur les créateurs. Les écrivains, compositeurs, réalisateurs s'identifient à cette figure de la rupture, de la solitude revendiquée, de la rébellion face aux traditions, du refus de l'héritage (Różewicz, Lagarce). Comme l'artiste, le fils prodigue est en quête d'une vie et d'une vérité qu'il aura lui-même forgées, et son errance est aussi le parcours initiatique de l'homme attelé à son art. Le fils prodigue, qui a l'audace, pour se trouver, d'affronter la précarité et le risque de la mort, est cette figure du poète au sens large dont a rêvé le XX<sup>e</sup> siècle avec Heidegger lecteur de Rilke<sup>46</sup>, et dont nous rêvons encore. L'artiste séparé des siens, pauvre et méprisé, mais qui soudain recouvre tout, est reconnu et fêté, réintégré de façon glorieuse dans le tissu social, c'est lui, le fils prodigue. La perte dans la débauche évoquée par la parabole, la dilapidation du bien est aussi une forme de libération, de dépouillement. Elle est une mort symbolique qui permet le retour à soi, c'est-à-dire le devenir-œuvre.

Béatrice JONGY

---

<sup>46</sup> Martin Heidegger, "Pourquoi des poètes ?" in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1997 ; "Wozu Dichter", in *Holzwege* (1949).

## **OUVERTURE**

**Yves CHEVREL**  
**Professeur émérite (Université de Paris-Sorbonne)**

### **Solitaire parmi les siens**

À l'origine, une parabole orientale à trois personnages définis par leurs liens de parenté : il était une fois un père qui avait deux fils, un aîné et un cadet... À l'aube du 21<sup>ème</sup> siècle, un personnage, un fils ou un frère, cadet ou aîné, resté anonyme, mais désormais solitaire, sans famille, en marge, peut-être sans espoir... Sans doute est-ce un raccourci trop schématisé du trajet littéraire et culturel, sur deux millénaires, d'une brève histoire, racontée par un prophète juif, Jésus de Nazareth, et rapportée par un évangéliste, un seul, Luc, au chapitre 15, versets 11-32. Histoire juive devenue chrétienne, donc, en tout cas christianisée, voire vulgarisée, car, comme l'a souligné Charles Péguy, dans *Le Porche du mystère de la deuxième vertu* (1911) : « Elle n'est que dans Luc, elle est partout », au point même, toujours selon Péguy, d'être « célèbre même chez les impies ». Comment, peut-être pourquoi, est-elle célèbre, et sous quelles formes ? Une autre question se pose avec encore plus de force : pourquoi cette célébrité aujourd'hui ?

L'histoire que relate Luc suit un schéma narratif simple : un cadet réclame sa part d'héritage et part à l'étranger ; il y dissipe son avoir en vivant comme un prodigue (*asôtôs*) ; il connaît la famine, tout en gardant les porcs, et décide de revenir chez son père, qui l'accueille avec transports (et fait tuer le veau gras) ; à l'aîné demeuré au foyer, qui s'indigne de ce qui lui semble une injustice, le père répond qu'il fallait se réjouir puisque celui qui était perdu et mort est retrouvé et vivant. C'est tout : une affaire familiale ordinaire, dans laquelle la famille est réduite à trois membres : ni mère, ni sœur, ni autre frère ; il convient d'ajouter juste quelques comparses : l'étranger qui a embauché le cadet, les serviteurs du père, les prostituées (simplement évoquées par l'aîné).

Cette histoire est pourtant curieuse, à plus d'un titre, et soulève beaucoup de questions. Peut-être, d'abord, parce que nous ne disposons que d'une unique source : l'évangile de Luc ; il n'y a aucun parallèle dans les trois autres évangiles. Elle est étrangère à l'Ancien Testament, qui connaît toutefois plusieurs récits où un cadet l'emporte sur un aîné (Isaac sur Ismaël, Jacob sur Esaü). Elle n'a pas non plus d'équivalent strict dans d'autres cultures anciennes ; deux œuvres ont parfois été mentionnées, mais ni l'une ni l'autre ne supportent le rapprochement. Une fable d'Ésope, qui commence par ces mots : « Un jeune prodigue [*asôtos*], ayant dévoré son patrimoine [...] », sert en fin de compte à illustrer le proverbe selon lequel « une hirondelle ne fait pas le printemps » ; quant au *Lotus de la bonne Loi*, œuvre sanscrite ancienne, redécouverte au 19<sup>e</sup> siècle, elle raconte, au chapitre IV, l'histoire d'un père devenu très riche, qui, séparé depuis longtemps de son fils (unique), le retrouve par hasard et le met à l'épreuve avant de lui léguer tous ses biens. La parabole de Luc est bien originale, d'ailleurs ancrée dans la réalité du monde juif du 1<sup>er</sup> siècle : les règlements concernant les héritages et les droits de succession d'un aîné ne sont pas sans intérêt pour comprendre le déroulement du récit ; d'autre part, elle prend place dans un enseignement cohérent, puisque l'évangéliste la place à la suite des deux paraboles de la brebis perdue/retrouvée (15, 4-7) et de la monnaie perdue/retrouvée (15, 8-11) : dans chacun de ces trois récits la pointe réside dans la joie, à partager, que procure le retour de qui était perdu.

Toutefois, le comportement des personnages de Luc dans les versets 11-32 pose problème. Pourquoi le cadet décide-t-il de partir ? En quoi son bien (*ousia* ou *bios*, deux termes que Jérôme rend par *substantia*) consiste-t-il ? Affamé, se résout-il à revenir parce qu'il se repent

– de quoi exactement, d’ailleurs ? – ou parce qu’il est sans ressource ? Pourquoi, à son retour, son père semble-t-il le guetter ? Pourquoi ce père organise-t-il une grande fête sans prévenir son fils aîné ? L’accusation que porte l’aîné, que le cadet a dévoré son bien avec des prostituées, est-elle fondée ? Que signifie la réponse que le père fait à cet aîné apparemment bien sous tous rapports, qui est révolté - non sans raison, est-on tenté de dire ! - par le comportement si compréhensif de son père envers l’autre fils, cause de tant de soucis ? Enfin : que peut-il se passer dans cette famille après l’ultime déclaration du père dans le dernier verset ? La parabole offre beaucoup de blancs et d’interstices ! Elle semble même ne rien résoudre...

À ces questions, des tentatives de réponses n’ont pas manqué d’être apportées par les premiers commentateurs, ceux qu’on nomme les Pères de l’Église, mais aussi par tous ceux qui, pasteurs, et, en particulier, prédicateurs, ont eu à instruire le peuple chrétien. Certains, au 17<sup>e</sup> siècle, ne cachent pas leur embarras. Comment trouver « des expressions qui ne blessent pas une vertu, dont je viens aujourd’hui inspirer l’amour à ceux qui m’écoutent », s’écrie Massillon dans un « Sermon [...] sur l’enfant prodigue » prononcé en 1704, avant d’énumérer et de dénoncer les vices du personnage ; avant lui Bossuet, préoccupé de ne pas accorder trop de louanges à un pécheur, même repenté, avait mis en garde :

Ne parlons pas toujours [...] du prodigue qui retourne dans la maison paternelle. Qu’on n’entende pas toujours dans les chaires la joie de ce père miséricordieux, qui a retrouvé son cadet qu’il avait perdu. Cet aîné fidèle et obéissant, qui est toujours demeuré auprès de son père avec toutes les soumissions d’un bon fils, mérite bien aussi qu’on loue quelquefois sa persévérance. Il ne faut pas laisser dans l’oubli cette partie de la parabole ; et l’innocence toujours conservée [...] doit aussi avoir ses panégyriques » (Carême des Minimes, « Second Panégyrique de Saint François de Paule », 1660).

Bossuet voit bien que, même chez les chrétiens, le cadet, avec ses vices, tient le beau rôle, voire la meilleure part...

De fait, en dépit de multiples efforts pour donner à la parabole un titre qui tienne compte du maximum d’éléments : « les deux fils », « le fils perdu et le fils fidèle », « le père et ses deux fils » - l’édition française du *Jésus de Nazareth* (2007) de Joseph Ratzinger/Benoît XVI propose comme titre « La Parabole des deux frères (le fils prodigue et le fils aîné) et du père miséricordieux » - c’est bien la personne du cadet qui a retenu, de façon presque exclusive, l’intérêt de ceux qui ont repris et traité cette figure devenue mythique en Europe à partir du Moyen Âge.

Mais, même placée au cœur du récit et le dominant entièrement, la figure reste troublante par la diversité des termes employés, dans les langues européennes, pour la caractériser. La formule française la plus fréquente est *enfant prodigue*. Or, par le terme *enfant*, elle s’oppose pratiquement à toutes les autres formules européennes, qui parlent bien, comme Luc, d’un *fils*. *Fils prodigue* se rencontre certes en français, mais assez rarement dans les œuvres littéraires qui traitent le mythe ; l’emploi d’*enfant* gomme d’emblée toute référence à une structure familiale forte, et évoque plutôt un personnage jeune, immature. Un second problème concerne l’adjectif employé pour définir ce personnage. La langue française a retenu *prodigue*, comme d’autres langues (anglais, espagnol, italien, ...); à la limite, même, l’adjectif employé seul suffit à évoquer le héros de la parabole. D’autres langues ont choisi un terme correspondant au français *perdu* : *verlorener Sohn* (allemand), *izgubljeni sin* (slovène). D’autres encore se réfèrent à un fils *pécheur* : *bludnyj syn* (russe). Ces divergences engagent évidemment d’emblée l’interprétation du personnage et de son histoire.



Elles incitent également à entreprendre une approche comparatiste de l'évolution du mythe à travers des aires culturelles particulières. C'est là un travail considérable, étant donné l'abondance des traces laissées par la parabole lucanienne, aussi bien dans le domaine proprement littéraire que dans le domaine artistique : vitraux, tableaux, images d'Épinal, sculptures, films, chansons, opéras, ballets, bandes dessinées... Le seul recensement emplirait des pages et des pages.

Aussi, ne seront indiqués ci-après que quelques repères chronologiques larges, qui mèneront du Moyen Âge à la Modernité, voire à la « Post-modernité ». C'est en effet au Moyen Âge que commence à se mettre en place une « mythisation » du fils prodigue. En France notamment, le 13<sup>e</sup> siècle est marqué par la mise en images de la parabole, avec les vitraux des cathédrales d'Auxerre, Bourges, Chartres, Poitiers, Sens, et par le jeu dramatique de *Courtois d'Arras* ; cette pièce témoigne déjà d'inflexions importantes par rapport au texte de Luc : la famille est étoffée (dans un des manuscrits, une sœur prend la défense du cadet), le fils aîné est doté d'un caractère méchant, les scènes où Courtois (le cadet) mène une vie dissipée sont assez étendues. Au 16<sup>e</sup> siècle, se développe un théâtre religieux, notamment destiné aux élèves, souvent rédigé en latin, et la parabole est mise au service d'une morale du repentir ; les jésuites sont parmi les grands contributeurs de cette dramaturgie qui se prolonge jusqu'au début du 18<sup>e</sup> siècle, à l'exemple du père Jean-Antoine du Cerceau, auteur d'un *Filius prodigus* en vers, adapté ensuite en français (3 actes, en vers) : la pièce, où n'interviennent que des personnages masculins, s'achève sur une réconciliation entre les deux frères (nommés l'un, « l'enfant prodigue », l'autre « le fils »). La parabole s'exporte aussi : on relève au Pérou, au 17<sup>e</sup> siècle, un *auto sacramental* intitulé *Le Fils prodigue*, écrit en quechua par Juan de Espinosa Medrano et représenté à Cuzco.

Le théâtre est effectivement un genre parfaitement apte à accueillir une telle intrigue, dont il est facile de multiplier les épisodes. On n'est pas surpris de voir Voltaire s'emparer du sujet, et le transformer en une comédie galante en vers, totalement détachée de tout contexte religieux ; *L'Enfant prodigue* (on notera la formulation) est représenté en 1736, et publié en 1738 ; le lieu de l'action est Cognac, et, au terme d'une sorte de chassé-croisé l'aîné, Euphémon (libertin qui tient le rôle du prodigue), finit par épouser Lise, que son frère cadet Fierenfat avait convoitée durant son absence (Fierenfat se console avec la baronne de Croupillac, d'Angoulême)... À la fin du même siècle, le jeune Schiller songe à un drame qu'il intitulera en définitive *Die Räuber (Les Brigands)*, publié anonymement en 1781 ; mais il avait d'abord songé à *Der verlorene Sohn*, et Germaine de Staël observe d'ailleurs :

Le sujet des *Brigands* est comme celui d'un grand nombre de fictions, qui toutes ont pour origine la parabole de l'Enfant prodigue. Un fils hypocrite se conduit bien en apparence. Un fils coupable a de bons sentiments malgré ses fautes. Cette opposition [...] a de grands inconvénients lorsqu'on veut inspirer trop d'intérêt pour le fils qui a quitté la maison paternelle<sup>47</sup>.

La dernière remarque confirme la crainte déjà exprimée par Bossuet : le fugueur est plus intéressant que le sédentaire – et peu importe l'ordre des naissances : chez Schiller, Franz Moor, le calomniateur de Karl, qui est parti et qu'il accuse d'être l'enfant préféré (*Schosskind*), est le cadet.

Si le sujet demeure source d'inspiration pour les spectacles – en 1850, Scribe (livret) et Auber (musique) collaborent à un opéra *L'Enfant prodigue* – le personnage inspire peu les poètes. On note toutefois un poème baroque du Croate Ivan Gundulić en 1622, *Suze sina ražmetnoga (Les Larmes du fils prodigue)*, un long poème de Vincent Campenon, *L'Enfant prodigue* (1811). En 1862 Mallarmé écrit, sous le même titre, un poème d'inspiration très

<sup>47</sup> *De l'Allemagne*, II, chapitre 17.

baudelairienne, en cinq quatrains, qui n'est publié qu'en 1926. Il s'ouvre sur la strophe suivante :

Chez celles dont l'amour est une orange sèche  
 Qui garde un vieux parfum sans le nectar vermeil,  
 J'ai cherché l'Infini qui fait que l'homme pêche,  
 Et n'ai trouvé qu'un Gouffre ennemi du sommeil.

Un peu plus loin, le prodigue s'adresse à une femme non nommée, qui a quelques traits d'une Marie-Madeleine, pour conclure :

Je veux plonger ma tête en tes cuisses nerveuses  
 Et pleurer mon erreur sous ton cilice amer ;

Là, ma sainte, enivré de parfums extatiques,  
 Dans l'oubli du noir Gouffre et de l'Infini cher,  
 Après avoir chanté tout bas de longs cantiques  
 J'endormirai mon mal sur votre fraîche chair.

Ce poème n'ajoute peut-être pas beaucoup à la gloire de son auteur, mais il témoigne de l'évolution importante que subit le mythe au cours de ce siècle : le prodigue, parti en quête d'absolu, revient chercher un véritable apaisement ailleurs que dans sa famille.

Quelques années après Mallarmé, Alphonse Daudet, déjà connu par le succès de son recueil poétique *Les Amoureuses* (1858 : il a 18 ans) et auteur de plusieurs pièces de théâtre, envisage un nouveau projet théâtral, *L'Enfant prodigue*, dont il expose le sujet à un ami en 1865, et qu'il transforme peu après en sujet de nouvelle. On n'en connaît que peu de choses. Roger Ripoll, qui a pu consulter un cahier inédit de Daudet, précise que cet enfant prodigue est un « fils de pasteur, qui après avoir vécu à Paris sans relations avec sa famille, rentre à la maison paternelle. Alors que tout le monde fête son retour, il reste triste ; [...] il aurait même l'intention de repartir »<sup>48</sup>. Plus tard, dans son roman *Sapho* (1884), Daudet reprend fugitivement le thème. Jean Gaussin, qui se perd à Paris dans ce que l'époque nomme un collage, réussit un temps à se libérer et revient chez ses parents, en Provence (chapitre VI) ; les premiers jours se passent dans l'allégresse, mais :

Subitement, Jean fut pris d'une grande tristesse ennuyée. Ces retours de l'enfant prodigue, après les joies de l'arrivée, l'orgie de veau gras et d'effusions tendres, souffrent toujours des hantises de la vie nomade, du regret des glands amers et du paresseux troupeau à conduire. C'est un désenchantement qui tombe des choses et des êtres, tout à coup dépouillés et décolorés<sup>49</sup>.

Daudet ne fait qu'effleurer le thème, mais, d'une autre façon que Mallarmé, il est sensible à cette désespérance qui affecte malgré tout celui qui se croyait ou se voulait sauvé.

Avec ces exemples, nous sommes très près des fils prodiges qui vont devenir des représentants éminents de la Modernité au 20<sup>e</sup> siècle. Les textes fondateurs sont connus : *Le Retour de l'enfant prodigue* de Gide (1907), les dernières pages des *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (*Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*) de Rilke (1910), et un bref texte

<sup>48</sup> R. Ripoll, dans : A. Daudet, *Œuvres*, T. III, 1994, p. 1380 (Bibl. de la Pléiade). Ripoll précise que ce cahier appartenait à la collection Daniel Sickles.

<sup>49</sup> A. Daudet, *Sapho*, *ibid.*, p. 464.

de Kafka, rédigé sans doute en 1920, que Max Brod a titré « Heimkehr » (« Retour [au foyer] ») et publié en 1936 ; cette dernière œuvre, d'ailleurs, ne contient aucune référence directe au fils prodigue, même si sa thématique permet, sans forcer le texte, de l'intégrer au *corpus*. Celui-ci a été largement commenté, et l'accent a été souvent mis sur le tragique d'un personnage qui revient avec le sentiment d'avoir échoué, de n'être pas encore prêt – à supposer qu'il ne le soit jamais – à vaincre finitude et solitude. C'est la ligne interprétative qui ouvre effectivement la Modernité. Mais, avant d'aller plus loin, il vaut peut-être la peine de rappeler que la « seconde » première livraison de *La Nouvelle Revue Française*, celle de 1909, comporte, juste après les « Considérations » de Jean Schlumberger, une curieuse réécriture, passablement sarcastique et impertinente, de la parabole : la nouvelle « L'enfant Prodigue » [*sic*, dans la table des matières, qui fait de Prodigue une sorte de prénom] de Lucien Jean (décédé l'année précédente) met en scène un gamin brillant, appelé « l'Enfant » par ses parents, « comme s'il n'y eût eu qu'un enfant dans le village », qui part, pour devenir un grand homme ; revenu, après avoir été gardien de porcs, il a droit à un festin ; mais il n'est pas à l'aise : « - Ah ! père – dit l'Enfant avec une expression d'amertume et d'invincible horreur – père ! Vous auriez pourtant dû vous rappeler que je n'aime pas le veau ! ». La nouvelle se termine sur cette phrase : un égoïsme mesquin et puéril est parfois l'autre face d'une solitude tragique.

Mais il revient bien à Gide, à Rilke et, dans une moindre mesure, à Kafka, de donner à l'histoire du fils prodigue le sceau de la Modernité, très différent des considérations de Péguy rappelées au début de cet article. La richesse du « poème » de Gide (il emploie le terme quelques jours après l'avoir achevé, dans l'entrée de son *Journal* au 16 mars 1907) mériterait un long développement ; seuls quelques éléments seront retenus ici. Un point central est que Gide reconstitue une famille nucléaire : l'enfant prodigue retrouve, outre son père et son aîné, sa mère et son cadet ; mais c'est pour faire partir, à son tour, ce troisième frère, le puîné, accompagné de la recommandation finale du prodigue : « Sois fort ; oublie-nous ; oublie-moi. Puisses-tu ne pas revenir... ». La grande question est ainsi posée : fallait-il revenir ? Déjà, subissant la « réprimande du père », le fils prodigue lui avait montré son angoisse : « Mon Père ! j'aurais donc pu vous retrouver sans revenir ?... » ; à sa mère, qui, ensuite, l'interrogeait sur les raisons de son départ : « Qu'est-ce qui t'attirait donc au-dehors ? [...] Que cherchais-tu ? », il avait répondu « Je cherchais... qui j'étais ». La quête du fils prodigue n'était pas celle d'un indiscipliné, ou d'un orgueilleux, comme le lui avait reproché antérieurement, dans sa propre « réprimande », l'aîné ; un quatrième et dernier dialogue, le « dialogue avec le frère puîné », enfin, lui fait comprendre que, parti en conquérant, il cherchait en fait à avoir toujours soif, à conserver intact le goût du fruit sauvage. Les amis catholiques de Gide ne s'y sont pas trompés ; Francis Jammes lui écrit, en juin 1907 : « les lecteurs, c'est évident, auront le droit de se méfier et de faire un retour à l'Évangile »...

Les lecteurs des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* pourraient être tentés de faire de même. Car, d'emblée, Rilke prévient : « On aura du mal à me persuader que l'histoire de l'Enfant prodigue n'est pas la légende de celui qui ne voulait pas être aimé »<sup>50</sup> : phrase complexe, qui commence sur le mode dubitatif et se continue avec deux négations. La suite permet de comprendre le détournement qu'opère Rilke : son héros se refuse effectivement à toute marque d'amour humain. À la différence de Gide, Rilke évacue d'ailleurs totalement la famille : le terme *Familie* ne se rencontre qu'une fois, et jamais les termes *Vater* (père) ou *Bruder* (frère) n'apparaissent. Sans doute, comme celui de Gide, le héros finit par revenir ; mais : « Nous ne savons pas s'il y resta ; nous savons seulement qu'il est revenu »<sup>51</sup> ; sans

<sup>50</sup> « *Man wird mich schwer davon überzeugen, dass die Geschichte des verlorenen Sohnes nicht die Legende dessen ist, der nicht geliebt werden wollte* ». Les traductions de l'œuvre de Rilke sont celles de Claude David.

<sup>51</sup> « *Wir wissen nicht, ob er blieb; wir wissen nur, dass er wiederkam.* »

doute, il a été reconnu, et même pardonné, mais on ne sait exactement par qui ; de toute façon, il entend demeurer en dehors de tout amour humain.

La soumission apparente de l'enfant prodigue de Gide est démentie par le départ du puîné, le fils perdu de Rilke est comme enfermé dans un moi qu'il veut entièrement assumer, seul. Si on leur adjoint le narrateur du bref récit de Kafka, revenu sans rien dire, sans avoir été attendu, muré dans son silence, qui n'ose pas se laisser voir, et qui appréhende surtout qu'on lui pose une question, on voit se profiler une figure nouvelle par rapport aux représentations antérieures. Il n'est plus question de s'étendre sur les épisodes d'une vie (peut-être) dissipée : la vie hors du foyer familial devient un moment d'initiation, réussie ou non, et le fils prodigue prend la parole (ne serait-ce qu'intérieurement), s'analyse lui-même une fois qu'il est revenu. Ce déplacement par rapport à la parabole de Luc est à la fois formel et de contenu. Formel, parce que, chez Luc, le fils se taisait, une fois qu'il a confessé sa faute, au verset 21 (qui ne fait que reprendre le verset 18, dans lequel, toujours exilé, il envisageait ce qu'il dirait à son père) ; de contenu, parce que le retour du fils était rendu clairement évident par sa réintégration : il était réinséré dans un groupe, reconnu, devenant l'objet des discours des autres (le père, les serviteurs, même le frère aîné).

Les artistes du 20<sup>e</sup> siècle, après d'autres, ont exploité les potentialités d'un récit déjà pointées par Bossuet ou G. de Staël. Sans doute est-ce à mettre en relation avec les interrogations qui sont celles de la Modernité, quelque vague que soit ce concept, que la figure du fils prodigue contribue d'ailleurs à forger. Si le romantisme européen avait transformé la question de Descartes, « Que suis-je ? », en une interrogation plus personnelle, « Qui suis-je ? », une nouvelle formulation, qui est aussi une inquiétude nouvelle, se fait jour à la fin du 19<sup>e</sup> siècle : « Est-ce que je suis moi ? », ou « Comment puis-je être moi ? », voire « Est-ce que j'existe en tant que moi ? ». Auteur de la formule « le moi est irrécupérable » (*das Ich ist unrettbar*)<sup>52</sup>, Ernst Mach la commente en 1908 pour Hermann Bahr, qui en a fait le slogan de la Modernité viennoise :

Quand je dis : « le moi est irrécupérable », j'entends par là qu'il réside dans l'aptitude de l'homme à s'assimiler toutes les manifestations, que ce moi se dissout dans tout ce qu'il peut ressentir, entendre, voir, toucher. Tout est fugitif, constituant un monde sans substance, qui ne se compose que de couleurs, de lignes, de sons. Sa réalité est un mouvement perpétuel, changeant à la façon d'un caméléon. C'est dans ce jeu des phénomènes que se cristallise ce que nous appelons notre « moi ». Du moment de la naissance à celui de la mort il ne cesse de se modifier.<sup>53</sup>

Le moi n'est plus une donnée, mais une instance à recréer à chaque instant, et les travaux de Freud rendent encore plus complexe la cohérence de l'identité. Virginia Woolf tire, en 1919, les conséquences des myriades d'impressions qui affectent un « esprit ordinaire » :

La vie est un halo lumineux, une enveloppe semi-transparente qui nous entoure du commencement à la fin de notre état d'être conscient. N'est-ce pas

<sup>52</sup> Cette formule figure au paragraphe 12 du premier chapitre (« Considérations préalables antimétaphysiques ») de *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis vom Physischen zum Psychischen* (1885).

<sup>53</sup> „Wenn ich sage: 'Das Ich ist unrettbar', so meine ich damit, daß es nur in der Einfühlung des Menschen [...] in alle Erscheinungen besteht, daß dieses Ich sich auflöst in allem was fühlbar, hörbar, sichtbar, tastbar ist. Alles ist flüchtig; eine substanzlose Welt, die nur aus Farben, Konturen, Tönen besteht. Ihre Realität ist ewige Bewegung, chamäleonartig schillernd. In diesem Spiel der Phänomene kristallisiert, was wir unser „Ich“ nennen. Vom Augenblick der Geburt bis zum Tod wechselt es ohne Ruhe“. Lettre à Hermann Bahr, citée par Manfred Sommer, *Evidenz und Augenblick. Eine Phänomenologie der reinen Empfindung*, Frankfurt a.M. 1996, p. 74 (trad. YC).

la tâche du romancier de nous rendre sensible ce fluide élément changeant, inconnu et sans limites précises, si aberrant et complexe qu'il puisse se montrer, en y mêlant aussi peu que possible l'étranger et l'extérieur ?<sup>54</sup>

Le roman du fils prodigue, au 20<sup>e</sup> siècle, s'inscrit bien dans cette perspective.

Le roman, le récit fictionnel, est en effet redevenu le principal support générique de l'histoire du fils prodigue, sans doute parce que ce genre permet aujourd'hui l'analyse profonde d'un individu (mais il peut aussi s'agir d'un roman policier, comme *The Prodigal Son*, publié en 2006 par Kate Sedley, qui en situe l'intrigue au XVI<sup>e</sup> siècle). Bien entendu le personnage est toujours à même de se montrer sur scène, soit comme protagoniste (chez Harold Pinter, Sam Shepard, José Pliya, Jon Fosse), soit au détour d'une scène : Camille, figure exemplaire de rebelle, dans *Le Soulier de satin*, glorifie le fils prodigue devant Prouhèze et lui assure que ce n'est pas lui, mais bien le père qui a demandé pardon (1<sup>ère</sup> Journée, scène 3). On le rencontre aussi, sous divers avatars, dans des opéras (Prokofiev), des ballets (Ballanchine), au cinéma (dès 1901 Ferdinand Zecca tourne, pour Pathé, un *Enfant prodigue*), dans des séries télévisées (*Six Feet Under*), dans des chansons (Jacques Plante, James Blunt), il intéresse des photographes (Duane Michals), sans oublier les supports traditionnels : peinture (Thomas Hart Benton, Georges Rouault, Marc Chagall), dessin (Oskar Kokoschka), vitrail (Max Ingrand, église Notre-Dame du Pré au Mans), sculpture (Auguste Rodin, Hermann Blumenthal). Ces quelques noms n'épuisent évidemment pas la liste des artistes et des écrivains qui, très nombreux, peut-être de plus en plus nombreux à notre époque, s'intéressent au fils prodigue. Un tableau peut d'ailleurs susciter un poème, comme celui que le Polonais T. Różewicz écrit à partir de J. Bosch, ou la méditation que François Cheng prête à un personnage séduit par Rembrandt.

Le choix de tel ou tel moyen d'expression n'est évidemment pas neutre : si une pièce de théâtre ou un film présente normalement plusieurs rôles, un texte écrit pour être lu peut ne retenir qu'une voix, de même qu'un tableau ou un dessin peut ne mettre sous les yeux qu'un seul personnage. Drame familial, drame social, drame individuel ? Autant d'options qui se présentent lorsqu'il s'agit du fils prodigue, auxquelles il faudrait peut-être ajouter celle de l'absence même de drame : tout homme serait, par définition, ou de par sa situation, un fils perdu, condition qu'il doit assumer seul – mais est-il alors encore un fils ? On doit se demander ce qui définit, ou, au moins, circonscrit, la figure du fils prodigue : comment l'identifier ?

Non seulement, comme on l'a vu, les expressions qui le désignent varient d'une langue à l'autre, mais il est resté anonyme : aucun écrivain n'a encore réussi à imposer un patronyme. Au 16<sup>e</sup> siècle le Hollandais G. Gnapheus avait connu un grand succès avec sa pièce néolatine *Acolastus*, traduite ensuite dans de nombreuses langues européennes (dont le français) : il donnait au fils perdu un nom tiré d'un terme grec, *akolastos*, qui se rencontre dans la première traduction grecque de la Bible, la Septante, et qui signifie « licencieux, intempérant », mais cet essai est resté sans suite. Lorsqu'il a un nom (ce qui n'est le cas ni chez Gide, ni chez Rilke, ni chez Kafka), il s'appelle, plus ou moins banalement et indifféremment, Jacques [Thibault] (Roger Martin du Gard), Jessele [Mohylewski] (Soma Morgenstern, dans sa trilogie *Funken im Abgrund* [*Étincelles dans l'abîme*]), Teddy (Harold Pinter), etc. Nombreux sont les personnages, y compris les personnages secondaires, qui peuvent endosser la personnalité du prodigue... Il peut être Juif assimilé, combattant d'une guerre civile (ou de

<sup>54</sup> V. Woolf, dans « *Modern Fiction* » (1909) : « *life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this raying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible?* ». La traduction citée est celle de R. Celli, dans : V. Woolf, *L'Art du roman*, Paris, Seuil, 1963, p. 15.

libération), professeur de philosophie, ... ; il peut apparaître aussi comme un clochard en haillons, un être que le Suisse Robert Walser nomme, dans son dialecte, un « Glünggi », un bon à rien, un pitoyable fainéant, qui s'expose plus ou moins complaisamment aux yeux de tous<sup>55</sup>.

La question revient : suffit-il donc de pleurer, de supplier, d'avoir l'air malheureux, d'être égaré, pour être un fils perdu ? Une statue de Rodin s'appelle, indifféremment, « La prière » ou « L'enfant prodigue ». Bien volontiers on accueillera comme (enfant) prodigue un parent, mais aussi un ami, voire une simple connaissance, en tout cas quelqu'un perdu de vue, dont on estime qu'il n'a pas trop bien réussi, et qui réapparaît à l'improviste. Il est pourtant parfois des prodiges qui ont réussi : ce sont eux, alors, qui donnent les festins. Voici le cas d'une *filha pródiga* brésilienne – car il existe aussi quelques rares « filles prodiges ». En 1977 le Brésilien Jorge Amado publie un roman au titre alléchant : *Tieta d'Agreste gardienne de chèvres ou le retour de la fille prodigue, mélodramatique feuilleton en cinq épisodes sensationnels et un surprenant épisode : émotion et suspense* !<sup>56</sup>. Dans ce roman d'allure picaresque, le personnage éponyme, que son père avait chassée pour mauvaise conduite à 17 ans, revient éblouir les gens de son village, qui ignorent que sa richesse est due au bordel de luxe qu'elle possède à Sao Paulo ; influente auprès des gens influents, qu'elle connaît (et pour cause), elle réussit à empêcher l'installation à Agreste d'une usine polluante, avant de repartir, non sans que sa sœur ne l'ait suppliée, en vain, de l'emmener avec elle dans sa « maison de filles ». Comment ne pas voir, dans ce récit, une sorte de revanche des prostituées que le fils aîné de la parabole lucanienne accusait son frère d'avoir fréquentées en dissipant son bien avec elles ?

Il est décidément malaisé d'identifier, dans la littérature de notre époque, celui qui était perdu et retrouvé, qui était mort et qui est vivant. Le fils prodigue n'est plus ni prodigue, ni fils : la rébellion des fils contre les pères est désormais légitime, les désirs et leur réalisation à tout prix donnent lieu à des publicités, les transgressions font partie du vocabulaire positif des « psys », qui ont remplacé les pères, les confesseurs ou les directeurs de conscience ; nombreux sont d'ailleurs les psychanalystes et les psychologues à avoir consacré quelques pages à commenter la parabole<sup>57</sup>. Est-il possible, de revenir, de se (re)trouver, tout simplement, au milieu des siens ? Devant la crise de la famille, perçue comme une cellule étouffante, la crise de la fratrie<sup>58</sup>, la crise de la filiation, l'essentiel n'est-il pas d'être enfin soi-même, le plus tôt possible (mais il n'est jamais trop tard !) ? Peut-être même faut-il parler d'une crise profonde de l'identité personnelle, qui va bien au-delà de ce qu'E. Mach avait signalé ? Dans *Le Dit de Tianyi* (1998), roman de François Cheng, auquel il a été fait allusion plus haut, le narrateur, peintre chinois qui voyage en Europe, se rend en Hollande et découvre Rembrandt (II<sup>ème</sup> partie, chapitre 5). Il finit par acquiescer à une peinture qu'il ressent en fin de compte comme « une des rares capables d'apaiser <ses> nostalgies et <ses> remords » ; il épouse les regards du peintre, et en particulier :

le non-regard de l'enfant prodigue dont on ne voit que la nuque. Le non-regard de celui qui, à force de se détourner en vue d'un plus grand désir à soi, ne rencontre plus aucun regard, n'est plus regard lui-même, qui ignore qu'au

<sup>55</sup> Dans « *Der verlorene Sohn* », texte paru en septembre 1928 dans le *Berliner Tageblatt*.

<sup>56</sup> *Tieta do Agreste pastora de cabras ou a volta da filha pródiga, melodramático folhetim em cinco sensasionais episódios e comovente epilogo : emoção e susepense!* La traduction française, Stock, 1980 (Nouveau cabinet cosmopolite), est due à Alice Raillard.

<sup>57</sup> Voir la partie « Approches psychologiques et psychanalytique » dans : *Cahiers Évangile*, Supplément, 101, 1997, « La Parabole du fils prodigue », p. 91-96.

<sup>58</sup> Voir F. Godeau et W. Troubetzkoy [éd.], *Fratries. Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Kimé, 2003, 662 p. Ce volume constitue les Actes d'un Congrès de la Société française de littérature générale et comparée, tenu à l'université de Versailles/Saint-Quentin-en-Yvelines en septembre 2002.

bout de toute la vraie vie est un simple retour, un simple face à face. L'enfant prodigue n'est-il pas celui qui a voulu faire le trop grand tour, au risque de rompre à jamais le fragile cercle de l'amour humain ?

Tianyi, dont François Cheng, en simple « éditeur », déclare avoir voulu simplement reconstituer et transposer en français le récit, rejoint ici la déclaration liminaire de Rilke rappelée plus haut ; il ne se réfère jamais directement à la parabole lucanienne, et, en dehors du passage cité, on ne rencontre qu'une seule fois (sauf erreur) l'expression « fils prodigue » (I<sup>ère</sup> partie, fin du chapitre 25) ; mais le long parcours circulaire qui mène le héros de la Chine à la Chine est structuré en trois grandes sections : I) « Épopée du départ » ; II) « Récit d'un détour » ; III) « Mythe du retour ». On remarque que ces trois étapes – départ-détour-retour – sont modulées suivant trois modalités : épopée-récit-mythe. Au centre, le terme le plus neutre, *récit*, pour une partie qui est nettement la plus brève ; aux deux extrémités, des mots (*épopée*, *mythe*) qui parlent à l'imagination, et colorent, à l'avance, les deux bornes de l'existence de Tianyi. Au final de ce roman, qui se présente comme un « récit de vie » authentique, surgit une brève méditation personnelle du « témoin qui n'a plus rien à perdre » (c'est-à-dire l'éditeur du *Dit*), qui parle de lui-même à la *troisième* personne, comme d'un autre : « Il porte en lui assez de nostalgie pour qu'il n'effectue pas, lui aussi, sa marche du retour, quand il voudra, où il voudra ».

Faut-il imaginer le fils prodigue heureux, dans l'attente – passionnément vaine ? – d'un retour définitif ?

## Bibliographie

(ne sont ici signalés que des travaux comprenant des études de type littéraire)

Chevrel, Yves, « 'Un homme avait deux fils' ou : la fratrie insauvable ? Quelques réflexions sur des réécritures modernes d'une parabole évangélique », dans : Godeau, F. et Troubetzkoy, W. [dir.] *Fratries. Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Kimé, 2003, 69-78.

Müller-Michaels, Harro, « Ermutigung zur Krise. Das Motiv des verlorenen Sohnes als Paradigma der Moderne », dans : *Diskussion Deutsch*, 45, juin 1995, 119-126

Pelletier, Anne-Marie, « Métamorphoses littéraires d'une parabole. 'Le fils prodigue' selon Gide, Rilke et Kafka », dans : *Foi et Vie. Cahier biblique* 30, sept. 1991, 21-32.

**Elian CUVILLIER**  
**Faculté de théologie protestante de Montpellier**

**LA PARABOLE D'UN PERE ET DE SES DEUX FILS**  
**UNE EXEGESE DE LUC 15,11-32**

La parabole dite du « fils prodigue » se trouve dans l'évangile de Luc, l'un des quatre évangiles canoniques. Depuis plus de deux siècles, ces évangiles ont fait l'objet d'études scientifiques approfondies. Pour bien situer mon propos, il est utile de rappeler brièvement les grandes lignes et les évolutions de la recherche.

Dès la fin du XVIII<sup>e</sup> et tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, les évangiles ont été considérés comme des documents avec lesquels il était possible de retrouver, derrière le revêtement mythologique et les interprétations ecclésiales secondaires, la véritable figure du Jésus de l'histoire. Cette recherche se développera tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et donnera naissance à de nombreuses *Vie de Jésus*<sup>59</sup>. Ce qui caractérise cette période, c'est la recherche d'un Jésus acceptable pour la raison humaine, c'est-à-dire dépouillé de ses attributs divins en même temps que revêtu de valeurs susceptibles d'en faire encore une référence pour la conscience moderne. L'école libérale qui s'épanouira dans l'historicisme est le courant dominant tout au long de cette période. Sa quête du Jésus historique est marquée par un positivisme scientifique et historique qui laisse espérer qu'un travail sérieux et appliqué sur les textes bibliques permettra de dégager la figure « authentique » de Jésus. Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, la recherche va prendre une autre direction, en particulier sous l'impulsion du travail d'Albert Schweitzer<sup>60</sup>. Il conclut une rétrospective de près de cent cinquante ans de travaux par cette phrase désormais célèbre : « Le Jésus de Nazareth, qui s'est présenté comme Messie, qui a annoncé l'avènement d'un royaume moral, la réalisation du Royaume des cieux sur terre et qui est mort sur la croix, pour en quelque sorte consacrer son œuvre, ce Jésus n'a jamais existé. Ce n'est qu'une figure projetée par le rationalisme du XVIII<sup>e</sup> siècle, animée ensuite par le libéralisme et revêtue d'un costume d'époque par la théologie moderne. »<sup>61</sup> On découvre ainsi que la lecture n'est jamais innocente. Chaque historien ou exégète propose, à l'instar des évangélistes, son interprétation de Jésus, « son » Jésus. Dans les années 50 du siècle dernier, Ernst Käsemann<sup>62</sup> est à l'origine de ce que l'on appelle la *New Quest* (en référence à la première « quête » du Jésus historique du XIX<sup>e</sup> siècle) Il insiste sur une réhabilitation de l'histoire comme instance critique. Il ne s'agit pas de fonder sa foi sur des découvertes historiques mais de tenir compte du fait que la foi chrétienne est contingente, inscrite dans une histoire. Ce regain d'intérêt suscité par Käsemann donnera naissance à un certain nombre de travaux caractérisés alors par une approche plus modeste : plus question de reconstituer une biographie, une « vie » de Jésus. Désormais, l'historien sait qu'il est

<sup>59</sup> En Allemagne, une des plus célèbres est sans conteste celle de David F. STRAUSS, *Leben Jesu kritisch bearbeitet*, Tübingen, 1840<sup>3</sup> (traduction française par Emile Littré : *Vie de Jésus*, Paris, 1864<sup>3</sup>). En France, ce fut celle d'Ernest RENAN, *Vie de Jésus*, Paris, 1864<sup>1</sup> ; l'édition de référence est la treizième, publiée en 1867 (republié chez Gallimard en 1974).

<sup>60</sup> Albert SCHWEITZER, *Geschichte der Leben-Jesu-Forschung*, Tübingen, Mohr, 1906, 1913<sup>2</sup>, 1977<sup>3</sup> ; en français, seule la conclusion est traduite : « Histoire des recherches sur la vie de Jésus. Considération finale », *ETR* 69 (1994), p. 153-164.

<sup>61</sup> « Histoire des recherches sur la vie de Jésus. Considération finale », *op.cit.*, p. 153.

<sup>62</sup> Ernst KÄSEMANN, « Le problème du Jésus historique », *Essais Exégétiques*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1972, p. 145-173,



impossible de reconstituer précisément l'existence de Jésus dans le détail, hormis son existence en Galilée et sa mort autour des années 30 de notre ère. On procédera alors par éclairages successifs sur tel ou tel aspect du personnage : sa prédication, la question de ses miracles, son débat avec le judaïsme, son procès et sa mort.<sup>63</sup> Depuis la fin des années 80, on est entré dans une nouvelle période de la recherche sur le Jésus de l'histoire, la *Third Quest*. Sous l'influence de l'exégèse américaine, suite aux découvertes de Qumrân et au regain d'intérêt pour les évangiles apocryphes, cette nouvelle étape se caractérise par une meilleure connaissance de la sociologie de l'Antiquité et du judaïsme contemporain de Jésus. Par-delà les reconstructions proposées, une question semble ressortir : Jésus est-il en continuité ou en rupture avec son époque, et en particulier avec le judaïsme de son temps ?<sup>64</sup>

Quoi qu'il en soit de la réponse que l'on apporte à cette question controversée, une chose est certaine : rédigés une génération au moins après les faits qu'ils sont censés relater<sup>65</sup>, les quatre évangiles ne sont pas des biographies de Jésus, au sens moderne de ce terme, qui permettraient de reconstituer une chronologie précise de ces actes et de ces paroles<sup>66</sup>. Ils sont des témoignages de foi qui ont pour but d'exhorter et de nourrir les communautés primitives à partir de traditions, orales et écrites, rapportant des paroles et des actions de celui dont on affirme qu'il est désormais ressuscité. Ces traditions remontent pour beaucoup d'entre elles au Jésus de l'histoire, mais elles sont interprétées dans un nouveau contexte ce qui suppose des adaptations, transformations ou adjonctions plus ou moins importantes, voire même la création de certaines traditions — paroles ou actes attribués à Jésus — pour les besoins de la vie des communautés primitives.

Parmi ces traditions, les paraboles occupent une place importante. Les évangiles en rapportent plus de quarante différentes, sans compter la multitude des tournures imagées qui émaillent son discours, attestant le fait que Jésus a largement utilisé ce langage spécifique. Cependant, lorsqu'ils rapportent les paraboles de Jésus, les évangiles les interprètent dans un contexte différent de celui au sein duquel elles ont été prononcées. Ce contexte originel est

---

<sup>63</sup> Caractéristiques, à cet égard, les ouvrages de Etienne TROCME, *Jésus de Nazareth vu par les témoins de sa vie*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1971 et de Charles PERROT, *Jésus et l'histoire*, Paris, Desclée, 1979, 1993<sup>2</sup>

<sup>64</sup> La somme impressionnante de John P. MEIER, *Un certain juif Jésus. Les données de l'histoire. I. Les sources, les origines, les dates*, Paris, Cerf, 2004 ; *II. La parole et les gestes*, Paris, Cerf, 2005 ; *III. Attachements, affrontements, ruptures*, Paris, Cerf, 2005 (un ensemble de plus de 2500 pages !) constitue désormais un bilan de cette troisième quête, certains indices laissant en effet penser qu'on arrive à la fin du cycle même si le recul manque encore pour l'affirmer. Pour une synthèse plus développée sur cette question, je me permets de renvoyer à Elian CUVILLIER, « Jésus de l'histoire et Christ de la foi. Quelques points de repères », *Theophilyon* 2008, p. 11-34 ; Elian CUVILLIER, « La question du Jésus historique dans l'exégèse francophone : aperçu historique et évaluation critique » in Daniel MARGUERAT - Enrico NORELLI - Jean-Marie POFFET édts., *Jésus de Nazareth. Nouvelles approches d'une énigme*, Genève, Labor et Fides, 2003<sup>2</sup>, p. 59-88

<sup>65</sup> Habituellement, on situe la rédaction de l'évangile de Marc dans les années 60-70, et celle des trois autres dans les années 80-90 du premier siècle de notre ère.

<sup>66</sup> Certains chercheurs trouvent des parallèles entre les évangiles et le genre de la biographie antique. Ils se fondent en particulier sur l'opinion de Justin (*Première apologie* 66,3 et 67,3) qui les présente comme « les mémoires des apôtres » (*apomnêmoneuata tôn apostolôn*), expression évoquant les *Mémorables* de Xénophon, la biographie de Socrate. « Les anciens biographes écrivaient souvent avec plusieurs intentions, y compris des intentions apologétiques et polémiques. Certains ont écrit pour soutenir (ou pour contester) un système de croyances ou de valeurs que personnifiait le sujet de leurs biographies. Il en va de même des évangélistes, dont les récits de la vie et de l'enseignement de Jésus étaient des « documents fondateurs » pour les communautés chrétiennes qui venaient de naître. On peut donc voir dans les évangiles une catégorie particulière ou un sous-ordre de la biographie antique. Essentiellement en raison du terme sous lequel ils ont été connus, ils constituent une famille distincte dans la biographie antique » (Graham N STANTON, *Parole d'évangile ?*, Paris/Montréal, Cerf/Fides, 1997, p. 170-171).

définitivement perdu et les évangélistes proposent un cadre où la fiction narrative joue un rôle primordial.

L'exégète devra donc se prononcer clairement sur le questionnement auquel il soumet le texte étudié, ici en l'occurrence, Lc 15,11-32. Cherche-t-il à remonter à la parabole originelle prononcée par Jésus ? Il convoquera alors les outils de la critique littéraire susceptibles de permettre une distinction entre la tradition originelle et les adjonctions ou relectures postérieures. S'intéresse-t-il au sens de la parabole dans le cadre de la rédaction évangélique et souhaite-t-il comprendre ce qu'a cherché à souligner l'évangéliste lorsqu'il a rapporté cette parabole dans le contexte spécifique de sa narration ? Il devra alors tenir compte de l'activité rédactionnelle et des perspectives théologiques spécifiques du troisième évangile ou, à partir des outils de la nouvelle critique littéraire, procéder à une analyse de la parabole dans le cadre plus global de la narration. S'intéresse-t-il au fonctionnement et à la signification de la parabole indépendamment de son locuteur premier, mais également de son contexte rédactionnel ? Il pourra alors faire appel aux outils de la sémiotique, procéder à une analyse de la pragmatique de la communication que met en œuvre la parabole elle-même, voire, dans une perspective psychanalytique, interroger la parabole à partir des signifiants qu'elle fait fonctionner.

Dans le cadre de cette contribution, je propose la démarche suivante. Après une première section consacrée au genre littéraire de la parabole évangélique en général et de la parabole dite du « Fils prodigue » en particulier, je rappellerai brièvement quelques points importants de l'histoire de l'interprétation de Lc 15,11-32. La troisième partie sera consacrée à l'exégèse proprement dite de la parabole. Après en avoir proposé une traduction personnelle<sup>67</sup> (1), je m'arrêterai sur l'arrière-plan juridique de la parabole (2) puis je me prononcerai sur son origine (3). J'en proposerai ensuite deux interprétations possibles (4) qui me conduiront à m'interroger sur son lien avec l'activité du Jésus historique (5) ainsi que sur l'interprétation qu'en fait l'évangéliste dans le cadre de sa rédaction (6). Pour terminer je me risquerai à une ébauche de lecture psychanalytique de la parabole (7).

## 1. À propos du genre littéraire des paraboles<sup>68</sup>

1.1. On distingue deux grandes catégories au sein du langage figuratif tel qu'on le trouve dans les évangiles : d'un côté la « parole-image », de l'autre le « récit-parabole ». De part et

<sup>67</sup> Les autres passages bibliques cités le sont d'après la *Traduction Œcuménique de la Bible*.

<sup>68</sup> Dans ce chapitre, nous nous inspirons des propos de Daniel MARGUERAT, *Parabole*, (Cahiers Evangile 75), Paris, Cerf, 1991, p. 12-20. Sur les paraboles évangéliques en général, la bibliographie est pléthorique. On se contentera de mentionner quelques travaux majeurs sur la question et on renverra à la note 10 pour l'histoire de la recherche : Adolf JÜLICHER, *Die Gleichnisreden Jesu*, 2 vol., Freiburg, 1888-99 (réimpression en un seul volume, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969) ; Charles Harold DODD, *Les paraboles du Royaume de Dieu*, Paris, Seuil, 1977 (original anglais 1948) ; Joachim JEREMIAS, *Les paraboles de Jésus*, Le Puy, Xavier-Mappus, 1962 (original allemand 1952) ; Robert W. FUNK, « The Parable as Metaphor » in Robert W. FUNK, *Language, Hermeneutic, and Word of God. The Problem of Language in the New Testament and Contemporary Theology*, New York, Harper & Row, 1966, p. 133-162 ; Paul RICŒUR, « L'herméneutique biblique. Esquisse », « La forme narrative », « Le procès métaphorique », « La spécificité du langage religieux » dans Paul RICŒUR, *L'herméneutique biblique*, Paris, Cerf, 2001, p. 147-255 (original anglais : « Biblical Hermeneutics », *Semeia* 4 (1975), p. 29-148 ; Eberhard JÜNGEL, « Das Evangelium als analoge Rede von Gott » in Wolfgang HARNISCH hrsg *Die neutestamentliche Gleichnisforschung im Horizont von Hermeneutik und Literaturwissenschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982., p. 340-366 (original publié en 1977) ; Hans WEDER, *Die Gleichnisse Jesu als Metaphern*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1978<sup>1</sup>, 1989<sup>3</sup> (traduction italienne : *Metafore del regno*, Brescia, Paideia, 1991) ; Jean DELORME éd., *Les paraboles évangéliques. Perspectives nouvelles*, Paris, Cerf, 1989.

d'autre, le discours sollicite le lecteur par un recours à l'image. Ce qui fait la différence entre les deux, c'est que la première catégorie pose l'image, tandis que la seconde la déploie en récit. Ainsi, par exemple, Lc 6,41 (« Qu'as-tu à regarder la paille qui est dans l'œil de ton frère ? Et la poutre qui est dans le tien : ne la remarques-tu pas ? ») est une parole-image. On joue sur l'opposition entre paille et poutre, mais l'image est statique. Elle ne construit pas d'histoire avec ces deux éléments. Différemment, Mc 2,21 (« Personne ne coud une pièce d'étoffe neuve à un vieux vêtement ; sinon le morceau neuf qu'on ajoute tire sur le vieux vêtement et la déchirure est pire ») est un récit-parabole. L'image de l'étoffe est travaillée en récit : transformation entre un état initial et un état final. Habituellement on réserve à cette deuxième catégorie l'appellation de parabole.

1.2. Les différentes paraboles évangéliques ne fonctionnent cependant pas toute selon la même logique. Certaines relatent un fait d'expérience, un fait connu, une loi universelle de la sagesse populaire que le récit peut cependant exagérer : la parabole s'appuie alors sur l'accord immédiat (cf. Lc 14,28 : « En effet lequel d'entre vous, s'il veut bâtir une tour ne commence par s'asseoir pour calculer la dépense et juger s'il a de quoi aller jusqu'au bout ? »). Pour d'autres, il en va autrement : l'évidence fait place à l'insolite. Le scénario attendu est cassé par de l'inattendu (Lc 16, 1-8 : un patron qui félicite un intendant malhonnête ; Mt 20,1-16 : un patron qui paie tous ses ouvriers le même tarif qu'ils aient travaillé une heure ou toute la journée ; ou encore, comme dans notre parabole, un père qui accueille sans aucun reproche un enfant ayant dilapidé tout son bien). La parabole qui joue sur la surprise est à rapprocher de la métaphore : elle frappe l'auditeur par un écart. C'est une métaphore étendue en récit : la parabole dite du « Fils prodigue » (Lc 15,11-32) appartient à cette catégorie.

1.3. Si l'on en croit Quintilien<sup>69</sup>, les trois vertus de la narration sont *brevitas*, *luciditas*, *credibilitas* (brièveté, clarté, plausibilité). À l'aide de ces trois critères, nous pouvons définir comment se constitue une parabole comme celle Lc 15,11-32. En premier lieu, elle est *brève*. Elle ne s'alourdit d'aucun détail superflu. Chaque élément de l'histoire participe du sens (ce qui ne signifie pas que chaque détail est codé comme dans l'allégorie). Cette brièveté sert aussi au caractère surprenant et énigmatique du récit : les « blancs » du récit parabolique, ses « non-dits » suscitent la réflexion de l'auditeur, sa coopération interprétative (par exemple : pourquoi le fils demande-t-il sa part d'héritage ?). Secondement, la parabole est *claire* : pas de personnages superflus, pas de digression. Elle possède une structure duelle (« deux fils »...). Tout se joue sur le dénouement : l'accent repose sur la fin du discours, dans la chute. Mais clarté ne signifie pas logique ou aspect prévisible. Au contraire, la parabole finit par une surprise : la colère du fils aîné sur laquelle se clôt l'histoire sans que l'on ne précise s'il a finalement ou non participé à la fête ou que le locuteur n'émette un jugement de valeur. Enfin, la parabole est *plausible*, elle met en scène des attitudes vraisemblables, dans lesquelles les auditeurs peuvent se reconnaître. L'exagération propre au genre littéraire ne contredit pas les conditions de plausibilité de la parabole sans laquelle l'attention de l'auditeur ne serait pas captée. « Ainsi, usant des règles narratives propres à l'art de raconter, la parabole déploie devant les yeux de l'auditeur une portion de monde, un fragment de vie. Ce monde fictif est privé des nuances qui composent le quotidien. Mais justement, dans ce monde fictif esquissé en miniature, les quelques détails suffisent à créer un effet de réel qui conduit le lecteur à y retrouver son propre monde configuré. »<sup>70</sup>

<sup>69</sup> *Institution Oratoire*, IV, 2,31

<sup>70</sup> Daniel MARGUERAT, *Parabole*, op.cit., p. 20.

## 2. Regard sur l'histoire de l'interprétation de Lc 15,11-32<sup>71</sup>

L'histoire de la réception Lc 15,11-32 est extrêmement riche et nous ne pouvons ici qu'en souligner quelques aspects importants. Jusqu'à un certain point d'ailleurs, elle coïncide avec l'histoire de l'interprétation des paraboles évangéliques<sup>72</sup>.

1. Sur la longue période qui va du I<sup>er</sup> siècle au XIX<sup>e</sup> siècle c'est l'interprétation allégorique qui domine. Elle a pour présupposé que le sens de la parabole est dans un au-delà du texte, qu'on le situe dans un monde spirituel supérieur, dans la doctrine ecclésiale ou dans l'histoire des communautés chrétiennes primitives. « Le texte est regardé comme une surface signifiante piquée de métaphores, dont chacune recèle une équivalence à trouver sur le plan du signifié. Par un jeu de superposition, une histoire signifiante (la parabole) est lue à la lumière d'une autre, signifiée ».<sup>73</sup> La lecture allégorique s'imposera comme la lecture normative des paraboles durant tout le moyen âge et jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Quelques voix s'élèveront régulièrement contre les abus de la pratique (les Pères de l'école d'Antioche, en particulier Jean Chrysostome ou, plus tard, le Réformateur Jean Calvin préféreront toujours privilégier le sens littéral). Ces voix resteront éparées et la permanence de la lecture allégorique est remarquable sur une période très longue. Dans ce cadre, l'interprétation de la parabole n'en est pas moins plurielle. On peut synthétiser les différentes interprétations à partir de l'identification proposée pour les deux frères<sup>74</sup> : dans les lectures gnosticisantes, l'aîné symbolise les anges et le cadet l'humanité ; dans les interprétations éthiques, les deux frères deviennent les types des justes (l'aîné) et des pécheurs (le cadet) ; sur un plan ethnique, ce sont Israël (l'aîné) et les païens (le cadet) ; enfin, dans une ligne pénitentielle, l'aîné représente les chrétiens plus rigoristes s'opposant à la réconciliation des frères qui ont failli.

Au XIX<sup>e</sup> siècle encore, l'interprétation historique d'un Ferdinand Baur, chef de file de l'école de Tübingen, prolonge une des lignes d'interprétation des Pères<sup>75</sup>. Pour lui, la parabole reflète les conflits et la réconciliation entre judéo- et pagano-chrétiens à la fin du premier siècle de notre ère. Les églises judéo-chrétiennes sont représentées par le fils aîné tandis que les églises pagano-chrétiennes sont représentées par le fils cadet. La jalousie du fils aîné décrit la réticence des judéo-chrétiens devant l'afflux des païens convertis : cela marque en effet la fin du privilège d'Israël. L'attitude du Père, toute conciliante envers le fils aîné, souligne la préoccupation de la période post-apostolique dont témoigne Luc : unir l'Eglise tout en

<sup>71</sup> François BOVON, « La parabole de l'enfant prodigue (Luc 15,11-32), première lecture », dans Collectif, *Exegesis. Problèmes de méthode et exercices de lecture*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1975, p. 36-54, spécialement p. 39-42 ; Christophe SENFT, « Ferdinand Christian Baur » dans *Exegesis*, Neuchâtel : Delachaux et Niestlé, 1975, p. 56-68, spécialement p. 66-67 ; François BOVON, « L'exégèse de Luc 15,11-32 par Julius WELLHAUSEN », dans Collectif, *Exegesis. Problèmes de méthode et exercices de lecture, op.cit.*, p. 82-85 ; Yves TISSOT, « Allégories patristiques de la parabole lucanienne des deux fils, Luc 15,11-32 », dans Collectif, *Exegesis. Problèmes de méthode et exercices de lecture, op.cit.*, p. 230-242 ; François BOVON, *L'évangile selon saint Luc 15,1-19,27*, Genève, Labor et Fides, 2001, p. 50-59 ; René LUNEAU, *L'enfant prodigue*, Paris, Bayard, 2005.

<sup>72</sup> Vittorio FUSCO, « Tendances récentes dans l'interprétation des paraboles », dans Jean DELORME éd., *Les paraboles évangéliques, op.cit.*, p. 19-60.

<sup>73</sup> Daniel MARGUERAT, *Parabole, op.cit.*, p. 21

<sup>74</sup> Nous suivons ici le travail de Yves TISSOT, « Allégories patristiques », *op. cit.*, p. 248.

<sup>75</sup> Dans les années 1830-1850, l'école de Tübingen suscite un nouvel élan dans la recherche sur le Nouveau Testament, alors essentiellement marquée par le rationalisme. Ferdinand Christian Baur utilise la conception hégélienne du développement historique. Pour Baur les textes du Nouveau Testament, même passés au crible d'une critique serrée, ne sont pas des témoins de la vie de Jésus mais des textes théologiques qui racontent les conflits des premiers chrétiens entre eux (*Tendenzkritik*). La « critique historique » telle que la comprend Baur, permet de situer les écrits bibliques dans le cadre d'un processus de développement historique.

reconnaissant à tous le même droit. Et Baur de conclure : « tous ces traits (iréniques et conciliants), rapportés aux circonstances d'une époque plus tardive (post-apostolique), sont d'une vérité si concrète, que c'est évidemment de ces circonstances qu'est née la parabole, du moins dans la forme que nous lui connaissons »<sup>76</sup>.

2. L'interprétation des paraboles connaît un tournant important au début du XIXe siècle sous l'influence d'un savant allemand, Adolf Jülicher. Ce dernier s'oppose à la lecture allégorique qui est, pour lui, le prétexte à toutes les récupérations dogmatiques. Trois principes guident son interprétation des paraboles : Jésus ne fut pas allégoriste et ses paraboles ne constituent pas un discours chiffré qu'il s'agirait de décrypter ; la parabole est une comparaison qui doit être comprise dans sa totalité (et non pas dans chacun de ses détails) : elle transfère une évidence du plan matériel au plan moral ou religieux ; la parabole de Jésus est un moyen d'enseignement qui démontre le génie pédagogique du maître apte à faire saisir aux foules les réalités spirituelles à partir de l'observation des faits quotidiens. Le travail de Jülicher met fin à dix-neuf siècles de lecture allégorique dominatrice des paraboles. De la subtilité de l'allégorie Jülicher n'a certes retenu que l'arbitraire<sup>77</sup>. Mais grâce à lui, désormais, le récit fait sens comme tel : un message ouvert à tous et non pas un code pour initié. Il reste que la lecture de Jülicher, marquée par le romantisme, fait des paraboles en général et de Lc 15,11-32 en particulier une histoire si concrète et si vraisemblable « qu'elle en devient banale. Toute référence à l'irruption du Royaume ou du Sauveur en est absente, au point que nous ne comprenons plus comment le Jésus de Jülicher a pu susciter la haine de ses contemporains »<sup>78</sup>.

3. L'impulsion donnée par Jülicher ouvre une nouvelle ère dans l'interprétation des paraboles. D'une façon générale, on peut distinguer quatre directions prises depuis par la recherche sur les paraboles. Avec Charles Dodd<sup>79</sup>, c'est le lien avec le Christ qui est souligné dans les paraboles. Elle ne livrent pas des vérités intemporelles sur Dieu, ou un code de morale, mais font saisir l'incroyable de la proximité de Dieu dans les paroles et les actes de l'homme de Nazareth. Avec Joachim Jérémias<sup>80</sup> c'est l'investigation historique qui est poussée jusque dans ses derniers retranchements : minutieusement décapées de leurs ajouts ecclésiaux, les paraboles sont immergées dans le terreau palestinien qui les a vu naître pour nous faire rencontrer le Jésus historique. Avec Eberhard Jüngel<sup>81</sup> la parabole est une parole de Dieu qui surgit dans le quotidien. Avec Robert Funk<sup>82</sup> c'est l'apport des sciences du langage que l'on fait fructifier pour l'interprétation des paraboles. Parce qu'elle est insolite, parce qu'elle joue de ses extravagances, la parabole s'adresse à l'imaginaire. Elle fonctionne dans l'ordre poétique. Elle n'argumente pas (comparaison), elle convainc (métaphore).

Concernant Lc 15,11-32, notons quelques points importants que font ressortir les recherches récentes. La question principale est : qui — ou quoi — est au centre de la

<sup>76</sup> Ferdinand Baur cité par Christophe SENFT, « Ferdinand Christian Baur », *op.cit.*, p. 67 (on trouvera dans cet article les références précises à l'interprétation de la parabole par Baur).

<sup>77</sup> Aujourd'hui, on a redonné une place à la dimension allégorique du discours parabolique : une parabole, ou une partie de celle-ci, « fonctionne comme une allégorie si, à travers les codes en vigueur dans une certaine culture, (elle) fait comprendre au lecteur qu'avec la signification littérale, il faut aussi considérer une signification non littérale. Disons avec la signification littérale et non pas à la place comme lorsque l'allégorie est réduite à un langage chiffré » (Vittorio FUSCO, « Tendances récentes », *op.cit.*, p. 23).

<sup>78</sup> François BOVON, La parabole de l'enfant prodigue (Lc 15,11-32), première lecture », *op.cit.*, p. 39. On trouvera dans cet article les références précises à l'interprétation de la parabole par Jülicher.

<sup>79</sup> Charles Harold DODD, *Les paraboles du Royaume de Dieu*, *op.cit.*

<sup>80</sup> Joachim JEREMIAS, *Les paraboles de Jésus*, *op.cit.*

<sup>81</sup> Eberhard JÜNGEL, « Das Evangelium als analoge Rede von Gott », *op.cit.*

<sup>82</sup> Robert W. FUNK, « The Parable as Metaphor », *op.cit.*

parabole ? Pour la majorité des exégètes, c'est évidemment le fils cadet qui est au cœur de cette histoire, d'où l'appellation traditionnelle : parabole du « fils prodigue ». Pour d'autres, au contraire, c'est le fils aîné<sup>83</sup>. À moins que ce ne soient les deux fils<sup>84</sup>. Pour d'autres enfin<sup>85</sup>, c'est la figure du père qui structure l'ensemble. Autre hypothèse, c'est la dimension communautaire qui est le thème principal : non pas l'individu mais l'unité retrouvée du groupe social<sup>86</sup>, une lecture qui rejoint indirectement l'interprétation « ethnique » de certains Pères ou celle de Baur. Au final pourtant, deux courants d'interprétation se détachent depuis bientôt 2000 ans que cette parabole est l'objet de relectures successives et ininterrompues. Le premier se focalisant sur l'une et/ou l'autre figures des deux fils fait de la parabole une mise en scène de l'histoire du salut de l'individu ou du groupe. Le second, insistant sur la figure centrale du père comme représentation de Dieu, interprète la parabole comme une proclamation de la miséricorde et de l'amour de Dieu pour les pécheurs. Jérémias est le représentant le plus caractéristique de cette seconde lecture. Il défend l'idée que la parabole est « à double-pointe », l'accueil du fils prodigue et les murmures de l'aîné. Selon lui, cette dualité tient au fait que Jésus a dû défendre, auprès des scribes et des pharisiens, sa prédication de l'amour inconditionnel du Père pour tous les hommes, même les pécheurs.

4. Un dernier point doit ici être mentionné. Dans l'histoire récente de l'interprétation de la parabole, le cas des lectures psychanalytiques qui se multiplient depuis une quarantaine d'années<sup>87</sup>, mérite une mention spéciale. Elles constituent en effet, sur certains aspects importants de la parabole, une remise en question de la lecture traditionnelle. Les relations entre le père et ses deux fils sont en effet interrogées indépendamment des interprétations théologiques habituelles (père = Dieu ; les deux fils = différents types de croyants). Les principales questions concernent l'attitude du père : son attitude est-elle réellement libératrice pour ses fils ? Également l'attitude des fils : le cadet va-t-il au bout de son désir ? N'est-il pas prisonnier du père par son retour au domicile familial ? Et l'aîné : sa colère, loin d'être négative, n'est-elle pas le signe qu'il se déplace positivement ? Qu'il entre enfin dans son propre désir ? On le voit l'interrogation subvertit la lecture classique. Il nous faudra revenir sur cet apport de la psychanalyse et tenter de voir s'il peut s'articuler avec les lectures théologiques du texte.

### 3. Luc 15,11-32 : une exégèse

<sup>83</sup> Denis BUZY, « Enseignements paraboliques », *RB* 14 (1917), p. 169-207, cf. p. 191.

<sup>84</sup> Ernst FUCHS, « Das Fest der Verlorenen. Existenziale Interpretation des Gleichnisses vom verlorenen Sohn » dans *Glaube und Erfahrung*, Tübingen, Mohr, 1965, note 3, p. 38.

<sup>85</sup> Joachim JEREMIAS, *Les paraboles de Jésus*, op. cit., p. 134-137 ; Hans WEDER, *Metafore del regno*, op.cit., p. 298-308.

<sup>86</sup> J.Duncan M. DERRETT, « Law in the New Testament : The Parable of the Prodigal Son », *NTS* 14 (1967-68), p. 54-74, cf. p. 58-59.

<sup>87</sup> Pour ne nous en tenir qu'au français, et sans prétendre à l'exhaustivité, mentionnons : Georges CRESPIY, « Psychanalyse et foi », dans *Essais sur la situation actuelle de la foi*, Paris, Cerf, 1970, p. 41-56 ; Louis BEIRNAERT, « La parabole de l'enfant prodigue, Luc 15,11-32, lue par un analyste », dans Collectif, *Exegesis. Problèmes de méthode et exercices de lecture*, op.cit., p. 136-144 ; Jean LE DU, *le fils prodigue ou les chances de la transgression*, S.O.F.E.C., Saint-Brieuc, 1974 ; Françoise DOLTO, *L'Évangile au risque de la psychanalyse. Tome II*, Paris, Seuil 1982, p. 59-76 ; Dominique STEIN, « La parabole dite de l'enfant prodigue. Lc 15,11-32 », *Lectures psychanalytiques de la Bible*, Paris, Cerf, 1985 ; Marie BALMARY, *Le sacrifice interdit*, Paris, Grasset, 1986, p. 126-128 ; Hervé LINARD, « Dévoilement d'une paternité. Lecture psychanalytique de la parabole des deux fils perdu(s) ou trouvé(s) (Lc 15,11-32) », *Lumen Vitae* 50 (1995), p. 307-322 ; Sylvain BOUYER, « La parabole de l'enfant prodigue », *Adolescence* 24 (1994), p. 207-222 ; Madeleine NATANSON, « Sur le chemin se tenait le père. Tobie, l'enfant prodigue, deux itinéraires d'adolescents », *Imaginaire et Inconscient* 11 (2003), p. 81-91 ; Daniel DUGOU, *Naître à soi-même. Les Évangiles à la lumière de la psychanalyse*, Paris, Presses de la Renaissance, 2007, p. 111-138.

### 3.1. Traduction

11 Mais il (Jésus) dit : « un certain homme avait deux fils. 12 Et le plus jeune dit à son père : 'Père, donne-moi la part qui me revient de fortune (lit. d'existence)'. Et il leur répartit le bien (lit. les moyens de subsistance).

13 Et après peu de jours, rassemblant tout, le plus jeune fils partit dans une contrée lointaine et là, il dilapida toute sa fortune (lit. son existence) dans une vie sans espoir de salut. 14 Mais, comme il avait tout dépensé, survint une forte famine contre cette contrée, et lui commença à être dans le manque. 15 Et s'en étant allé, il se mit à la colle (lit. il se lia fortement) avec un citoyen de cette contrée, et celui-ci l'envoya dans ces champs garder les cochons. 16 Il désirait se nourrir des betteraves que mangeaient les cochons, mais personne ne lui en donnait.

17 Mais étant entré en lui-même, il dit : 'Combien de salariés de mon père ont du pain en abondance et moi je péris ici par la famine. 18 M'étant levé, j'irai vers mon père et je lui dirai : père j'ai péché contre le ciel et contre toi, 19 je ne suis plus digne d'être appelé ton fils, fais de moi l'un de tes ouvriers'. 20 Et, s'étant levé, il alla vers son propre père.

Mais, étant encore à distance de lui, son père le vit et fut ému de compassion (lit. pris aux entrailles) et courant, il se jeta à son cou et l'embrassa. 21 Son fils lui dit : 'père j'ai péché contre le ciel et contre toi, je ne suis plus digne d'être appelé ton fils...'<sup>88</sup> 22 Mais le père dit à ses esclaves : 'vite, sortez la première robe et revêtez-là lui, et mettez-lui l'anneau à la main et les sandales aux pieds, 23 apportez le veau gras, sacrifiez-le et mangeons en faisant la fête, 24 parce que celui-ci, mon fils, était mort et il vit de nouveau, il était perdu et il est retrouvé !' Et il commencèrent à faire la fête.

25 Mais son fils aîné était dans les champs. Et en venant il s'approcha de la maison et entendit orchestre et chœurs. 26 Ayant appelé un des jeunes serviteurs, il s'informait de ce que pouvait être cela. 27 Et celui-ci lui dit : 'Ton frère est arrivé, et ton père a sacrifié le bœuf gras parce qu'il a trouvé en bonne santé' 28 Mais il fut en colère et ne voulait pas entrer. Mais son père sortit pour l'en prier. 29 Mais ayant répondu, il dit à son père : 'Voici tant d'années que je te sers toi et que je n'ai jamais transgressé un de tes commandements, et à moi jamais tu n'as donné un chevreau pour que je fasse la fête avec mes amis. 30 Mais lorsque ton fils que voici, qui a dévoré ton bien avec des prostituées, vient, tu sacrifies le veau gras !' 31 Mais il lui dit : 'Enfant, toi tu es toujours avec moi, et tout ce qui est à moi est à toi. 32 Mais il fallait faire la fête et se réjouir parce que ton frère que voici était mort et il vit, il était perdu et il a été retrouvé !' »

### 3.2. L'arrière-plan juridique de la parabole

En ce qui concerne son arrière-plan historique, la principale question que pose la parabole est d'ordre juridique. Le problème est bien résumé par un spécialiste : « il semble établi que s'il ne voulait pas vivre en famille, un fils avait le droit de demander sa part et de s'en aller. Le Talmud admet qu'un père donne sa part d'héritage à un fils. Mais celui-ci ne perd pas son droit à la succession. Or, ici, le cadet l'a perdu et n'ose plus rien espérer. »<sup>89</sup> Plusieurs solutions ont été proposées pour résoudre le hiatus. Au terme d'un inventaire assez détaillé, le spécialiste déjà cité conclut : « Le problème n'a donc pas encore reçu de solution

<sup>88</sup> Plusieurs manuscrits importants ont un texte long au v. 21 qui reprend textuellement le v. 19. Le développement est secondaire : certains copistes auront voulu que le fils reprenne exactement les termes du discours qu'il avait préparé. L'écart creusé par le texte court que nous retenons donne évidemment un sens particulier à l'attitude du père qui ne se soucie pas des paroles prononcées mais se réjouit simplement de retrouver son fils.

<sup>89</sup> François BOVON, La parabole de l'enfant prodigue (Lc 15,11-32), première lecture », *op.cit.*, p. 54.

satisfaisante. Cela tient peut-être à la rédaction lucanienne qui s'intéresse peu aux règles juridiques juives : le verset 12 parle d'une répartition entre les frères (sans évoquer la proportion traditionnelle des deux tiers à l'aîné et du tiers au cadet) alors que le verset 31 [...] laisse entendre soit que le père a gardé la possession des biens qu'il n'a pas offerts au cadet, soit qu'il en a conservé l'usufruit. »<sup>90</sup> Quoi qu'il en soit, l'essentiel réside dans le constat que rien, dans la demande du cadet, n'est illégal. La demande s'inscrit au contraire dans un cadre juridique donné qui explique que le père n'offre aucune résistance à la demande de son fils.

### 3.3. Critique littéraire

Cette parabole a été insérée par Luc dans son contexte narratif actuel. On a parfois essayé de distinguer entre une source et sa réécriture lucanienne ou entre une partie originaire et une partie secondaire. Seule l'hypothèse d'une intervention stylistique de l'évangéliste résiste à un examen plus attentif. Le contenu de la parabole est en effet unitaire : aucun élément particulier ne peut être éliminé sans porter préjudice à la cohérence interne de la parabole. Même la thèse du caractère secondaire de la seconde partie ne convainc pas, puisque ni l'étude des particularités linguistiques, ni l'argument de contradictions entre les cadres juridiques présumés dans les deux parties, ni les considérations de type historiques et morphologiques ne peuvent confirmer la thèse. Même la thèse que la parabole est l'œuvre de Luc lui-même n'est pas solidement fondée. L'argument principal est en effet que la parabole concorde avec la sotériologie lucanienne et, pour cette raison, doit être considérée comme rédactionnelle. En réalité, l'argumentation se fonde sur l'axiome questionnable que la conviction théologique d'un évangéliste ne peut pas correspondre à la prédication de Jésus. Or rien n'interdit de penser que la parabole remonte au Jésus historique ; et cette supposition est, d'un point de vue historique et critique, vraisemblable. À la suite de la plupart des exégètes récents, on peut donc considérer que cette parabole remonte à Jésus et que Luc l'a réélaborée stylistiquement et placée dans le contexte narratif actuel.

### 3.4. Deux lectures de la parabole

Je propose de présenter deux interprétations récentes de la parabole par des exégètes formés à la méthode historico-critique. Ils sont représentatifs d'un relatif consensus quant à la façon dont on rend compte aujourd'hui de ce texte de l'évangile. La première interprétation (1) est celle d'un exégète allemand Hans Weder<sup>91</sup>. La seconde (2), celle de l'exégète francophone, Daniel Marguerat<sup>92</sup>.

(1) Après une brève mise en scène (v. 11s) qui illustre la situation de départ et met en mouvement l'action avec la division des biens du père, la première partie de la parabole (v. 13-24) raconte le sort du fils cadet. Sa dégradation (v. 13-16) commence avec son départ dans un pays lointain, où il dilapide le patrimoine. La dégradation se poursuit jusqu'au point où le fils se trouve dans le dénuement le plus total. Il perd même sa pureté religieuse juive lorsqu'il est contraint à garder les porcs d'un païen. Le point culminant est atteint quand le fils — qui désormais lutte simplement pour sa survie — ne peut même pas rassasier sa faim avec la nourriture des cochons parce que personne ne lui en propose. À ce point de la narration, le récit bascule (v. 17-19) : le fils réfléchit sur sa situation en la comparant avec celle des salariés de son père. La comparaison lui révèle que la chose la plus évidente consiste pour lui à retourner à la maison et demander à son père d'être traité comme un salarié. Le fils

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>91</sup> Hans WEDER, *Metafore del regno*, *op.cit.*, p. 298-308.

<sup>92</sup> Daniel MARGUERAT, *Parabole*, *op.cit.*, p. 38-40.



reconnaît qu'il n'a plus aucun droit d'être appelé fils parce qu'il a péché contre le ciel et contre son père. À son retour les événements se déroulent d'une manière inattendue (v. 20-24) : le père anticipe sa confession du péché et l'embrasse en le serrant contre lui. Par ce moyen, le père annule le passé du fils, lui redonne sa condition de fils et fait préparer une fête. Non seulement le fils ne réussit pas à formuler la demande d'être traité comme un salarié, mais en outre, il redevient fils de plein droit. Dans la seconde partie de la parabole (v. 25-32), le fils aîné retournant des champs entend l'écho de la musique et de la danse. Irrité il s'informe sur ce qui se passe. Le rapport du serviteur est formulé de telle façon à suggérer l'évidence du comportement paternel. Mais le fils aîné ne réussit pas à voir la situation avec les yeux du père : il reste furieux. Le père vient lui parler, mais le fils reste attaché à sa compréhension de la justice, il ne peut accepter le cadet comme frère (« ton » fils v. 30). Le père écoute ses arguments et les réfute. Il demande au fils de participer à la fête pour que, par la joie partagée, ils redeviennent l'un et l'autre fils et frères. Le père rend ici l'unité possible entre les frères. Son amour incommensurable le conduit à courir à la rencontre du fils cadet et à inviter l'aîné à laisser de côté sa justice et à faire la fête avec tous. L'objectif fondamental de cet amour est la recomposition de la communion. Pour Weder, le père de la parabole renvoie à Dieu. L'amour qui se manifeste dans cette parabole, dans la figure du père, est l'amour de Dieu. Dans ce sens précis, en lui « Le Règne de Dieu » se fait parole et événement. L'amour de Dieu comme pardon triomphe sur la justice des hommes. La parabole enseigne à celui qui est perdu à faire la chose la plus évidente : retourner au père, et devenir lui-même un signe de l'amour divin. Et si celui qui s'est mis en colère à cause de sa justice peut intégrer la fête, pour lui aussi cela devient bonne nouvelle. L'amour de Dieu veut réunir tous les « perdus » à la même fête. Dans cette parabole, donc, le règne de Dieu rend l'un plus proche de lui-même (en se redécouvrant fils) et dans le même temps, rend l'autre plus près de son prochain (en le redécouvrant frère). L'événement d'un tel amour irrite le monde parce que le monde ne prévoit pas le pardon. Mais en tant qu'amour qui suscite la contestation, il interpelle le monde.

(2) Dans les v. 11-16, c'est la « participation émotionnelle » du lecteur qui est convoquée : en réclamant, du vivant de son père, sa part d'héritage, donc son autonomie, le cadet, même s'il reste dans un cadre légal, remet en question l'autorité de son père : il veut s'en libérer. En dilapidant ensuite cet héritage dans une vie dissolue, il fait preuve d'impiété. D'une certaine manière, la famine qui survient résonne comme une sanction en réduisant le fils à garder des animaux impurs. La situation de détresse conduit le fils à un retour en lui-même (v. 17) qui, pour utilitaire qu'elle soit, n'en est pas moins réaliste : son émancipation et l'utilisation de sa liberté nouvelle l'ont conduit à pécher contre le ciel et contre son père. Il n'espère plus que devenir ouvrier de ce dernier. La prière qu'il se propose de formuler à son retour (v. 18-19) s'apparente aux formules traditionnelle que l'on trouve dans les textes de la spiritualité juive depuis l'Exil. Les retrouvailles (20-24) vont largement au-delà de ce que le texte laisse espérer au lecteur : non seulement le père va au-devant de son fils, non seulement il lui coupe la parole l'empêchant ainsi d'aller jusqu'au bout de sa demande d'être embauché comme ouvrier, mais en outre le père le réinvestit dans son statut de fils de plein droit. Comment ne pas être surpris par ce père qui accorde bien au-delà de la demande du fils ? L'aboutissement était certes attendu par le lecteur, mais il dépasse ce que l'on était en droit d'attendre. Cependant, cette résolution déclenche elle-même une crise (v. 25-28) : le fils aîné, de retour du champ réagit négativement au bruit des réjouissances qui provoquent sa colère et son refus d'entrer. Il reproche clairement à son père de récompenser l'immoralité (v. 29-30). La réponse du père (31-32) souligne que l'aîné commet une erreur d'interprétation : ce n'est pas l'immoralité qui est fêtée mais la renaissance d'un fils perdu. L'aîné ressent une injustice qui n'est pas fondée : son obéissance trouve une récompense dans sa proximité avec son père

et la pleine participation à sa propriété. Le père ne dénigre pas l'obéissance de l'aîné, ni sa récompense ; il conteste seulement que l'accueil du cadet soit une injustice à son endroit.

### 3.5. La parabole dans le cadre de la prédication du Jésus historique

Pour Weder, la parabole exprime la proximité du Règne de Dieu et doit donc être interprétée dans le cadre de la vie de Jésus. Le père de la parabole, s'il renvoie à Dieu, renvoie à Jésus même. La parabole n'illustre pas l'amour de Dieu en général — un tel projet ne nécessite pas cette parabole — mais le fait événement de langage. L'histoire de Jésus réalise cet événement puisque son appel à le suivre, qui triomphe sur le passé, et sa communion de table offerte à tous les pécheurs, sont l'expression de cet amour de Dieu. Jésus fonde son comportement sur celui de Dieu même, et il le fait advenir dans la parabole. Le comportement de Jésus et la parabole sont étroitement liés l'un à l'autre : d'un côté la parabole reçoit son sens des repas de Jésus avec les pécheurs (cf. Mc 2,13-17), de l'autre les repas de Jésus avec les pécheurs reçoivent leur vérité de la parabole.

Marguerat insiste lui sur le fait que, historiquement, les interlocuteurs de Jésus sont les pharisiens. Ce sont eux qui sont figurés derrière le fils aîné. Les repas de Jésus avec les pécheurs les scandalisaient, eux qui insistaient fortement sur la pureté de la communion des tables. La parabole invite à voir les repas de Jésus avec les pécheurs comme le lieu où se célèbre la joie de Dieu pour le retour des pécheurs. Par cette parabole, Jésus espérait sans doute désarmer l'opposition pharisienne devant ses fréquentations. Au final, comme dans l'autre interprétation, c'est la figure de Dieu comme père miséricordieux qui ressort, une figure autour de laquelle s'articule le sort des deux fils.

### 3.6. La parabole dans le cadre de l'évangile de Luc

La lecture de Weder et celle de Marguerat sont finalement très proches et soulignent ainsi la cohérence d'une lecture théologique du texte. Pour les deux exégètes, comme pour l'ensemble des exégètes, Luc a sauvegardé ce lien entre la parabole et le comportement de Jésus. Ce sont d'abord les versets 1-3 du chapitre 15 qui donnent le ton : « Tous les collecteurs d'impôts et les pécheurs s'approchaient de lui pour l'entendre. Les pharisiens et les scribes murmuraient : il accueille des pécheurs et il mange avec eux ». Les trois paraboles qui vont suivre doivent être en effet être interprétées, dans le cadre de la rédaction lucanienne, en regard de cet auditoire construit par l'évangéliste.

En reliant la parabole de 11-32 aux deux autres, celles de la brebis (v. 4-7) et de la drachme perdues (v. 8-10) qui soulignent de façon particulière le thème des retrouvailles de ce qui était perdu (v. 6), Luc cherche à inviter ses lecteurs à partager la joie de Dieu/père pour la conversion d'un pécheur. La parabole du père et de ses deux fils répond cependant plus complètement que les deux premières au programme narratif des v. 1-3. En effet, alors que les deux premières s'intéressent au sort de la brebis ou de la drachme perdues, figures des pécheurs et collecteurs d'impôts, celle-ci interroge, à travers le personnage de l'aîné, les murmures des scribes et des pharisiens.

Comme dans la prédication de Jésus, c'est la figure de Dieu comme père qui est au centre. C'est elle qui donne sens au parcours du cadet et à la révolte de l'aîné. De telle manière qu'il n'est pas légitime de faire de la parabole un enseignement sur la nécessité de la repentance comme condition de salut. Même dans le cadre de la narration lucanienne, tel n'est

pas le propos de l'histoire. C'est bien plutôt l'empressement du père à venir à la rencontre du fils et à interrompre son discours de repentance qui semble être mis en avant.

### 3.7. La subversion de la lecture traditionnelle : retour à la lecture psychanalytique

Ce qui caractérise la lecture psychanalytique de la parabole, c'est qu'elle interroge le texte biblique à partir d'un autre lieu que celui de la théologie. Elle ne s'oppose pas à la lecture théologique ou historique ou narrative. Par l'écoute des signifiants du texte, elle se présente comme une « lecture *autre* qui fait émerger autre chose sur une autre scène, dont il faudra désormais s'accommoder, car elle ne peut rester sans effet sur toute lecture. »<sup>93</sup> Elle écoute le non-dit du texte, son inconscient et elle essaie d'en mettre en lumière quelques aspérités<sup>94</sup>. Je propose une traversée de la parabole, son écoute, à partir des trois personnages dont les destins s'imbriquent étroitement.

*Le fils cadet ou le difficile chemin du désir.* Le fils cadet demande au père qu'il lui donne sa part « d'existence » (*tês ousias*). En retour, il reçoit un « moyen de subsistance » (*ton bion*) : l'écart de vocabulaire est signifiant, trahissant sans doute un malentendu entre la demande du fils et la réponse du père. Parti loin du père, le fils dilapide « son existence » (*tên ousian autou*) dans une vie littéralement « sans espoir de salut » (*asôtôs*). Ensuite, il se trouve dans une situation telle qu'il se « lie fortement » (*ekollêthê* : on pourrait dire qu'il se « colle » ou qu'il « vit à la colle ») avec quelqu'un du pays. Le verbe utilisé renvoie peut-être au fait que ce fils n'est pas un sujet autonome. Il devient l'objet d'un autre, un autre dont la parole (ou le silence) fait loi : il n'ose même pas se nourrir des betteraves des porcs parce que personne ne lui en donne ! Cette situation de détresse, de « manque » (*hustereisthai*) a cependant un effet bénéfique : il permet en effet, chez le fils cadet, un retour sur lui-même qui se prolonge en un retour vers son père. Certes, la logique du cadet n'exclut pas l'intérêt : rien de gratuit dans la démarche. Il y a cependant quelque chose de profondément vrai à entendre derrière les mots que se répète en lui-même le fils pour mieux les prononcer devant son père : il a péché (*amartanein*), c'est-à-dire, littéralement, il a « manqué le but », « manqué la cible » selon un des sens premiers du verbe en grec. C'est-à-dire il s'est trompé sur la figure du père. Il attendait quelque chose de lui que celui-ci ne pouvait lui donner. C'est dans une autre position qu'il souhaite se trouver, non plus celle du fils, mais celle de l'ouvrier, plus à distance et lié à son patron par un contrat : peut-être cette nouvelle situation lui permettra-t-elle de trouver la « juste » place ? Sera-t-il entendu par son père ?

*Le père ou l'amour envahissant.* Certes le fils cadet est accueilli par le père qui le rétablit dans sa dignité de fils. Mais cela ne garantit absolument pas qu'il a réglé son problème de départ : se libérer de la dépendance de l'autre (attendre l'existence de l'autre et vivre « collé » à lui). Car ce père est pour le moins envahissant : il ne lui a rien dit à son départ mais se contente de lui donner du « bien », c'est-à-dire autre chose que ce qu'il attendait (sa « part d'existence »). Il ne lui dit rien à son retour mais « pris aux entrailles », il ne lui laisse même pas exprimer jusqu'au bout ce qu'il a à dire, et le capture dans son identité de fils « retrouvé ». Un fils qui n'a pas le temps de terminer son discours de repentance et, ensuite, ne parle même plus. Est-il libre maintenant ? Son père lui a-t-il laissé le temps de prendre la mesure des choses ? Certes, il a compris son manquement de cible de départ, mais a-t-il la possibilité de ne pas se « re-coller » maintenant à un rôle de fils qui n'est toujours pas libre de la loi du père ? Son désir trouvera-t-il un lieu d'épanouissement un peu à l'écart de celui envahissant

<sup>93</sup> Louis BEIRNAERT, « La parabole de l'enfant prodigue », *op.cit.*, p. 136.

<sup>94</sup> Sur les fondements épistémologiques et méthodologique d'une lecture psychanalytique des textes bibliques, cf. Elian CUVILLIER, « Bible et psychanalyse. Quelques éléments de réflexion », *ETR* 82 (2007), p. 159-177.

de son père ? Ce qui était impossible, fût-ce à l'autre bout de la terre, sera-t-il possible maintenant, « dans la maison du père » ?

*Le fils aîné ou la colère révélatrice.* La colère de l'aîné est, elle, une prise de distance par rapport à quelque chose qui n'avait jamais été mis en question : le rapport au désir du père. Cette colère pourrait bien s'avérer libératrice : il va découvrir un nouveau visage du père, et cela lui laissera peut-être de l'espace pour son propre désir qu'il n'a jamais exprimé. Des deux, c'est peut-être l'aîné qui, par sa colère, est en train d'ouvrir une brèche qui le libérera de l'emprise du désir de l'autre (le père) et lui permettra d'aller enfin vers son propre désir.

Au final, la parabole se termine sur une double impasse, un double silence : celui du cadet à son retour (que pense-t-il de l'attitude de son père ?) et celui de l'aîné (que va-t-il finalement décider ?). Et si le père donne certes la cohérence à l'ensemble c'est un père qui cherche à établir une unité impossible : il y a toujours un fils qui manque... et donc un père marqué lui aussi par l'incomplétude !

### **Conclusion : parabole d'un père et de ses deux fils**

La position qu'occupe l'auditeur au moment où il entend la parabole est un élément essentiel dans la façon dont on l'interprète, un élément auquel la recherche n'a peut-être pas prêté toute l'attention qu'il convient. Selon que l'auditeur se comprend dans la position d'un père ou d'un fils, la parabole ne résonne pas de la même manière. Comme fils, l'auditeur peut comprendre à la fois la demande du cadet et celle de l'aîné. La force de la parabole est ici de parler à chacun à partir du lieu qu'il occupe à tel moment de son existence : on peut avoir été, ou être simultanément selon les places que nous occupons au quotidien, « fils cadet », « fils aîné » ou « père ». La parabole nous révèle que nos réactions sont mesurables à l'aune de nos expériences subjectives : notre besoin de nous libérer du poids de l'autre (le cadet demandant sa part au père) ou notre expérience du manque (le cadet décidant de retourner vers son père) ; l'idée que nous nous faisons de notre fonction (notre évaluation de l'attitude du père vis-à-vis de ses deux fils) ou l'expérience de l'absence (l'attente du père) ; notre peur de ne pas être autant aimé que l'autre (la colère et les reproches de l'aîné au père). Et c'est pourquoi, sans doute, la parabole se termine-t-elle de façon ouverte, sans « morale » : à chaque auditeur, en laissant résonner la parabole en lui, de comprendre qu'il n'y a pas un « fils perdu et retrouvé » mais un père en quête de ses deux fils, perdus chacun à leur manière, deux fils qu'il aime également mais de façon différente.

Reste évidemment la question de la représentation— on pourrait dire, pour poursuivre dans le régime de la psychanalyse, de « l'imaginarisation »<sup>95</sup> — de Dieu sous la figure d'un père. Une imaginisation indispensable et, dans le même temps, insatisfaisante : à moins de rabattre sur lui toutes les images d'un père humain (et elles ne sont pas innocentes, on l'a vu), Dieu échappe ultimement à cette capture. C'est sans doute là que se trouve une clé d'articulation possible entre lecture théologique et psychanalytique de la parabole. Comment en effet articuler la lecture psychanalytique qui questionne la figure du père avec le projet de Luc et au-delà, avec la prédication et la pratique de Jésus (v. 1-3), qui semblent assimiler Dieu

---

<sup>95</sup> L'imaginarisation est le fait d'inscrire le réel dans l'imaginaire. Dès que nous parlons de ce qui ne peut pas se dire nous l'imaginons, donc nous lui donnons une figure qui à la fois traduit et trahit ce à quoi elle renvoie. Ainsi l'idée de Dieu, qui échappe à toute image, ne peut cependant s'exprimer que dans le monde de la représentation. Il y a donc une imaginisation nécessaire de la figure de Dieu.

au père de la parabole ? La contradiction trouve une issue possible si l'on comprend que les pharisiens — et au-delà les lecteurs — sont justement invités, par la parabole, à interroger leur(s) image(s) de Dieu. Leur colère devant les fréquentations de Jésus renvoie à l'impasse dans laquelle les enferme leur compréhension étroite de Dieu. L'accueil des pécheurs est source de colère en ce sens qu'elle fait apparaître leur compréhension contrariée d'un père qui n'est que la projection de leur désir ou plus exactement de la prison de leur désir. La parabole les invite alors à se comprendre eux-mêmes comme « pécheurs », dans le sens précis qu'ils « manquent la cible », c'est-à-dire qu'ils ont une image faussée de Dieu. Finalement, la parabole renvoie dos-à-dos l'aîné et le cadet, interrogeant chacun sur la part de l'un et de l'autre qui est en lui et sur le rapport ambigu qu'il entretient avec les figures de Dieu et/ou du père. La parabole laisse cependant ouverte cette question des images en insistant sur un message pour elle central : quoi qu'il en soit de sa place dans le système relationnel au sein duquel il évolue, et quoi qu'il en soit de ses représentations de Dieu et du père qui sont les siennes, l'important c'est que le lecteur/auditeur de la parabole sache qu'il est l'objet d'un amour inconditionnel et que ses retrouvailles — par le berger (15,4-7), la maîtresse de maison (15,8-10) ou le père (15,11-32) — sont la cause d'une joie indicible à laquelle il est invité à participer.

### **Bibliographie**

« Urgence eschatologique et comportement humain dans quelques paraboles de l'évangile de Luc » (Actes colloque « Eschatologie et Morale » Institut Catholique de Paris, mars 2008), Paris, Desclée, 2009 (*à paraître*).

« *Parabolé* dans la tradition synoptique », *Etudes Théologiques et Religieuses* 66 (1991), p. 25-46.

## LITTÉRATURE

## PANORAMAS

**Tatiana Victoroff**  
**Université de Strasbourg**

**« Le nœud de la vie, dans lequel nous sommes liés et déliés pour l'existence » :  
 avatars de la parabole du Fils Prodigue dans la littérature russe du XX<sup>e</sup> siècle**

Peut-être est-ce le seuil de l'irrationalité,  
 Peut-être est-ce ta conscience –  
 Le nœud de la vie, dans lequel nous sommes liés  
 Et déliés pour l'existence<sup>96</sup>.

Les célèbres vers de Mandelstam qui ouvrent un de ses derniers poèmes mettent l'accent sur la dynamique du départ et du retour qui est au cœur de la parabole du fils prodigue, et éclairent la fascination que cette parabole exerce sur la littérature russe : il s'agit en effet pour elle du « nœud de la vie » où se nouent et se dénouent les questions existentielles.

Cela n'a pas échappé au regard étranger : Emile Verhaeren, après avoir vu le *Fils Prodigue* de Rembrandt au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, écrit : « j'ai senti un lien organique entre ce tableau et la littérature russe. Cette œuvre magistrale est imprégnée des

---

<sup>96</sup> Mandelstam O, « Mojet byt', eto totchka bezoumia » (1937), in *Œuvres Complètes*, vol. I, Moscou, Terra, 1991, p. 258.

mêmes sentiments qui pénètrent celle-là : un grand amour, une grande compassion, une profonde humanité »<sup>97</sup>.

Cette définition de la littérature russe au travers de la parabole du Fils Prodigue est confirmée par l'omniprésence du sujet dès les origines (*Le Dit du Malheur-Infortune, Povest' o Gore-Zlotchastii* XVII<sup>e</sup> s.). Elle occupe une place centrale dans la conscience russe du XIX<sup>e</sup> s. : Pouchkine, Gogol, Lermontov, Dostoïevski, Lesskov l'ont traitée. Au XX<sup>e</sup> s., ce sujet, toujours présent, est vu de façon beaucoup plus hétérogène. Il éclate en de multiples fragments correspondant aux différents moments de la parabole évangélique (la rupture initiale, les tourments de l'errance, la recherche de la maison paternelle, le retour) qui peuvent être traités ensemble ou séparément avec des accents divers. Le récit originel devient plus implicite mais exprime toujours en filigrane l'essentiel d'une littérature qui se cherche à travers les métamorphoses qu'elle subit au cours de ce siècle de bouleversements.

Avant d'aborder le traitement de la parabole à l'époque contemporaine, il nous faudra nous arrêter sur la lecture de ce texte évangélique dans la tradition orthodoxe russe, parfaitement exprimée par Pouchkine. Elle oriente en effet ses multiples réécritures dans la littérature du XX<sup>e</sup> s. qui se divisent en trois branches organisées autour de la révolution : d'abord la littérature pré-révolutionnaire de l'« âge d'argent » qui se situe dans une continuité avec l'« âge d'or » de Pouchkine, ensuite la littérature post-révolutionnaire en exil qui, pour l'essentiel, cherche à maintenir le lien avec la grande tradition littéraire russe, enfin la littérature restée au pays qui subit les transformations idéologiques et le « rejet des classiques » de l'époque soviétique. La dialectique entre la nécessité du départ et l'aspiration au retour, entre la recherche de la liberté et le nécessaire lien à la vie, marque ces différents lieux et époques et inspire les multiples avatars de la parabole que nous étudierons.

#### « NŒUD DE LA VIE » : LA LECTURE DE LA PARABOLE DANS LA CULTURE RUSSE ORTHODOXE

Dans *Le Maître de poste (Stantsionnyj smotritel')* (1830) Pouchkine donne une description visuelle de la parabole du Fils Prodigue au travers de quatre gravures accrochées au mur d'un relais de poste. Dans les tableaux ainsi brossés par Pouchkine qui illustrent les quatre étapes de la parabole, on peut discerner quelques-uns des accents mis par la tradition théologique et populaire russe dans la réception du récit évangélique. On voit d'abord le départ d'un « adolescent inquiet » pressé de recevoir la bénédiction paternelle et de prendre la bourse pour partir. Le jeune *débauché* apparaît ensuite entouré « de faux amis et de femmes impudiques ». « Plus loin, l'adolescent ruiné, en haillons [...], garde les pourceaux et partage leur pitance ; son visage exprime la tristesse et le repentir ». Enfin on assiste « au retour du fils vers le père ; le bon vieillard [...] accourt à la rencontre de l'enfant prodigue qui s'est mis à genoux ; à l'arrière-plan un cuisinier égorge un veau gras, et le fils aîné questionne les serviteurs sur les raisons d'une telle joie »<sup>98</sup>.

A la bénédiction accordée au « jeune homme inquiet », gage, pour la pensée orthodoxe, de la liberté donnée à l'homme par le Père céleste, après un moment de faux bonheur, succèdent la dilapidation de l'héritage, la souffrance et la solitude. Le prodigue paie ainsi le prix de ses actions : quitté par ses amis, laissé seul, il subit lui-même ce qu'il a fait subir à son père.

Du fond de son désespoir, dans « la tristesse et le repentir », il retourne humblement vers le père et découvre, à sa grande surprise, que ce mouvement est réciproque : le père « accourt à sa rencontre », il l'attend, « il l'appelle et le cherche » souligne Lev Tolstoï<sup>99</sup>, et

<sup>97</sup> « Première visite à l'Ermitage » (1913), Archives du Musée Russe (Saint-Pétersbourg).

<sup>98</sup> A. Pouchkine, *La Dame De Pique ; Récits De Feu Ivan Petrovitch Bielkine*, Folio, 1974, p. 63 (traduction de G. Aucouturier, A. Gide et J. Schiffrin).

<sup>99</sup> Tolstoï, « Harmonisation, traduction et examen des quatre Evangiles », in *Œuvres complètes*, vol. 21, éd. Stock, 1913.



lui pardonne. Et il lui donne quelque chose de plus encore, exprimé dans la parabole par l'image du veau gras et du festin final qui renvoie à une série d'interprétations qui s'élèvent par niveaux jusqu'à l'image du Royaume céleste, et que l'on retrouve avec des métamorphoses diverses sous la plume des écrivains russes. Car le fils « était mort et le voilà revenu à la vie, il était perdu et le voilà retrouvé », ce motif, répété dans la parabole, cristallise l'attention de l'exégèse orthodoxe autour de l'idée de repentir et de pardon, reprise par la littérature russe comme le remarque Verhaeren.

L'accent mis sur l'amour du père envers son fils, plus que sur les difficultés, voire la perversion, du rapport père-fils souvent mises en évidence dans la littérature occidentale (Kafka, Rilke, Gide) semble être une lecture spécifiquement russe de la parabole. Pour rester au XIX<sup>e</sup> s. on peut rapprocher, pour les opposer, la popularité du fils prodigue en Russie de l'attrait qu'exerce Caïn sur les écrivains occidentaux. Dans les deux cas le personnage biblique met en lumière les rapports entre l'homme et le Père céleste, mais ces rapports sont très différents selon le personnage choisi.

Cette parabole « tragique et merveilleuse » selon un théologien orthodoxe<sup>100</sup>, dont « chacun de nous porte les divers moments entremêlés », transmet donc pour les Russes une image de la paternité qui prend sa source en un Dieu nécessairement bon et aimant. C'est cette image qu'exploreront les écrivains russes tout au long du XX<sup>e</sup> s., faisant passer la parabole par de multiples avatars significatifs.

#### « PERE, J'AI SOIF D'AUTRE CHOSE » : LE FILS PRODIGE DANS L'« AGE D'ARGENT »

On retrouve la plupart de ces accents dans le *Fils Prodigue* (*Bludnyj Syn*) de Nicolas Goumilev (1886-1921) qui mêle étroitement éléments autobiographiques et interprétation traditionnelle de la parabole. Le poète, qui vient de rentrer d'un voyage en Afrique, a perdu son père le lendemain de leurs retrouvailles et a épousé deux semaines plus tard Anna Akhmatova. Son poème, composé peu de temps après, en mars 1911, correspond selon la critique russe « à la nécessité psychologique d'obtenir pour ce mariage, fût-ce symboliquement, la bénédiction paternelle »<sup>101</sup>.

Le poème reprend les quatre épisodes des « tableaux » de Pouchkine et reste très fidèle au texte évangélique, avec toutefois deux innovations notables.

La seconde est, lors du retour, la présence aux côtés du père d'une jeune fille, belle et pure, qui l'attend « comme une fiancée ». Cette dernière image – *plus qu'une allusion à la jeune épouse du poète* – donne une dimension eschatologique au poème : cette fiancée, dans l'Apocalypse, symbolise la Cité Céleste<sup>102</sup>, nouvelle maison paternelle. La parabole devient un condensé de l'histoire biblique où le fils prodigue est Adam quittant le Paradis, passant par des Villes étrangères, Rome ou Babylone, pour retrouver la Cité du Père renouvelée et plus belle encore.

La première concerne les motivations du départ :

Permits-moi de partir multiplier tes trésors,  
Tu pleures sur les pécheurs, moi je m'indigne,  
J'affirmerai par le glaive la liberté et la fraternité,  
Par le feu j'apprendrai aux enragés à embrasser<sup>103</sup>

<sup>100</sup> A. Bloom, *Dukhovnoe Putishestvie*, Klin, 2004, p.95

<sup>101</sup> V. Dessiatov, « "Le Fils Prodigue", guide de l'univers de N. Goumilev », in *Les sujets éternels de la littérature russe*, Novossibirsk, 1996, p. 114.

<sup>102</sup> Apocalypse 21, 9

<sup>103</sup> N. Goumilev, « Bludnyj Syn », in *Stikhotvorenia, Pis'ma o russkoj poezii*, Moscou, 1990, p. 169.

On retrouve cette interprétation inattendue chez Viatcheslav Ivanov et Valerij Brussov, deux des « pères en poésie » de Goumilev. Elle exprime en effet l'un des thèmes centraux des symbolistes de l'âge d'argent qui veulent élargir leur propre héritage national à tous les trésors de la culture européenne et mondiale (sans craindre des synthèses parfois paradoxales).

Chez Brussov<sup>104</sup> et Ivanov<sup>105</sup> cependant, l'épisode du retour est absent, sinon comme un rêve inaccessible. Sa réapparition chez Goumilev est donc significative, peut-être du retour d'un éclectisme spirituel vers une foi plus enracinée. Mais surtout, sur le plan esthétique, c'est le retour de l'« inconnaissable » des symbolistes et du « voile des mots brumeux » vers la clarté de l'expression et la précision du sens – le programme de l'« acméisme » que Goumilev, avec Mandel'stam, fonde en réaction au symbolisme des « pères » et dont son *Fils Prodigé* (*Bludnyj Syn*) serait la première œuvre<sup>106</sup>.

Par une série de réminiscences, la parabole remplit toute l'œuvre de Goumilev où au-delà de son expérience propre, elle entre en résonance avec le destin de la Russie toute entière (*Nouvelle Rencontre, Novaja Vstrecha* 1917), puis, après la première guerre mondiale, avec le destin de l'humanité : il voit les hommes comme des fils prodigues errants, « des abeilles dans une ruche vide » (*Le Verbe, Slovo* 1921). Sa vision de l'avenir reste néanmoins optimiste : « La Russie sera un jour libre, puissante, heureuse, seulement nous ne le verrons pas »<sup>107</sup>.

Cette lecture des processus historiques et des rapports entre générations à travers la parabole est déjà présente au XIX<sup>e</sup> s., notamment dans le roman *Pères et fils* (*Otsy i deti*) de Tourgueniev (1862) qui met en scène les « fils » Bazarov et Kirsanov, apôtres de la nouvelle foi nihiliste, qui vont et viennent entre les maisons de leurs pères respectifs, n'y trouvant qu'incompréhension et rejet. Cette rupture est plus accentuée encore dans l'œuvre des écrivains progressistes comme Tchaadaïev chez qui le retour même à la maison du père disparaît : « le fils n'a nulle part où revenir, ni aucune raison de le faire ; il est condamné à suivre ce qu'il voit comme un mouvement en avant »<sup>108</sup> dans ce siècle « effrayant » selon Goumilev où le fils « dans la force de l'âge / regardait le ciel comme on regarde au fond d'une tombe »<sup>109</sup>, un siècle « de fer », « violent », insiste Blok, qui transforme l'homme en machine. Le XX<sup>e</sup> s. cependant est pire encore : « les ténèbres de la vie sont plus effrayantes encore / Et plus énorme et noire l'ombre de l'aile de Lucifer »<sup>110</sup>.

C'est à cet anti-progrès que Blok songe dans son poème *Vozmezdie* (*Châtiment*) qu'il débute en cette même année 1911, empruntant à la parabole des clés de lecture de l'histoire.

Ce poème inachevé, en forme de fresque historique, retrace sur trois générations les relations, ou plutôt l'absence de relation, entre parents et enfants. Sous l'influence d'un étranger « semblable à Byron [ce] démon de l'individualisme »<sup>111</sup>, la fille d'une famille de l'époque des « pères » de Tourgueniev se met à considérer la maison paternelle comme une prison, prison qu'elle fuit pour le suivre à Varsovie. « Fille prodigue », elle revient bientôt vers son père, un enfant dans les bras.

<sup>104</sup> V. Brussov, « Bludnyj Syn » (1902-1903) in *Stikhotvorenia i poemy*, Leningrad, 1961

<sup>105</sup> V. Ivanov, « Bludnyj Syn » in *Stikhotvorenia*, Moscou, 2000

<sup>106</sup> R. Timentsik, « Goumilev », in *Les écrivains russes : 1800-1917 : dictionnaire biographique*, Moscou, 1992, vol. 2, p. 55.

<sup>107</sup> « Souvenirs des contemporains sur Goumilev », Moscou, 1990, p. 229.

<sup>108</sup> A. Tchernov. « Arkhetip bloudnovo syna v ruskoj literature » (« L'archétype du fils prodigue dans la littérature russe »), in *Evangel'skij tekst v ruskoj literature XVIII-XX v.* (*Le texte évangélique dans la littérature russe des XVIII-XX<sup>e</sup> s.*), vol. 3, Petrozavodsk, 1994, p. 156.(je traduis).

<sup>109</sup> Goumilev, *Vers, poèmes*, Tbilisi, 1988, p. 354

<sup>110</sup> Blok, «Vozmezdie», in *Poèmes, théâtre*, vol. I, Moscou, 1955, p. 485.

<sup>111</sup> Ibid., p. 480

Cet enfant fera subir à son propre père ce que la fille avait fait subir au sien, ne revenant vers lui et ne parvenant à l'aimer, fût-ce pour un instant, que sur sa tombe : c'est le « châtement », chaque génération recevant de la suivante le salaire de ses actes. C'est ainsi que « l'individualisme maladif » du père lui revient en retour de son « fils insensible »<sup>112</sup> qui hérite ses « élans rebelles et ses chutes douloureuses ».

En effet, explique Blok, c'est « le châtement » qui dirige l'histoire : « une génération qui subit le châtement de l'histoire, du milieu, de l'époque, commence à son tour à châtier » (479). La verticale évangélique de Goumilev où le retour du fils est une « ascension » vers le père, permise par l'amour réciproque, se transforme ici en un cercle tragique qui tourne « au rythme d'une mazurka »<sup>113</sup>.

Une issue à ce cercle infernal de Blok où le châtement engendre le châtement est indiquée, de nombreuses années plus tard, par sa grande amie et poétesse E. Kouzmina-Karavaeva dans un « mystère » *Anna* (1938) dont l'héroïne, une moniale qui quitte le monastère pour aller secourir les pauvres gens de par le monde, rencontre un voyageur, personnage faustien qui a vendu son âme au diable et est hanté par le prochain terme du contrat. Par compassion elle décide de prendre sur elle le contrat, offrant son âme en échange de celle de l'étranger, sans accepter les bénéfices qu'elle pourrait en tirer. Par son sacrifice volontaire elle rend possible le salut du prochain, et en fin de compte le salut du monde (c'est la réponse à Blok). Celle qui était devenue fille prodigue en se joignant au diable obtient le pardon en retour et le final du mystère souligne l'analogie par une référence explicite à la fin de la parabole<sup>114</sup>.

#### LES FILS PRODIGES DE L'EMIGRATION

Le retour à Dieu comme sortie des impasses de la culture de l'âge d'argent est caractéristique pour toute une génération de penseurs et d'écrivains, jetés hors de leur pays par la révolution. La conversion religieuse est vécue comme un « retour à la maison du Père » après une longue période de doutes, d'athéisme et de recherches dans d'autres religions<sup>115</sup>. Avec l'exil, la perte de la terre natale et l'espoir de la retrouver un jour, cet état d'esprit se renforce.

A côté de cette voie dominante, pour une partie de l'émigration, généralement la plus jeune, la recherche d'une « maison paternelle » passe par l'adaptation, plus ou moins heureuse, aux conditions de leur nouvelle patrie, de sa culture et de sa langue. Les représentants les plus talentueux de cette tendance seront reconnus comme des écrivains français (Joseph Kessel, Henri Troyat, Victor Serge) ou américains (Vladimir Nabokov).

Chez ce dernier, émigré à l'âge de 18 ans, le motif « père-fils » apparaît de façon récurrente, un peu comme, dans les livres de Loujine père, la « figure de garçonnet blond »<sup>116</sup>. *Zachtchita Loujina (La Défense Loujine)* (1929), un des premiers romans de Nabokov, écrit en russe mais déjà en émigration, présente les rapports complexes du jeune Loujine, prodige des échecs, avec son père, un écrivain qui voudrait voir en son fils le reflet de son propre « génie » littéraire autoproclamé. La mort elle-même ne peut abolir la rupture entre les deux personnages, contrairement à toute une tradition littéraire russe du XIX<sup>e</sup> qui réconcilie l'enfant prodigue avec ses parents sur la tombe de ces derniers : le lien filial est rompu et la « recherche de la défense ultime » de Loujine fils est peut-être, comme le suggère la critique

<sup>112</sup> Ibid., p. 480

<sup>113</sup> Ibid., p. 480

<sup>114</sup> Mère Marie. *Stikhotvorenje poemy, misterii (Vers, poèmes, mystères)*, Paris, Oreste Zeluck, 1947, p. 72.

<sup>115</sup> A. Arjakovsky, « Les fils prodiges », in *La génération des penseurs religieux de l'émigration russe*, Kiev-Paris, 2002, p. 60-63.

<sup>116</sup> Nabokov, *La Défense Loujine*, Paris, Folio, 1991, p. 29.

de l'émigration<sup>117</sup>, la recherche de la figure paternelle, incarnée tantôt par Valentinov, le patron de Loujine, tantôt par le père de sa fiancée.

Avec *Pnine*, écrit en 1955 en anglais, la recherche du vrai père revient, cette fois de façon explicite, sous la plume de Nabokov, cet émigré chassé de sa terre natale et qui adopte chaque fois la langue et la culture de ses pays d'adoption successifs. On y voit un adolescent, Victor, se choisir comme « père plus plausible »<sup>118</sup>, le premier mari de sa mère, le héros éponyme. La « coupe magnifique » que Victor offre à Pnine, que ce dernier manque de briser mais qui reste intacte, est le gage du fragile lien filial ainsi créé, même s'il reste symbolique : Victor vit en Italie avec sa mère, tandis que Pnine, installé aux États-Unis, n'a nulle part où l'accueillir.

Dans les deux récits la parabole, sous forme fragmentaire, occupe une place importante. Ses éléments permanents sont présents comme autant de déplacements nécessaires dans une partie d'échec. Dans cette lecture « intellectuelle », très différente des lectures « spirituelles » citées plus haut, l'amour et le pardon ne sont pas cités explicitement, mais restent présents en filigrane tandis que la « maison », pour l'écrivain exilé, devient une catégorie ambulante.

Ces avatars de la parabole reflètent l'expérience de la vie en exil qui imprègne naturellement la littérature de l'émigration. Loujine se retrouve parmi les Russes exilés à Berlin et se voit poussé par sa femme à « étudier la science de l'exil » en participant aux soirées des émigrés (chap. 14). Pnine aboutit dans le même milieu, déplacé cette fois aux États-Unis (chap. 5), après avoir suivi, de Crimée à Constantinople et de là à Prague, Berlin et Paris, le chemin de la plupart des Russes, y compris celui de l'auteur lui-même.

Dans le destin des émigrés on retrouve les étapes archétypiques de la parabole, abondamment citée dans la littérature. Le départ, certes involontaire, permet à beaucoup (mais sans doute pas à la plupart) de trouver une vie plus assurée. Loujine père parle ainsi de « l'exil béni » (chap. 5). La période de l'errance ne se termine pourtant pas avec l'arrivée et l'installation dans la terre d'accueil : « cela fait quarante ans ! Non, quels quarante ans ? / Voici cinq mille ans que nous errons dans les ténèbres / répétant toujours : ce ne sera plus long, c'est pour bientôt... » écrit le poète Iourij Terapiano<sup>119</sup>. La vie en exil est riche en déceptions : les émigrés connaissent « une vie amère »<sup>120</sup> ; la descente dans l'enfer bureaucratique (le passeport Nansen, pourtant une première protection de ces nouveaux apatrides, est « pire qu'un "ticket de loup" »<sup>121</sup> se souvient Nabokov dans *Autres Rivages* (*Drugie Berega*) ; le renversement total des rôles sociaux (« nous sommes des figurants » dit, dans *la Rencontre* (*Vstrecha*) de Zamiatine (1937), un ex-officier blanc devenu laveur de vitres à Paris). Cela amène à une nostalgie : « Il n'y avait sur terre qu'une seule capitale / tout le reste ne sont que des villes » (Adamovitch)<sup>122</sup>, parfois aux remords : « ce n'est pas un miracle que nous attendons, mais le pardon [...], assumant tout – pour tous » (L. Tchervenskaïa)<sup>123</sup>. La soif du retour devient une tonalité dominante dans cette littérature : « nous nous interpellons et arpentons l'espace / cherchant notre foyer sous un ciel glacial » (Boris Zakovitch)<sup>124</sup>, Tsvetaeva exhorte ainsi son fils à achever le chemin des « parents prodiges » en retrouvant « la maison », là-bas « vers la Russie – vôtre [...] / vers le pays – aujourd'hui ! vers le pays – sans-nous »<sup>125</sup>. Même si les retours réels connaissent souvent une

<sup>117</sup> Adamovitch, in *La Défense Loujine*, Paris, édition de la Seine, 1930, p. 11.

<sup>118</sup> Nabokov, *Pnine*, Gallimard, 1992, p. 120.

<sup>119</sup> Terapiano, in *Les poètes de la note parisienne*, Moscou, 2003, p. 354.

<sup>120</sup> Adamovitch, *Ibid.*, p. 46.

<sup>121</sup> Expression russe désignant une marque stigmatisante.

<sup>122</sup> *Les poètes de la note parisienne*, Op. cit, p. 69.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>125</sup> Tsvetaeva, « Vers pour mon fils », in *Poèmes, vers*, Moscou, 1991, p. 315.

issue tragique (comme dans le cas de Tsvetaeva elle-même et de son mari Efron), même si les émigrés ne se font guère d'illusion sur leur « foyer » qui a tellement changé, ni sur la réalité du « petit père du peuple », la nostalgie du retour reste prégnante pour la plupart d'entre eux. « Quand donc rentrerons nous en Russie, ô Hamlet oriental, quand ? » interroge Adamovitch<sup>126</sup>, révélant par ses références littéraires, le caractère existentiel de cette quête.

Des références à la littérature européenne servent ainsi à exprimer l'expérience de l'émigration. La quête faustienne d'une connaissance universelle avait marqué la culture des « pères inquiets » de l'âge d'argent dont les écrivains de l'émigration se voient comme les continuateurs. Poursuivant leur œuvre et « complétant » l'héritage reçu, ils enrichissent, par ces références littéraires, la parabole de nouvelles thématiques.

A la différence cependant de l'approche esthétique de l'âge d'argent, la parabole acquiert pour eux une importance existentielle et apparaît désormais dans leurs journaux intimes<sup>127</sup> et leur correspondance peut-être plus encore que dans leurs œuvres littéraires. Si elle reste une métaphore pour exprimer la rupture entre les générations (avec toujours le thème du châtement blokovien<sup>128</sup>), ou le rapport complexe avec la culture passée et celle à venir, elle devient aussi une expérience vécue commencée en Russie comme une conversion personnelle ayant un sens essentiellement religieux (Berdiaev, Serge Boulgakov, Frank, Kouzmina-Karavaeva), et qui se poursuit avec l'exil comme une expérience collective élargie à la culture russe dans son ensemble (le peuple tout entier est devenu un « fils prodigue » à la recherche de la maison paternelle, la Russie).

C'est bien ainsi que les émigrés sont vus par ceux qui sont restés là-bas, eux aussi « enfants des années terribles de la Russie », expression de Blok qui du « sens figuré est devenue littérale » souligne Pasternak<sup>129</sup>.

#### LE MOTIF DU FILS PRODIGE DANS LA LITTÉRATURE « SOVIÉTIQUE »

Dans le temps de troubles de la révolution, la parabole du fils prodigue est utilisée pour évoquer le destin de la Russie et de ses habitants orphelins d'une figure paternelle protectrice. Elle devient, certes, beaucoup plus implicite, le texte biblique étant systématiquement discrédité par la propagande et n'ayant souvent plus droit de cité, mais son évocation n'en acquiert que plus de force.

Elle est omniprésente, de façon toujours savamment masquée, dans l'œuvre d'André Platonov (1899-1951) qui, selon l'éditeur de son Journal<sup>130</sup>, « explore méticuleusement le cheminement de l'homme, orphelin dans un monde sans Dieu, vers l'adoption du « père Staline » et l'impasse où mène cette voie ». Toute son œuvre des années 20-30 peut être vue comme « un unique texte littéraire mettant en scène la parabole évangélique du fils prodigue depuis le moment du départ jusqu'au moment de la dilapidation de l'héritage paternel »<sup>131</sup>. L'absence éloquente des étapes finales est liée à l'absence de père et de foyer, conséquence de la nouvelle idéologie où la destruction du « vieux monde » commence par celle des racines et des relations les plus intimes.

<sup>126</sup> *Les poètes de la note parisienne*, Op. cit, p. 68.

<sup>127</sup> « Tu t'éveilleras... et seulement alors une voix te rappellera le son de cloche, léger et lointain, qui monte des profondeurs d'un paysage à la Monet, comme à l'aube du jour du retour du fils prodigue », note Boris Poplavsky dans son Journal (1934), in *Inédits*, Moscou, 1996, p. 201.

<sup>128</sup> Voir notamment le final du roman de Poplavsky, *Domoj s nebes*, Saint-Petersbourg – Düsseldorf, Logos – Goluboj vsadnik, 1993, p. 338.

<sup>129</sup> Pasternak, *Docteur Jivago*, Gallimard, 1958, p. 660.

<sup>130</sup> N. Kornienko, Préface pour *Journaux intimes*, Moskva, 2006, p. 3-4

<sup>131</sup> E. Proskupina, « L'absence du foyer dans les œuvres de Platonov », in *Sujets éternels...*, Op. cit, p. 133

Dans *Tchevengour* (1929), ville symbole du communisme définitif, l'oubli des liens du sang est nécessaire pour supprimer les différences d'origine sociale et parvenir à l'établissement d'une égalité parfaite dans une société qui devient une société d'orphelins.

Dans *La Mer de Jouvence (Juvenil'noe More)* (1934), l'auteur décrit un sovkhose dont le nom, « les Cours parentales », souligne l'absence de pères et de mères, de « maisons où on serait toujours attendus ». Seuls sont là, solidaires et pourtant solitaires, les bâtisseurs de la nouvelle maison qui construisent, comme dans *Kotlovane* (1930), une habitation pour tous les prolétaires, mais qui aboutit à un « envers de maison, une anti-maison », un motif fréquent dans la littérature de cette époque, que l'on retrouve chez Zamiatine (*La Caverne, Pechtchera* 1922), Pilniak (*Le conte de la lune non éteinte, Povest' nepogachenoj louny* 1926) ou Boulgakov (*Cœur de chien, Sobatchie serdtse*, 1926).

Pour les écrivains restés dans la patrie soviétique l'espoir même du pardon et de la restauration des rapports filiaux semble perdu. L'homme nouveau, prodigue endurci, qui a coupé les liens familiaux, est incapable de repentir. Leonid Leonov (1899-1994) qui a traversé tous les bouleversements de son pays au cours du siècle, dans son œuvre-somme *La Pyramide (Piramida)* dont l'écriture s'étend sur 45 ans, peint l'histoire de la famille d'un prêtre dont le fils aîné, abandonnant les convictions familiales, rejoint les idéaux révolutionnaires. Dans une correspondance explicite et suivie avec la parabole, on le voit, déçu par les mensonges et l'inhumanité des méthodes staliniennes, revenir vers la maison paternelle, poussé cependant non pas par le repentir, mais par la solitude. Dès lors la parabole est bouleversée : ce n'est plus lui mais les parents qui se tiennent à genoux tandis qu'il les observe avec une froideur effrayante. Chaque mot du récit évangélique est renversé : il n'est plus « revenu à la vie », mais au contraire le « froid du tombeau » émane de lui et glace son père<sup>132</sup>. Le cadet suivra le même chemin, mais déjà ce n'est plus par idéalisme mais par un pragmatisme cynique.

Le lien avec le passé est rompu, le retour en arrière impossible. Dans son poème *Le droit de mémoire (Po pravu pamiaty)* (1967-69, mais envisagé dès 1955), Alexandre Tvardovski (1910-1971) révèle le mécanisme selon lequel le nouveau régime coupe les liens filiaux naturels pour les remplacer par soi-même. Le « fils cadet » d'une famille de koulaks est placé devant le dilemme : renier ses parents ou devenir à jamais un ennemi du pouvoir soviétique pour lequel il n'existe pas de pardon. Le choix est en bien sûr illusoire, et la formule est toute prête pour « libérer » le fils de la relation filiale : « le fils n'a pas à répondre de son père ». Un nouveau père lui est donné en échange, un père commun à tous, mais contrairement au père véritable dont l'amour mène vers les autres et est prêt à tout pardonner, comme l'écrit Platonov dans *Tchevengour*, ce père là exige un amour exclusif et aliénant : « tout autre amour est un manquement à l'amour du père des peuples »<sup>133</sup>.

Chez les trois auteurs, les écarts par rapport à la parabole évangélique, toujours présente explicitement ou implicitement, révèlent les traits inhumains de l'« homme nouveau » forgé par l'idéologie communiste : c'est un technicien solitaire, « délesté des liens personnels », incapable d'une renaissance intérieure. La perspective biblique en arrière-plan permet, par contraste, de rétablir l'authenticité des rapports humains.

Dans les années 60-70, les Tarkovski, père et fils, illustrent, chacun à sa façon, l'espoir des retrouvailles. Le poète Arsenij Tarkovski (1907 – 1989) réunit dans son œuvre la culture de l'âge d'argent avec les littératures soviétique et contemporaine. Son fils, André Tarkovski (1932-1986), explore dans son œuvre cinématographique les rapports de paternité et de transmission intellectuelle et spirituelle. Les images des pères et fils cherchant la réconciliation, qui pénètrent leurs œuvres, ne sont pas sans refléter les rapports personnels, comme on peut le voir d'après le *Journal* qu'André Tarkovski a commencé à tenir à l'époque du tournage de *Solaris* (1971).

<sup>132</sup> L. Leonov, *La Pyramide*, en 2 volumes, Moscou, 1994

<sup>133</sup> A. Tvardovsky, « Le droit de mémoire », *Œuvres complètes*, vol. 4, Moscou, 1994, p. 443.

Dans ce film, des astronautes dans une station orbitale sont confrontés à des visions créées à partir de leur inconscient par une planète pensante. Le personnage principal Kris retrouve ainsi sa femme Hari, suicidée quelques années plus tôt, ou plutôt son « double neutronique », sorte de matérialisation de ses remords de conscience. A la différence de ses collègues dont l'un s'est suicidé, incapable de supporter « sa vision », tandis qu'un autre essaie de la maîtriser, Kris choisit le chemin du repentir : il décide de rester dans la station et d'aimer Hari comme une femme réelle, ce qu'il n'a pas su faire sur terre.

Plusieurs éléments nous indiquent que la parabole du Fils Prodigue est la clé du film. D'abord, des correspondances transparentes dans la composition : le départ de la maison paternelle, le repentir qui permet de tout résoudre, le retour vers le père. Mais aussi les multiples références aux peintures de Rembrandt : « le Cavalier polonais » et « Autoportrait avec Saskia » autrement appelés « Le fils prodigue quitte la maison natale » et « le Prodigue dans la contrée lointaine », mais surtout le célèbre « Retour du fils prodigue » dont le film reproduit la pose : le fils agenouillé devant son père qui l'entoure de ses bras.

Cette scène de retrouvailles permet de réconcilier les différentes oppositions du film, mais peut-être aussi de résoudre, au moins sur le plan artistique, les rapports « complexes, torturants, muets, mouvementés »<sup>134</sup> d'André avec Arsenij, ce que recherche également ce dernier dans sa poésie, tantôt sous l'image du père qui attend (*Jour blanc, Belyj den'*, 1942), tantôt sous l'image du fils prodigue qui « revêt son habit de fête » (*Manuscrit, Rukopis'*, 1960).

Cette dernière scène du film peut aussi être rapprochée du *Retour du Fils Prodigue* de Marc Chagall (1890-1985), proche du cinéaste par certains de ses thèmes (les souvenirs d'enfance, la nostalgie, le retour à la maison paternelle). La composition de Chagall, proche de celle Rembrandt, s'en distingue par un détail important : les mains du fils s'entrelacent avec celles du père dans un geste réciproque, tandis que tout le village (y compris la chèvre et le coq) participe à la joie des retrouvailles.

Le mot pardon couronne également l'« œuvre interrompue » d'Ossip Mandelstam qui conclut ainsi le poème auquel nous nous sommes référés au début de notre étude :

Ce que je dis, pardonne-le moi...  
Doucement, doucement, lis-le moi...

La parole poétique elle-même fonctionne ici selon la parabole du fils prodigue : échappant à son auteur, elle lui revient par la bouche de son lecteur, le pardon restant la clé qui permet le mouvement, un mouvement que Mandelstam rend à travers une série d'images évoquant le resserrement et l'expansion et qui n'est pas sans rappeler l'« éternelle diastole et systole » de Goethe<sup>135</sup> qui est la loi, le cœur, le « nœud » de la vie.

A travers les diverses expressions artistiques de la parabole, nous avons retrouvé ce mouvement vital où le repentir et l'aspiration au retour sont indissolublement liés à la nécessité du départ. L'histoire des relations filiales qui se joue au niveau personnel n'est jamais dissociée, dans ce siècle de bouleversements, de l'histoire de tout un peuple, voire de l'humanité entière, et la dimension eschatologique n'est jamais loin. La parabole, dans les aléas et les malheurs de la vie, apparaît comme un critère éthique, un impératif moral qui permet d'espérer le bien et de dénoncer le mal face aux idéologies mensongères qui

<sup>134</sup> *Journal*, note de septembre 1970, pendant le tournage de *Solaris*.

<sup>135</sup> Goethe, « Notes et dissertations pour aider à l'intelligence du *Divan* », in *Divan occidental-oriental*, Paris, 1979, p. 437

renversent tout. Elle est aussi la promesse d'une issue, d'un retour toujours possible auprès du Père qui, par l'amour et le pardon, rétablit et accomplit la plénitude de la vie.

## **Bibliographie**

### Sur le Fils Prodigue dans la pensée orthodoxe :

Bloom Antoine, métropolitain. « Pritcha o bludnom syne » (« La Parole du Fils Prodigue »), *Doukhovnoe poutechestvie (L'itinéraire spirituel)*, Klin, 2004, p. 93-112.

Plummer A.A. *Critical Commentary on the Gospel according to S. Luke*, Edinburgh, 1922, p. 130-138.

### La parabole du Fils Prodigue dans la littérature :

Tchernov A. B. « Arkhetip bludnogo syna v russkoj litterature » « L'archétype du fils prodigue dans la littérature russe », in *Evangeliskij tekst v russkoj litterature XVIII-XX v. (Le texte évangélique dans la littérature russe des XVIII-XX<sup>e</sup> s.)*, vol. 3, Petrozavodsk, 1994, p. 151-158.

*Vetchnye suzhety russkoj litteratury : bludnyj syn i drugie (Les sujets éternels de la littérature russe : "fils prodigue" et les autres)*, Novossibirsk, Institut filologii SO RAN, 1996, p. 114-171.

Pelletier A.M. « Métamorphoses littéraires d'une parabole. Le "fils prodigue" selon Gide, Rilke et Kafka », *Foi et Vie*, 1991, vol. 90, n° 5 p. 21-32.





**Katherine RONDOU**  
**Université Libre de Bruxelles**  
**Haute Ecole Paul-Henri Spaak**

## **Panorama de la parabole de l'enfant prodigue dans la littérature belge des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles**

### **1. Richesse interprétative de la rencontre d'une parabole et d'un thème littéraire**

Dans un essai de méthodologie comparatiste, Raymond Trousson définit la notion de thème littéraire : « Il y aura thème lorsqu'un motif, qui apparaît comme un concept, une vue de l'esprit, se fixe, se limite et se définit dans un ou plusieurs personnages agissant dans une situation spécifique, et lorsque ces personnages et cette situation auront donné naissance à une tradition *littéraire* »<sup>136</sup>. Une définition à laquelle correspond parfaitement le personnage du fils prodigue, dont la première incarnation littéraire remonte à la mise par écrit de l'évangile lucanien, entre 75 et 90. Depuis deux mille ans, le prodigue incarne, par des composantes invariables, des motifs plus généraux, comme les frères ennemis ou les rapports parents-enfants. Comme tout thème littéraire, le personnage devient un exposant de notre civilisation, dont il trahit à la fois les craintes, les obsessions et les espérances. Les auteurs se sont emparés du récit originel, qu'ils ont remodelé en fonction de leurs attentes.

Une richesse interprétative démultipliée lorsque le thème provient du genre particulier que constitue la parabole évangélique. Ce type de récit ouvre la porte au dialogue et interpelle par son caractère énigmatique. Sa visée d'exemplarité invite le lecteur à en tirer lui-même les leçons : l'artiste aura donc toute liberté pour s'engouffrer dans le non-dit de la parabole et délivrer son message. Ceci contribue certainement à la longue carrière littéraire du fils prodigue, qui offre une caisse de résonance à de nombreuses problématiques, comme le rapport de l'homme à Dieu ou la complexité des liens familiaux. En effet, le lecteur se retrouve facilement dans ce drame familial à haute tension affective qui, au-delà de la réflexion sur le pardon, s'interroge sur le fait d'être père, fils ou frère, et sur la place de l'individu dans la société<sup>137</sup>.

Rien d'étonnant donc, à ce que le thème demeure très vivace. Bien que mon corpus ne comporte qu'une demi-douzaine d'œuvres, la littérature belge de ces dernières décennies témoigne de la diversité interprétative du récit évangélique. Depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, des textes encore très tributaires de la tradition passée côtoient des lectures plus originales.

### **2. Réception de la parabole dans la littérature belge**

La littérature belge contemporaine propose principalement deux grands axes de lecture de la parabole : une mise en garde moralisatrice, déjà présente dans les premières exploitations littéraires du thème<sup>138</sup>, et l'expression d'une quête spirituelle. Cette seconde

<sup>136</sup> Raymond TROUSSON, *Thème et mythes, question de méthode*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981, p.23.

<sup>137</sup> Daniel DUIGOU, "Le fils prodigue ou le pardon de l'autre", dans : *Naître à soi-même, les évangiles à la lumière de la psychanalyse*, Paris, Presses de la Renaissance, 2007, p.111-p.138.

<sup>138</sup> Michel BERDER et Jean-Luc-Marie FOERSTER, *La parabole du fils prodigue (Luc 15, 11-32)*, Paris, Cerf, 1997; Ellen G. D'OENCH, *Prodigal Son Narratives 1480-1980*, New Haven, Yale University Arts Gallery, 1995; Ellen G. D'OENCH, "Prodigal Sons and Fair Penitents : Transformations in Eighteenth Century Popular

interprétation, souvent associée aux œuvres de Rilke<sup>139</sup> et Gide<sup>140</sup>, transparaîtrait déjà, selon Mary Alison Turner<sup>141</sup>, chez quelques auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, qui projettent leur malaise sur le destin du fils prodigue.

*De verloren zoon*<sup>142</sup>, [*Le fils prodigue*]<sup>143</sup>, un roman de gare anonyme de 1953, réduit la parabole à sa plus simple expression : l'amendement d'un mauvais fils. Un jeune Flamand mène une vie de débauché sans le moindre égard pour sa famille, avant que la misère ne le ramène sur le droit chemin. La pièce de Jos Vanden Berghe, *De verloren zoon, gedicht parabelspel*<sup>144</sup> (1910), [*Le fils prodigue, mise en scène poétique de la parabole*], s'inscrit dans la même veine moralisatrice, mais en renouant plus intimement avec le texte évangélique, dont le roman populaire de 1953 propose une adaptation assez libre. Vouée à l'édification du petit séminaire de Roeselare au début du XX<sup>e</sup> siècle, la pièce se veut aussi fidèle que possible à la parabole évangélique. Durant quatre actes, Vanden Berghe reprend la trame lucanienne et célèbre la miséricorde chrétienne. Il enrichit le récit originel de quelques personnages secondaires, essentiellement pour des raisons pédagogiques, dans la continuité des humanistes. Ainsi, le légat romain, un hédoniste égoïste et méprisant qui éloigne le prodigue de sa famille, permet à l'auteur de mettre son public en garde contre la mauvaise influence des débauchés.

*De verloren zoon, drama in drie bedrijven (zonder vrouwenrollen)*<sup>145</sup> (1902), [*Le fils prodigue, drame en trois actes (sans rôle féminin)*], de César de Cock constitue également une adaptation populaire et moralisatrice de la parabole, mais un peu plus originale. L'auteur transpose son drame dans la campagne gantoise du début du XX<sup>e</sup> siècle, et renverse la « structure économique » de la parabole, qui met en scène un père riche et un fils prodigue ruiné. Cette fois, le prodigue -un riche médecin qui a renié ses origines modestes- occupe une position sociale relativement élevée, alors que son père et ses jeunes demi-frères, auxquels il refuse de venir en aide, vivent dans la misère. Suivent une série de péripéties totalement étrangères à la parabole et typiques du théâtre populaire<sup>146</sup>, qui réunissent le père et les trois fils. L'aîné prend conscience de ses erreurs, exprime son repentir et, après une certaine réticence de l'un de ses frères, obtient le pardon de tous. De Cock réaffirme la filiation de son œuvre avec l'esprit de la parabole lucanienne par la conclusion de l'un des protagonistes, qui reconnaît la main de Dieu dans les incidents qui ont finalement réuni la famille. Le

---

Prints”, dans : *Art History*, septembre 1990, V.13, p.318-p.343; Barbara HAEGER, « Cornelis Anthonisz's Representation of the Parable of the Prodigal Son : a Protestant Interpretation of the Biblical Text », dans : *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1986, V.37, p.133-p.150; Alan R. YOUNG, *The English Prodigal Son Plays, a Theatrical Fashion of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Salzburg Studies in English Literature, 1979, V.89; William H. HALEWOOD, “Prodigal Son”, dans : *Six Subjects of Reformation Art : a Preface to Rembrandt*, Toronto, University of Toronto Press, 1982, p.51-p.63; Ervin BECK, “Terence Improved : the Paradigm of the Prodigal Son in English Renaissance Comedy”, dans : *Renaissance Drama*, 1973, V.6, p.107-p.122; Heinz-Dieter KITTSTEINER, « From Grace to Virtue : Concerning a Change in the Presentation of the Parable of the Prodigal Son in the 18th and Early 19th Centuries », dans : *Social Science Information*, 1984, V.23, fasc.6, p.955-p.975.

<sup>139</sup> Les dernières pages des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, publiés en 1910.

<sup>140</sup> Gide publie *Le retour de l'enfant prodigue* en 1907.

<sup>141</sup> Mary Alison TURNER, Mary Alison TURNER, *The Motif of the Prodigal Son in French and German Literature to 1910*, thèse de doctorat de l'Université de Caroline du Nord, 1966, p.204.

<sup>142</sup> ANONYME, *De verloren zoon*, Gand, Innova, 1953.

<sup>143</sup> Toutes les traductions du néerlandais sont des traductions personnelles.

<sup>144</sup> Jos VANDEN BERGHE, *De verloren zoon, gedicht parabelspel*, Roeselare, Jules de Meester, 1911.

<sup>145</sup> César de COCK, *De verloren zoon, drama in drie bedrijven (zonder vrouwenrollen)*, Waereghem, Putman, 1902.

<sup>146</sup> Le père du prodigue est accidentellement blessé par le futur beau-père du prodigue et soigné dans sa demeure; un des frère du prodigue, devenu aveugle, est traité par celui-ci, etc.

dramaturge invite le spectateur à reprendre le message traditionnel des versets évangéliques : la célébration de la miséricorde divine et de la piété familiale.

*Le dialogue de l'enfant prodigue et des heures*<sup>147</sup> (1936) de Pierre-Louis Flouquet évoque aussi la conversion, mais une conversion intime et personnelle. Son texte s'apparente plus à l'expression d'un profond bouleversement intérieur, qu'à une réflexion éthique ou théologique. Bien que Flouquet<sup>148</sup> (1900-1967) soit né à Paris, de parents français, sa place prépondérante au sein du champ littéraire belge justifie l'intégration de son recueil à mon corpus. Issu d'un milieu modeste, Flouquet parvient néanmoins à s'inscrire à l'Académie de Bruxelles, où sa famille vit depuis 1910. Peintre, architecte et écrivain, Flouquet fréquente aussi bien l'avant-garde belge que française. Très actif dans le domaine littéraire, il publie, en plus de ses poèmes, de très nombreux articles (notamment pour l'hebdomadaire communiste de Barbusse, *Monde*) et prend part à la fondation de plusieurs revues. L'artiste a perdu la foi durant sa jeunesse bohème, mais revient ensuite au catholicisme et offre son soutien à la littérature chrétienne. *Le dialogue de l'enfant prodigue et des heures* paraît quelques années après cette conversion<sup>149</sup>.

Flouquet décrit le fils prodigue sous les traits d'un marin lassé de courir le monde, qui cherche le port où il apaisera son cœur. Le recueil s'articule en deux parties. La première, dédiée à Paul Claudel, évoque la lassitude et le tourment de l'enfant. Celui-ci hésite entre les exhortations de deux groupes de choreutes, représentant respectivement les attraits de l'aventure et les souvenirs de la vie champêtre et familiale. La seconde section du dialogue, dédiée à Jacques Maritain, retrace le retour à la maison paternelle. Le fils se précipite aux pieds du père tant redouté, qui lui offre immédiatement son pardon. Mais l'allégresse de la réunion au père terrestre n'est qu'une étape de son cheminement, que le prodigue prolonge d'un voyage intérieur, qui le mène au Père céleste. Flouquet renonce aux derniers versets de Luc (la colère du frère aîné), pour ne se focaliser que sur l'ascension douloureuse, mais vaillante, vers le pardon désiré. Un écho à sa propre conversion.

Le roman de Gerard Walschap, *De verloren zoon*<sup>150</sup> (1958), [*Le fils prodigue*], retrace à son tour une conversion personnelle, mais qui correspond à l'abandon du catholicisme pour de nouveaux idéaux, le progrès et la liberté. Walschap<sup>151</sup> (1898-1989) inaugure sa carrière

<sup>147</sup> Pierre-Louis FLOUQUET, *Dialogue de l'enfant prodigue et des heures, poème pour chœur parlé*, Bruxelles, Cahiers du Journal des Poètes, 1936.

<sup>148</sup> Yves-William DELZENNE et Jean HOUYOUX, « FLOUQUET Pierre-Louis », dans : *Le nouveau dictionnaire des Belges*, Bruxelles, Le Cri, 1998, V.1, p.233; Sophie DEROISIN, « P.-L. Flouquet, poète et frère des poètes », dans : *La Revue Générale*, 15 mai 1940, V.73, p.690-p.702; Jean-Marie CULOT, « Pierre-Louis Flouquet », dans : *Bibliographie des écrivains français de Belgique*, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1966, p.108-p.110.

<sup>149</sup> Raymond POREYE, *Pierre-Louis Flouquet*, s.l., Foyer Notre-Dame, 1959; Raymond POREYE, « Pierre-Louis Flouquet, poète », dans : *Revue Générale Belge*, août 1959, V.95, p.71-p.79.

<sup>150</sup> Gérard WALSCHAP, *De verloren zoon*, Anvers-Rotterdam, Ontwikkeling-A. Donker, 1958.

<sup>151</sup> Yves-William DELZENNE et Jean HOUYOUX, « WALSCHAP Gerard (baron) », dans : *Le nouveau dictionnaire des Belges*, Bruxelles, Le Cri, 1998, V.2, p.333; G.J. VAN BORK et P.J. VERKRUIJSSE, « Walschap (Jacob Lodewijk) Gerard », dans : *De Nederlanse en Vlaamse auteurs, van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs*, De Haan, Weesp, 1985, p.634-p.636; Jean WEISGERBER, « Gerard Walschap », dans : *Aspecten van de Vlaamse roman, 1927-1960*, Athenaeum, 1976, p.74-p.91; Martinus NIJHOFF, « Gerard Walschap », dans : *Verzameld werk, kritisch en verhalend proza*, Amsterdam, Bert Bakker, 1982, p.952-p.954; François CLOSSET, *Aspects et figures de la littérature flamande*, Bruxelles, Office de Publicité, 1943, p.84-p.86; Lut MISSINNE, « Walschap als vernieuwer, een valse start ? », dans : *Kunst en leven, een wankel evenwicht, ethiek en esthetiek : prozaopvattingen in vlaamse tijdschriften en weekbladen*

littéraire par des œuvres d'inspiration chrétienne, à une époque où il est encore très attaché au catholicisme. Bien qu'il renonce finalement à la prêtrise, il fréquente en effet le séminaire de Louvain. Croyant fervent mais à l'esprit inquiet, il prend peu à peu ses distances avec le clergé et exprime ses doutes quant à la morale et à la religion, dans des romans fort discutés par ses coreligionnaires. En 1940, *Vaarwel dan!*, [*Adieu donc!*], marque sa rupture définitive avec l'Eglise et son adhésion à un humanisme tolérant. Romancier fécond, il poursuit une brillante carrière et devient l'une des grandes figures de la littérature européenne.

Publié en 1958, *De verlorene zoon* est postérieur à la crise spirituelle de Walschap. Avec une verve non dénuée de charme, le roman transpose, dans la Palestine du I<sup>er</sup> siècle, la Flandre rurale et arriérée des années 1950. Comme Gide en 1907, Walschap se concentre sur le moment qui suit le retour du fils prodigue. Gad, toutefois, réitère l'aventure. Libéré de la bigoterie sans cœur de ses proches et fort de son expérience passée, le prodigue découvre la tolérance et s'épanouit dans le travail. Walschap convoque alors un nouvel extrait des évangiles, à la faveur d'une rencontre entre Jésus et Gad. Ce dernier refuse de tout abandonner pour suivre le Christ, et le « riche notable »<sup>152</sup> se superpose au « fils prodigue ». Loin toutefois de partager le désarroi de son modèle évangélique, Gad sait qu'il assure la prospérité de tous, par son esprit d'entreprise. Ce plaidoyer pour la liberté et le progrès reprend dans les derniers chapitres, qui opposent Gad à son frère aîné, un pilier d'église à la fois scandalisé et fasciné par son cadet. Le roman se clôture par un second retour du fils prodigue, ou plutôt du fils prodige. Invité comme citoyen d'honneur dans son village en raison de sa réussite, Gad se prête de bonne grâce aux manifestations de la liesse populaire. Les dernières lignes donnent le ton de tout le roman : au moment de quitter le village, les fils de Gad entonnent *A bas la calotte!*, « une célèbre chanson grecque », dont le sens échappe évidemment aux villageois, qui la reprennent en chœur...

Flouquet et Walschap ont envisagé la réalisation du prodigue par le biais d'un bouleversement profond, quel qu'il soit. La quête envisagée par Marcel Thiry se présente plutôt comme une découverte, un accomplissement, que comme un rejet de la vie passée. Ancien soldat de la première guerre mondiale et futur sénateur du Rassemblement Wallon, Marcel Thiry (1897-1977) reste un auteur engagé<sup>153</sup>, autant durant les deux conflits mondiaux qu'en temps de paix. Parmi la quinzaine de recueils poétiques du Liégeois, *L'enfant prodigue*<sup>154</sup> répond, en 1927, au goût pour l'exotisme d'une génération inquiète, profondément troublée par la guerre. Bien qu'on ne lui connaisse aucun écrit antireligieux ou anticlérical, l'orientation libérale de Thiry invite Pierre Halen à rapprocher l'écrivain de l'agnosticisme, dont il retrouve certaines traces dans son œuvre, qui multiplie les références bibliques dans les années 1950<sup>155</sup>.

Des multiples lectures de la parabole, Thiry retient essentiellement le motif du péripète<sup>156</sup>. Le poète s'interroge sur la frénésie voyageuse du fils prodigue, dans laquelle il

---

*tijdens het interbellum (1927-1940)*, Louvain, Acco, 1994, p.143-p.161; Lut MISSINE et Hans VANDEVOORDE, *Gerard Walschap, regionalist of europeër ? (1922-1940)*, Anvers, Garant, 2007.

<sup>152</sup> Lc 18, 18-23; Mt 19, 16-22; Mc 10, 17-22.

<sup>153</sup> Pierre Seghers a accordé une attention particulière à l'engagement politique de Marcel Thiry (Pierre SEGHERS, *La résistance et ses poètes*, Marabout, Verviers, 1978).

<sup>154</sup> MARCEL THIRY, *L'enfant prodigue*, Liège, Georges Thones, 1927.

<sup>155</sup> Pierre HALEN, « Marcel Thiry ou les références évangéliques d'un poète athée », dans : H.J. LOPE et H. FELTEN, *Literatur im französischsprachigen Belgien*, Frankfurt-Bern-New York-Paris, Peter Lang, 1989, p.57-p.67.

<sup>156</sup> Paul DRESSE, « L'enfant prodigue », dans : *Marcel Thiry, évolution d'un poète*, Liège, Les éditions du Balancier, 1934, p.29-p.36.



voit le regret d'une patrie perdue, dont l'être humain conserve la réminiscence : sans doute le paradis terrestre. Pas plus que chez Gide, le voyage ne se limite à une vie de débauche, mais symbolise un cheminement complexe. Toutefois, alors que l'auteur des *Faux monnayeurs* assimile le voyage à une quête identitaire et se focalise sur le retour à la maison paternelle, sur l'échec du prodigue (peut-être dépassé par le frère puîné), Thiry projette sur les versets lucaniens la quête d'un bonheur fragile, et se concentre essentiellement sur le voyage en lui-même<sup>157</sup>. De nombreuses pérégrinations qui permettent au poète d'introduire un second motif, récurrent dans son œuvre : la modernité. A travers les différentes sections du recueil, de *L'enfant aux tentations* aux *Epilogues sages*, Marcel Thiry mêle des images issues de tous les climats, où domine largement l'Amérique du Nord. Toutefois, bien qu'il valorise ce que la parabole condamne (le départ), Thiry ne rompt pas radicalement avec le sens traditionnel du texte lucanien, puisque dans l'imaginaire du poète, le départ coïncide avec l'accomplissement de la quête de l'homme.

Philologue classique, Armel Job (né en 1948) entame une carrière pédagogique dans l'enseignement catholique et entre assez tardivement en littérature, dans les années 1990. Ses romans et nouvelles séduisent rapidement le public, et l'écrivain remporte plusieurs prix littéraires, notamment pour *Helena Vannek*, en 2002. Dans son recueil de nouvelles, *La femme de saint Pierre*<sup>158</sup> (2004), le romancier liégeois reconstitue la figure et le message du Christ à travers le témoignage de différents protagonistes des évangiles. Une structure narrative que l'on rencontre déjà en 1928, avec le recueil de Khalil Gibran, *Le fils de l'homme*.

Sa nouvelle consacrée à la parabole de Luc, *Le frère du fils prodigue*, présente le récit du point de vue du second frère. Le lecteur ne perçoit pas les attentes du cadet et les motifs de son départ, mais la rancœur de l'aîné. Cette sympathie envers ce dernier n'est pas neuve : au XVI<sup>e</sup> siècle, lorsque le débat sur la grâce oppose Réforme et Contre-Réforme, plusieurs écrivains catholiques soulignent l'importance des œuvres et présentent le frère aîné comme un bon chrétien qui sert fidèlement Dieu. L'originalité de Job réside dans les raisons de cette sympathie. La focalisation interne centrée sur le frère aîné ne sert ni un discours moralisateur, ni une réflexion exégétique, mais met en lumière une problématique plus psychologique : comment aimer l'autre ? Le récit relate donc une crise existentielle, mais se penche sur l'intériorité du frère aîné, et non sur celle du prodigue.

La nouvelle s'ouvre sur Lc 15, 29-30 : le mécontentement du fils aîné, qui reproche à son père l'accueil réservé au prodigue. Le texte se présente essentiellement comme une réflexion sur les rapports humains. Le pardon inconditionnel du père heurte le souci de justice du frère aîné. Job renforce ce portrait d'un père inique en intégrant à son récit la parabole des ouvriers envoyés à la vigne<sup>159</sup>. Enfant, le fils aîné fut frappé par la générosité déplacée de son père envers les ouvriers de la onzième heure. Mais cette réflexion sur la justice est, en réalité, assez secondaire et offre un prétexte au véritable questionnement de la nouvelle, une réflexion sur l'amour. Le fils aîné n'a pu aimer son frère et son père réunis, trop heureux de leur nouvelle vie. Il renoue avec la tendresse filiale lors du second départ de son frère, qui laisse son père terrassé de douleur et sait que la mort du patriarche réunira ses fils dans le deuil. Rilke s'était déjà interrogé sur la complexité de l'amour familial, mais pour le rejeter comme une entrave à la construction autonome de l'individu.

<sup>157</sup> Robert FRICKX et Raymond TROUSSON, « Enfant prodigue (L') », dans : *Lettres françaises de Belgique*, Paris-Gembloux, Duculot, 1988, V.2, p.176.

<sup>158</sup> Armel JOB, *La femme de saint Pierre et autres récits en bordure des évangiles*, Bruxelles, Labor, 2004.

<sup>159</sup> Mt 20, 1-16.

### 3. Pistes de recherche

Constituée de personnages anonymes et d'une universalité d'application, la parabole de l'enfant prodigue devient, sans surprise, l'objet de très nombreux commentaires chez les Pères de l'Église. La patristique ajoute de la profondeur et une nouvelle signification à la claire lecture symbolique du texte lucanien.

Celui-ci passe ensuite de la littérature religieuse à la littérature profane, et traverse les siècles en répondant aux attentes des artistes et de leur public. Au ton léger de *Courtois d'Arras*, la première adaptation théâtrale de la parabole, dont le but est essentiellement de divertir, succèdent le ton didactique du XVII<sup>e</sup> siècle ou encore la quête identitaire de certains auteurs contemporains.

Comme tout thème littéraire, le traitement des versets lucaniens reflète non seulement la personnalité de l'auteur, mais aussi l'esprit de son époque. La littérature belge des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles comporte globalement deux lignes interprétatives (une lecture moralisatrice et la mise en scène d'une crise identitaire), déclinées en fonctions des particularités de chaque écrivain.

L'auteur anonyme de *De verlorene zoon* réduit la parabole à un drame bourgeois et s'adapte aux canons du roman populaire; Van den Berghe se focalise sur les aspects pédagogiques du récit néo-testamentaire, afin d'offrir une leçon de morale au public du séminaire de Roeselare. César de Cock s'inscrit dans la même veine « passéiste » et célèbre miséricorde divine et piété familiale.

L'œuvre de Flouquet valorise à son tour la conversion, mais une conversion personnelle, authentique bouleversement spirituel. Revenu à la foi catholique de son enfance, l'ancien collaborateur de Barbusse renoue avec une lecture ancienne de la parabole -le retour à Dieu de l'âme pardonnée-, mais en l'intégrant à l'interprétation moderne des versets lucaniens : l'expression d'une crise existentielle. Walschap recourt également au fils prodigue pour traduire son adhésion à de nouvelles convictions philosophiques, mais afin de valoriser la liberté et le progrès, aux dépens du rigorisme de l'Église. L'originalité de Walschap se marque également par ses choix stylistiques : il est le seul auteur de mon corpus à adopter un ton marqué par l'humour et la truculence. Marcel Thiry trouve, dans les aventures du fils prodigue, un prétexte qui lui permet d'aborder les motifs récurrents de son imaginaire, le voyage et la modernité, tout en s'interrogeant sur la recherche du bonheur. Les pérégrinations du prodigue sur fond de paysages contemporains de l'auteur, et non le retour, illustrent cet accomplissement. Enfin, Armel Job insiste sur la complexité des rapports humains et propose la lecture la plus psychologique.

Comment expliquer ces lectures de la parabole ? Les multiples publications consacrées au fils prodigue, notamment dans le domaine exégétique, facilitent sans doute le maintien du thème sur le devant de la scène culturelle. La première interprétation de la parabole, qui limite sa richesse spirituelle à une simple moralité, s'appuie sur une lecture ancienne, qu'elle ne prend pas la peine de réellement renouveler : seul compte le message pédagogique. Cette lecture passéiste n'apparaît qu'en Flandre : faut-il y voir une spécificité des langues germaniques ou un pur hasard ? Une confrontation avec les littératures néerlandaise ou allemande, par exemple, pourrait nous éclairer. La seconde interprétation de Lc 15, 11-32 bénéficie sans doute de l'influence de Gide et Rilke, dont les textes sont antérieurs aux récits de Flouquet, Walschap, Thiry et Job. Chez ces auteurs majeurs de la littérature européenne, le prodigue ne quitte plus la maison familiale pour jouir, mais pour se découvrir. Un autre facteur peut également favoriser ces lectures centrées sur l'introspection et la complexité des

rappports humains : la publication de nombreuses approches psychanalytiques du prodigue au XX<sup>e</sup> siècle<sup>160</sup>.

Incontestablement, les lettres belges démontrent le maintien du thème aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. La minceur du corpus ne permet cependant pas de tirer de conclusions définitives (tout au plus ai-je pu suggérer quelques pistes de réflexion) et cette étude de la réception de la parabole du fils prodigue dans la littérature belge ne prendra réellement sens que lorsqu'elle entrera en résonance avec les littératures issues d'autres aires géographiques et linguistiques, et avec les multiples manifestations artistiques du thème.

## Bibliographie

BERDER Michel et FOERSTER Jean-Luc-Marie, *La parabole du fils prodigue (Luc 15, 11-32)*, Paris, Cerf, 1997.

D'OENCH Ellen G., *Prodigal Son Narratives 1480-1980*, New Haven, Yale University Arts Gallery, 1995.

GUIGNET Jean, "Le retour de l'enfant prodigue : la quête gidienne", dans : *The French Review*, 1950, V.23, fasc.5, p.360-p.370.

HAEGER Barbara, « Cornelis Anthonisz's Representation of the Parable of the Prodigal Son : a Protestant Interpretation of the Biblical Text », dans : *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1986, V.37, p.133-p.150.

JOOSTEN Jan, « Père, j'ai péché envers le ciel et devant toi. Remarques exégétiques et textuelles sur Luc 15, 18-21 », dans : *Revue d'histoire et de philosophie religieuse*, 2003, V.83, fasc.2, p.145-p.156.

LUNEAU René, *L'enfant prodigue*, Paris, Bayard, 2005.

PELLETIER Anne-Marie, "Métamorphoses littéraires d'une parabole, 'Le fils prodigue' selon Gide, Rilke et Kafka", dans : *Foi et Vie*, septembre 1991, V.90, fasc.5, p.21-p.32.

TURNER Mary Alison, *The Motif of the Prodigal Son in French and German Literature to 1910*, thèse de doctorat de l'Université de Caroline du Nord, 1966.

---

<sup>160</sup> Michel BERDER et Jean-Luc-Marie FOERSTER, *La parabole du fils prodigue* cit., p.91.



## CROISEMENTS

**Dominique MILLET-GERARD**  
**Université de Paris-Sorbonne**

### Exégèse symbolique et poétique de l'Enfant prodigue chez Bloy et Claudel

Le 17 Mars 1906, Bloy note dans son *Journal* les propos suivants :

Samedi après le II<sup>e</sup> Dimanche de Carême. Rapprochement liturgique du pauvre Esaü si cruellement trompé par Jacob et du Fils aîné dans la parabole de l'Enfant prodigue. À ce dernier, il est dit : *Fili, tu semper mecum es et omnia mea tua sunt*, et à l'autre : *In pinguedine terræ et in rore cæli desuper erit benedictio tua*. Considérer que ces deux paroles sont arrachées à la miséricorde paternelle par les cris de douleur de ces deux désespérés.

Nous y voyons, de façon fort intéressante, Bloy s'inscrire en porte à faux des interprétations courantes, en prenant le parti des aînés lésés. Et pourquoi pas, dira-t-on ? N'y a-t-il pas, en effet, usage d'une ruse révoltante dans le rapt par Jacob, poussé par sa mère Rébecca, de la bénédiction réservée à son frère aîné Esaü, ainsi qu'offense à la stricte justice à fêter le prodigue, si repentant soit-il, alors que le sage n'a jamais eu droit à un tel honneur ? L'argument de Bloy n'est pourtant pas cet apparent bon sens ; ce qui le retient, c'est la douleur des deux aînés, marquée par l'indignation du frère du Prodigue (*Indignatus est autem*, Luc 15, 28) et ses paroles amères, et, plus pathétiquement, par les larmes et la supplication d'Esaü (*Cumque ejulatu magno fleret*, Gen. 27, 38) qui ne peuvent en effet que toucher le lecteur. De même n'est-on pas ému, à voir le sublime tableau du Lorrain, de voir chassé cet autre aîné qu'est Ismaël, avec sa mère Agar ? Bloy va plus loin, en glissant dans son bref commentaire ce mot de « désespérés » qui ne manque pas de faire écho au titre de son roman

autobiographique dont le héros se prénomme... Caïn : autre figure d'aîné spolié, poussé en quelque sorte au péché par la préférence incompréhensible accordée au cadet. C'est donc sur un faisceau de figures que nous serons amenée à réfléchir, même si le Fils Prodigue doit occuper le centre de cette constellation. La méditation de Bloy nous servira de fil directeur, pour étudier successivement l'ancrage liturgique, chez lui et chez Claudel, de la réflexion sur l'Enfant Prodigue, puis les formes de réécriture auxquelles tous deux soumettent les divers éléments de la parabole, et enfin la théorie esthétique et spirituelle du genre qu'ils en tirent, dans la perspective d'un renouveau de l'art chrétien.

### Énigmes quadragésimales

C'est en effet le samedi de la seconde semaine de Carême que la liturgie tridentine convoque dans le missel Ésaü et Jacob en « épître », le Fils prodigue et son frère pour l'évangile, textes assortis de leurs commentaires respectifs, également en miroir, au Bréviaire le même jour ou en tout cas dans la même semaine. Aussi n'est-il pas étonnant de voir surgir, à ces dates, des méditations sur ces textes dans les journaux de Bloy et de Claudel, qui tous deux assistaient à la messe quotidienne et pratiquaient la lecture du bréviaire. L'extrait que nous avons donné en *incipit* en est un exemple. Nous en donnerons quelques autres chez Claudel, où apparaissent clairement l'attention aux termes précis employés par la Vulgate, et l'embryon de ce qui deviendra, ailleurs, matière à exégèse beaucoup plus développée :

Jésus est l'Enfant Prodigue qui s'en va *in regionem longinquam* et dissipe sa substance avec les pécheurs. Il revient et son Père lui met l'anneau au doigt. Jalousie du frère aîné, jalousie de Lucifer. Et Jésus est aussi le veau gras qu'on immole.

Notons d'emblée plusieurs effets intéressants : la conservation du latin pour une expression qui, en effet, intéresse Claudel, et sur laquelle il reviendra ; non qu'elle présente une quelconque difficulté de compréhension littérale ; mais cette « région lointaine », que saint Ambroise interprète dans le sens moral, Claudel y lit un sens plus profondément théologique : elle est l'allégorie de l'Incarnation, de la descente de la substance divine dans la matière humaine ; d'où également le décalque en français du mot « substance », habituellement traduit par « sa fortune » ou « son bien » : c'est, en référence à l'hymne aux Philippiens, l'humilité du Christ « s'anéantiss[ant] lui-même en prenant la nature de l'esclave et en devenant semblable aux autres hommes », ce qui justifie encore la capitale dont s'orne le mot « Père ». La parabole devient une sorte de *compendium* d'enseignement christique avec, après l'Incarnation, l'Eucharistie illustrée au prix d'un véritable zeugme herméneutique, le Christ étant le signifié et du fils prodigue, dans la perspective de l'Incarnation, et du veau gras, dans celle du sacrifice eucharistique. Reste le frère aîné et sa jalousie : Claudel nous donne ici l'amorce de ce qui deviendra, au cœur de ses commentaires bibliques en gestation, une véritable intrigue romanesque inspirée d'une tradition patristique relayée par Ernest Hello, le dépit envieux du premier des Anges, cause de sa chute.

L'année suivante, c'est une semaine après le passage du texte liturgique que Claudel y revient, comme s'il le poursuivait :

S. Luc, XV, 14. L'Enfant Prodigue. *Et postquam omnia consummasset – Consummatum est – Facta est fames valida.* Après que l'homme eut tout consommé, toutes les apparences, après que la science a terminé son enquête – et qu'il ne reste plus que la présence réelle...

Et en effet, le troisième dimanche de Carême avec l'histoire du patriarche Joseph a entraîné, à la page précédente, une méditation sur l'Eucharistie dont est ici créditée la parabole. Cette fois, c'est la consonance biblique (le *consummasset* de Luc 15, 14 appelant le *Consummatum est* de la mort du

Christ) qui fonde le commentaire, non sans un écho, de nouveau, à l'hymne aux Philippiens, et une curieuse ouverture épistémologique : la présence réelle signe la fin, la complétude de toute l'aventure intellectuelle humaine.

Il faut néanmoins remonter en 1925 pour trouver, toujours dans le prolongement de la messe du jour, le commentaire le plus élaboré des deux passages bibliques proposés :

Samedi de la 2<sup>e</sup> semaine du Carême. Comme la veille entre Joseph assassiné par ses frères et le fils de Maître assassiné par les vigneronniers pervers il y a aujourd'hui parallélisme entre l'Épître et l'Évangile. L'Épître relate la fraude par laquelle Jacob « le supplantateur » se substitua à son aîné Ésaü dans la bénédiction du patriarche aveugle Isaac, et l'Évangile est la parabole de l'Enfant Prodigue. Ces 2 textes donnent lieu à d'innombrables réflexions. Isaac était l'héritier, le bénéficiaire et l'occasion de la bénédiction sacramentelle et fécondante dont fut investi le Père Abraham après son consentement solennel sur le Mont de la Vision jusqu'à ce qu'elle s'épanouît dans le Messie.[...]. On retrouve cette division dans la haine des frères de Joseph, dans la scission d'Israël et de Juda, dans la persécution des prophètes, dans la parabole des vigneronniers, celle des Deux Fils, celle de Lazare et du Mauvais Riche, etc. Ésaü représente l'Esprit Juif littéral, matériel, pharisien, qui demande le triomphe du Messie en ce monde même. Jacob au contraire représente la bénédiction obtenue dans la nuit obscure [...] et conservée, nourrie dans l'obscurité et le silence. Ésaü avait le droit pour lui (les Juifs l'ont encore), mais la Chrétienté avait la voix, le Verbe irrésistible, la supplication dissimulée, sous le poil des prophètes et de la terre. Ésaü obtint en somme ce qu'il demandait, une bénédiction matérielle, celle des biens de la terre (*partem substantiæ meæ*, comme dit l'Enfant Prodigue). Mais son frère jumeau [...] reçoit non pas une partie mais la moelle. – La Parabole de l'Enfant Prodigue montre prophétiquement un renversement de cette situation. Cette fois le Frère aîné ce sont les chrétiens qui ont reçu l'anneau, tandis que le Juif chassé de son héritage qu'il a vendu pour un plat de lentilles erre dans la solitude et se nourrit de glands au milieu des cochons. Et son retour est celui qui aura lieu à la fin des temps, l'engagement de l'ouvrier de la onzième heure. Alors se consommera le suprême sacrifice, on tuera le Veau longuement engraisé du Ps. L. [...]

Isaac donne naissance à la fois aux Deux Testaments dont l'un supplantera l'autre. [...]

Après le Veau d'or le Veau gras ;

notre parabole est ici réinsérée dans une immense fresque de toute l'Histoire Sainte, de l'élection du peuple juif à son retour de l'incrédulité, à la fin des temps, conformément aux propos de l'Épître aux Romains. Claudel, nous le verrons, en reprendra inlassablement l'exégèse dans le même sens. Remarquons pour l'instant le statut spécifique, parmi les similitudes citées, de la parabole de l'Enfant Prodigue : elle marquerait un second mouvement de bascule dans l'interprétation symbolique, une interversion et un brouillage des rôles de l'aîné et du cadet ; alors que dans les histoires de frères ennemis de l'Ancien Testament, le cadet représente le jeune peuple de l'Esprit, dans la Nouvelle alliance, supplantant celui de la Lettre, ici au contraire rôles et temporalité sont inversés, la fable est réécrite autour de ses motifs essentiels : l'anneau est premier, il signifie la Nouvelle Alliance, le transfert en quelque sorte du droit d'aînesse, sous une nouvelle forme ; l'errance parmi les cochons (les « impurs ») assimile les juifs parmi les nations au cadet – sans pourtant qu'ils perdent complètement la qualité d'aînés, la mention d'Ésaü le dit bien – ; enfin la fête finale, eschatologique, rassemble les deux frères, sans restriction ni murmure, dans la reconnaissance de l'unique « sacrifice digne de Dieu, un esprit brisé, un cœur contrit et humilié » : telle est la leçon du Psaume L, un des grands Psaumes de la Pénitence ; on admirera comment, par un effet de miroir entre les deux Testaments, le veau gras de la parabole, ici comme cinq ans plus tard pourvu de sa majuscule, devient à la fois symbole du sacrifice christique – la dernière messe, confondue avec le banquet céleste –, et le repentir des uns et des autres dans la réconciliation.

## Mises en scène

À côté de ces échappées grandioses, la verve de chacun de nos auteurs – et il convient ici de rappeler la dette, discrètement affirmée, de Claudel à l'égard de Bloy – ne manque pas de s'exercer sur la parabole et de l'actualiser.

C'est ainsi que Bloy fonde sur elle le finale d'une de ses *Histoires désobligeantes*, intitulée « Propos digestifs ». Elle met en scène un salon littéraire et mondain, dont les personnages ont des noms à clef, comme dans *Le Désespéré*. Parmi eux dissone le cynique Apamantus qui n'est autre que Bloy lui-même faisant l'apologie du Pauvre, assaisonnée de mystérieux propos, très bloyens, sur le thème de « Nul ne sait son propre *nom* ». Est-ce cet anonymat mystique qui entraîne l'écrivain sur la parabole (genre où les personnages n'ont pas de nom) ? À titre d'illustration de son propos, Apemantus se met à réciter la parabole de l'Enfant Prodigue, en termes exacts, jusqu'au « luxurieusement » qui clôt le verset 13. Il est alors interrompu par une des invitées :

-Ah ! ça, s'écria impétueusement la petite baronne du Carcan d'Amour, par qui la mode fut inventée de se décolleter un peu au-dessous du nombril, mais c'est la parabole de l'Enfant prodigue qu'il nous débite, ce monsieur. Il va nous apprendre que son héros fut réduit à garder les porcs, en mourant de faim et qu'un beau jour, las du métier, il revint à la maison de son père, qui se sentit tout ému, le voyant arriver de loin.

-Hélas ! non, madame, répondit Apemantus d'une voix très grave, *ce furent les cochons qui arrivèrent...*

La conversation en était là, lorsque Quelqu'un qui ne sentait pas bon fit son entrée dans l'appartement.

À la citation du texte biblique succède son résumé rendu burlesque par le personnage même qui le prononce, mais il est à noter que la baronne connaît son évangile, et qu'à défaut de clef la concernant, nous pouvons la situer dans les milieux catholiques mondains, à n'en pas douter les plus honnis de Bloy ! Surtout, l'habileté littéraire de Bloy se révèle à la mise en abyme de la parabole, puisqu'elle se rejoue en fait sous nos yeux : la « petite baronne » a quelque chose à voir avec les douteuses fréquentations de l'enfant prodigue ; quant à l'extraordinaire clause, faisant état d'une double et cocasse arrivée, elle annonce le procédé de la future *Exégèse des lieux communs*, le saut d'un sens trivial à un sens mystique : si les cochons et l'intrus malodorant peuvent être entendus comme une reduplication de cette pharisaïque société salonnarde, ils sont aussi, dans la perspective d'une ironie métaphysique, l'annonce du débordement apocalyptique du mal, déclencheur de l'arrivée mystérieuse de ce Quelqu'un sans nom, le pauvre absolu, le méprisé universel – en cela semblable aux cochons (les vrais, les doux cochons au sens littéral) – en qui Bloy voit le Saint-Esprit.

Chez Claudel aussi le caractère domestique et familial de la parabole engendre une oscillation entre style élevé et style bas. N'hésitant pas à comparer son errance de diplomate à celle du Prodigue, d'ailleurs précédé dans cette carrière par Ulysse, l'« absent professionnel » nous présente une souriante philosophie de son métier d'ambassadeur :

L'enfant prodigue écoute avec une jovialité amicale le frère aîné qui lui explique, d'un front plissé par l'anxiété, les soucis que lui donne sa mare à fumier. Pour lui demain il sera ailleurs. Rien ne dure, après tout.

Ainsi encore la goguenardise se glisse-t-elle dans un de ces petits tableaux exégétiques où Claudel excelle, actualisant les personnages bibliques dans des instantanés et prosopopées comiques : nous sommes au chapitre « Philadelphie » de *Paul Claudel interroge l'Apocalypse*, écrit pendant la guerre,

et où il développe l'analogie du fils prodigue avec le peuple juif rentrant en Israël :

Quel bonheur de penser que, à ce moment même où j'écris ces lignes, le Père qui a meilleure vue que nous voit déjà *de loin* l'Enfant Prodigue qui s'achemine vers Lui et qui se prépare à se jeter à Ses pieds en disant : *O Père, j'ai péché [...]* Et le Père qui ne lui a pas laissé le temps de faire tout le chemin et qui s'est précipité à sa rencontre s'écrie : *Apportez-lui [...]* et mettez-lui ces chaussures à ses pieds, pour qu'il se réapprenne à marcher avec ! Et toi, monsieur le Substitué, monsieur le Subrogé, ne fais point cette figure, ne prends pas cet air vexé, dégoûté et mécontent, *parce que ton frère que voici était mort et il s'est remis à vivre : il avait péri et il a été retrouvé*. Et avec lui toute cette portion de ma *substance*, dont il m'avait demandé avance et que je lui avais divisée ! *Suscepit Israël puerum suum !* C'est le cri de triomphe du Magnificat !

La familiarité, signe de verve et de joie, se combine sans hiatus avec l'exultation spirituelle du Retour, conçu comme sceau théologique (d'où, encore, la syllepse sur *substance*) de l'Histoire du Salut.

Beaucoup plus difficile est la réécriture lacunaire de la parabole que Bloy nous offre dans son premier ouvrage consacré à Notre-Dame de La Salette, *Le Symbolisme de l'Apparition* ; nous sommes au chapitre XIII, où Bloy évoque la Sixième Douleur de la Sainte Vierge : la Pietà. Brusquement, le texte prend un tour eschatologique et un ton prophétique pour évoquer, en Marie, conformément à l'interprétation catholique traditionnelle du chapitre XXI de l'Apocalypse, la Jérusalem céleste :

Enfin, Marie, cette Cité Sainte fondée par Dieu et attendue par Abraham suscitera une génération et une génération, c'est-à-dire les deux hommes que David voyait naître en Elle et les deux Adams ennemis que saint Paul avec de si mortelles angoisses sentait militer en lui. Elle suscitera les fondements éternels des deux fils prodigues, le prodigue de la substance et le prodigue de la justice et elle sera cette Mère qui demeure cachée dans la parabole évangélique peut-être à cause du grand nombre de mercenaires qu'elle est chargée de nourrir dans la Maison du Père prodigue des Miséricordes.

Étrange réécriture à partir d'un élément absent : la mère – comme si l'on devait attendre du schématisme d'une parabole l'exhaustivité d'une situation romanesque ; tout aussi curieusement, c'est un motif apparemment tout à fait secondaire, celui des mercenaires, qui est mis en lumière pour justifier, non sans ce même humour bloyen déjà vu, son absence. L'expression essentielle est néanmoins celle qui met sur le même plan les deux fils, leur faisant partager l'épithète de « prodigue », « le prodigue de la substance et le prodigue de la justice », tandis que le père devient prodigue à son tour (alors que, il faut bien le noter, l'adjectif *prodigus* n'apparaît pas dans la Vulgate), « prodigue des Miséricordes ». La clé de cette énigme nous est glissée un peu plus loin, à travers une allusion à II Cor. 5, 21 : « Celui qui ne connaissait pas le péché, il l'a fait péché pour nous, afin qu'en lui nous devenions justice de Dieu » : ainsi les deux frères sont-ils les deux faces de ce même Christ, embrassées dans la miséricorde du Père.

### **Parabole et substance de l'art**

Claudiel lecteur de cette parabole est véritablement hypnotisé par un mot, dont il fait le soubassement du sens : c'est le fameux *substantia*, à l'articulation du lexique commun (l'argent, la fortune) et du vocabulaire théologique (l'essence divine) : ce mot lui sert de levier articulatif, comme dirait Péguy, le charnel et le spirituel, ou en d'autres termes, le plan narratif de la parabole et le plan herméneutique, et bien sûr c'est le Christ, le Christ eucharistique qui en est la charnière. Croisant les

mots de « pain » et de « substance », dans notre parabole, avec le discours sur l'Eucharistie dans l'évangile de saint Jean et le Psaume CI, il fait apparaître une dialectique entre la « substance » gaspillée et le pain retrouvé :

... *Dans la maison de mon Père il y a du pain en abondance tandis qu'ici je meurs de faim* (Luc 15, 17). L'Évangile nous dit à plusieurs reprises que le véritable pain, le pain non seulement substantiel mais *supersubstantiel*, qui doit former l'objet de notre prière de tous les jours, c'est le Christ. *Je suis le Pain*, dit-il solennellement, EGO SUM *panis vitae* (Joann. 6, 35) et un peu après (6, 41) : *Ego sum panis vitae qui de caelo descendi* et encore (6, 50) : *Hic est panis de caelo descendens ut si quis ex eo manducaverit non moriatur*. Ce pain est toujours à notre disposition, à portée de notre main et de notre bouche, mais que faire, si, comme dit le Psaume, *nous oublions de le manger ?* (Ps. 101, 5). L'épi nutritif entre les doigts de ceux qui étaient chargés de nous nourrir, il tombe en poussière : de la parole de Dieu on ne nous laisse plus que la paille et cette *graisse* mystérieuse *du froment*, cette pulpe vitale, cette substance faite pour s'unir à notre substance, on nous en fait oublier le goût.

Ainsi la parabole de l'Enfant Prodigue touche-t-elle aux profondeurs les plus mystérieuses du christianisme, puisqu'elle signifie en ce sens, par capillarité entre les évangiles, la découverte par le repentir, à travers le banquet que lui offre son père, de sa propre personne, de sa vérité en tant que, pour reprendre une magnifique formule de Michel Henry, « Fils dans le Fils ».

Bloy rebondit à son tour sur ce même terme de « substance » pour élaborer sa théologie trinitaire en même temps que sa théorie du genre parabolique, à l'usage de la surdité spirituelle des dévots de son temps, nourris de sermons exclusivement parénétiqes :

L'histoire de l'Enfant prodigue est une parabole si lumineuse de son [*i.e.* du Père] éternelle Anxiété béatifique dans le fond des cieux, qu'elle en est devenue banale et que nul n'y comprend plus rien.

Allez donc dire aux catholiques modernes que le Père dont il est parlé dans le récit de saint Luc, lequel partage la SUBSTANCE entre ses deux fils, est Jéhovah lui-même, s'il est permis de le nommer par son Nom terrible ; que le fils aîné demeuré sage, et qui « est toujours avec lui », symbolise, à n'en pas douter, son Verbe Jésus, patient et fidèle ; enfin que le fils plus jeune, celui qui a voyagé dans une « région lointaine où il dévora sa substance avec des prostituées » jusqu'au point d'être réduit à garder les porcs et à « désirer d'emplir son ventre des siliques mangées par ces animaux », signifie, très assurément, l'Amour Créateur dont le souffle est vagabond et dont la fonction divine paraît être, en vérité, depuis six mille ans, de nourrir les cochons chrétiens après avoir pâture les pourceaux de la Synagogue.

Ajoutez, si cela vous amuse, que le Veau gras « qu'on tue, qu'on mange et dont on se régale », pour fêter la résipiscence du libertin, est encore ce même Christ Jésus dont l'immolation chez les « mercenaires » est inséparable toujours de l'idée d'affranchissement et de pardon.

Essayez un peu de faire pénétrer ces similitudes grandioses, familières tout au plus à quelques lépreux, dans la pulpe onctueuse et cataplasmée de nos dévots accoutumés dès l'enfance à ne voir dans l'Évangile qu'un édifiant traité de morale, – et vous entendrez de jolies clameurs !

Il y a donc bien, pour l'un et l'autre de nos auteurs, un sens profondément caché à cette parabole apparemment limpide, plus en tout cas que celle de l'Intendant infidèle, pierre d'achoppement des prédicateurs, qui la suit. Ce sens, il leur appartient, à eux artistes, de le voir et de le dire, fût-ce à la place du clergé défaillant. Le raisonnement de Claudel, comme celui de Bloy, prouve en effet que le genre même de la parabole évangélique est devenu opaque au catholicisme contemporain. C'est ce point que nous voudrions maintenant considérer.

L'ironie bloyenne, sans doute partagée par Claudel dont le « on » pourrait aussi viser certaine forme insipide de prédication, est aussi le faire-valoir d'une esthétique théologique de la parabole, comme genre de la « similitude grandiose » dissimulée derrière un appareil rhétorique de la simplicité. Hans Urs von Balthasar, grand admirateur de nos deux auteurs et traducteur du second, la définit excellemment « parole révélée, dissimulée plus profondément dans sa faiblesse », s'inspirant de la clause de la célèbre étude de Joachim Jeremias, qui lui a peut-être fourni son éclatant titre :

*Denn erschienen ist Der, dessen verborgene Herrlichkeit hinter jedem Wort und jedem Gleichnis aufleuchtet, der Heiland.*

Balthasar développe en effet un intéressant paradoxe, qui semble contredire la « simplicité » quasi enfantine du genre : « toutes les paraboles ont quelque chose de la violence originelle du *kabod* », et cela se manifeste à leur « caractère vertical : [...] quelque chose qui tombe d'en haut, absolument plein, réduit à l'essentiel, irréfutable ; de quelque côté qu'elle vienne, chacune atteint toujours le cœur de même que Jésus est toujours toute la parole de Dieu, non morcelable ». Ces propos rendent bien compte de l'effet profondément dérangeant produit par ces paraboles, rapportées comme *ipsissima verba* du Christ, caractérisées, dans leur format ramassé, par « l'urgence inouïe, la hâte, le radicalisme, une présence brûlante et pourtant invisible » et dirigées droit sur le cœur humain « pour voir s'il y brûle la petite étincelle que l'on peut nommer foi, ou encore charité et espérance, susceptible de devenir un incendie divin, ou si elle s'est éteinte sous la cendre froide de l'orgueil personnel ». La violence bloyenne, l'obstination claudélienne à théologiser le lexique apparemment le plus trivial se trouvent ainsi justifiées par leur volonté de lire les paraboles à travers l'ensemble de la Révélation, comme des points focaux où, derrière une petite narration anodine, tout l'immense sérieux de l'aventure christique, transformatrice, de fond en comble, de la matière humaine et de tout ce qui la touche, se trouve contenu :

Ce qui est essentiel, c'est que les paraboles de Jésus [...] ne pouvaient être arrachées au terrible isolement de leur situation d'événement *hic et nunc*, où elles devaient rester incomprises et par là *cachées*, que par leur transformation – à travers la mort et la résurrection de Jésus – en « doctrine » ecclésiale. Ainsi seulement elles pouvaient être introduites dans le domaine où elles peuvent être entendues, dans le Saint-Esprit.

Ici se pose évidemment la question de la nature du discours de Bloy ou de Claudel ; il ne se donne, dans aucun des deux cas, pour purement « doctrinal » : chacun des deux auteurs revendique hautement la liberté d'une écriture dont la puissante originalité, proprement poétique, est parfaitement consciente de l'écart qu'elle entretient par rapport au discours ecclésial. Néanmoins chacun des deux est persuadé, en toute bonne foi, de parler en artiste averti de la doctrine et répugnant au plus haut point à la trahir. Expliquer une parabole, ce ne saurait être pour un poète la réduire au sens commun : ni le sort des personnages, ni leur psychologie, ni l'issue de la parabole n'intéressent nos auteurs ; l'exégèse ne peut être que réduplication de l'obscurité – comme le prouve la superposition d'hypothèses qui peuvent être ressenties comme contradictoires – au service d'une illumination intérieure.

\*

Par leur réflexion protéiforme sur la parabole de l'Enfant Prodigue, située au sein même de leur œuvre d'écrivains, Bloy et Claudel s'inscrivent dans un courant de réhabilitation de l'art chrétien auquel précisément, le « genre » de la parabole évangélique sert de modèle ; combinant les styles humble et sublime, rejetant l'intellectualisme du style moyen, la parabole perçue comme spécifiquement chrétienne devient le patron analogique d'un art qui combine au cœur même de ses

moyens d'expression un réalisme de la simplicité et une haute visée spirituelle, et même doctrinale. Laissons la parole au sculpteur Henri Charlier, ami de Claudel et admirateur de Bloy :

Qu'est-ce qu'une parabole ? C'est un fait divers, peut-on dire, le plus banal qui soit : une bonne femme qui a retrouvé son argent, la fugue d'un cadet de famille, un comptable indélicat [...] Et ce fait divers devient le symbole des plus profonds mystères de la nature et de la grâce, du royaume de Dieu, du pardon des péchés, de la Rédemption. [...].

Pour dire qu'il existe des choses sans mesure, le plus simple dans les arts est de suggérer l'infini de la troisième dimension. [...] Étant essentiellement une parabole, l'œuvre d'art n'a pas à *imiter la nature afin de nous amuser*, mais à s'en servir pour élucider le dialogue de l'âme avec l'esprit de Dieu avec l'âme. La parabole suit son chemin yeux fixés sur le but qu'elle veut atteindre et non sur la petite histoire d'où elle est partie [...]. La nature ne parle pas comme le maître de l'économe infidèle, ni comme le père du prodigue. On voit où se dirige la parabole. La pensée, non la vraisemblance, en conduit la marche. Et si l'on nous dit que justement la grâce de Dieu n'est pas la nature, que tel est l'enseignement de ces paraboles, nous en conviendrons volontiers, mais nous étendrons ce but et cette liberté à tout l'art chrétien, dont le rôle est de parler de la surnature [...], un nouvel art chrétien pour qui le monde ne saurait être un prétexte à fantaisies psychologiques, mais la trace même et l'analogie de Dieu.

## Bibliographie

Journal de Claudel (1904-1955), Pléiade , 2 volumes 1968 et 1969, éd. J. Petit et F. Varillon.

Journal de Bloy : rédigé de 1892 à 1917 ; première publication, texte réécrit, 8 volumes au Mercure de France entre 1898 et 1920.

Parallèlement, édition en cours du *Journal inédit*, L'Age d'homme, 3 volumes, 1996, 2000, 2007.

Léon Bloy, « Propos digestifs » [1894], in *Histoires désobligeantes*, in *Œuvres de Léon Bloy*, t. VI, Mercure de France, 1967, p. 308-312.

Michel Henry, *C'est Moi la Vérité*, Seuil, 1996, p. 206-215.

Joachim Jeremias, *Die Gleichnisse Jesu* [1947], Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1965, *passim*.



Véronique LEONARD-ROQUES  
 Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand II

### Fils perdu et fils fidèle au miroir du mythe de Caïn

La parabole de l'enfant prodigue (Lc 15, 11-32) et le mythe de Caïn rapporté au seuil de la Genèse (Gn 4, 1-26) ne sont pas sans présenter un certain nombre de schèmes communs ou proches. Ne retrouve-t-on pas dans le récit évangélique l'opposition déjà peinte à l'orée de l'Ancien Testament entre un frère aîné et un frère cadet, le premier jaloux du second au motif que ce dernier lui serait préféré ? L'activité de cultivateur du fils aîné (Lc 15, 25) rappelle également la condition agricole choisie par Caïn dans les premiers versets de Genèse 4. En outre, la colère du personnage découvrant la fête donnée en l'honneur du retour de son frère fait écho à celle éprouvée par Caïn face à l'agrément divin des offrandes d'Abel et au rejet de son propre sacrifice<sup>161</sup>. Dans une lecture d'obédience psychanalytique de la parabole lucanienne, H. Linard écrit à ce sujet : « Cette " brûlure " colérique m'évoque ce que Szondi, psychanalyste hongrois, a thématiqué sous le nom de complexe de Caïn. Ce complexe fonde la loi de la différence dans la fratrie : Caïn est celui qui n'arrive pas encore à reconnaître Dieu en tant que père du prochain »<sup>162</sup>.

Mais, les traits caïniques ne sont pas distribués sur le seul fils aîné dans une parabole où le cadet, figure du pécheur, est bien loin de correspondre à la victime pieuse et innocente que constitue Abel en Genèse 4. En effet, la vie de débauche à laquelle s'adonne le prodigue en un « pays lointain » (Lc 15, 13) n'est pas sans rappeler l'errance de Caïn « à l'est d'Éden » que l'on peut interpréter en termes physique (« Tu seras fugitif et fuyard sur la terre », Gn 4, 12) et moral (par le fourvoiement que représente la fondation de la première ville en Gn 4, 17-24). Dans les deux cas, comme les exégètes l'ont souligné<sup>163</sup>, espace lointain ou lieu en marge traduisent essentiellement l'éloignement ontologique du divin.

Le fils fidèle comme le fils perdu<sup>164</sup> de la parabole lucanienne sont donc porteurs de traits caïniques que certaines réécritures littéraires choisissent d'exploiter, en croisant explicitement les deux hypotextes bibliques. A près d'un siècle de distance, *Demian* (1919) de Hermann Hesse et *Parabole* (2003) de José Pliya orchestrent une telle rencontre. Revisitant les systèmes d'opposition qui régissent les relations entre les couples de frères présents en Luc 15 et en Genèse 4, ces deux actualisations – l'une romanesque, l'autre théâtrale –, se rejoignent dans l'expression d'un net effondrement du modèle paternel. Mais si, dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, une telle coalescence sert la quête et l'espoir d'un renouvellement socio-culturel, à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, elle traduit désormais les incertitudes et le pessimisme propres à la condition postmoderne.

<sup>161</sup> « Or Iahvé eut égard à Abel et à son oblation, mais à Caïn et à son oblation il n'eut pas égard. Caïn en éprouva une grande colère et son visage fut abattu. », Gn 4, 4-5. Voir *La Bible. Ancien Testament* I, éd. E. Dhorme, Paris, Gallimard, 1956, p.13. Toutes nos références à Gn 4 renvoient à cette édition.

<sup>162</sup> H. Linard, « Dévoilement d'une paternité. Lecture psychanalytique de la parabole des deux fils perdu(s) ou trouvé(s) », *Lumen Vitae*, 50, 1995, p.315.

<sup>163</sup> Pour saint Augustin, se trouver loin de la face de Dieu équivaut à être « dans la nuit sombre et ténébreuse des passions » (Livre I, chapitre 18) et à « s'aller perdre dans des routes égarées » (Livre II, chapitre 10). Voir *Confessions*, trad. d'A. d'Andilly établie par O. Barenne, Paris, Gallimard, 1993, p.59 et 85.

<sup>164</sup> « Le fils perdu et le fils fidèle » est le titre par lequel la Bible de Jérusalem désigne Lc 15, 11-32.

## Actualisations croisées des textes-sources

Dans les six scènes que compte la pièce de Pliya, le système des personnages est très proche de celui de la parabole : un père et ses deux fils, qui restent anonymes. Conformément au texte lucanien, l'aîné cultive le domaine paternel tandis que son jeune frère, parti au loin, s'est comporté en prodigue.

Sur le plan dramatique, la pièce se donne pour la suite du récit évangélique : s'ouvrant sur l'annonce du retour du cadet (scène 1), elle se veut une exploration des sentiments de colère et de jalousie du frère aîné. Elle offre aussi ce que la parabole ne relate pas : la confrontation entre les deux frères (scènes 2 à 5), laquelle débouche sur une séquence contraire à l'esprit du texte néo-testamentaire dans laquelle le frère aîné, en nouveau Caïn, met à mort son cadet. Cette assimilation du fils fidèle au premier fratricide est explicite. En effet, après avoir été placé en exergue de la dernière scène de la pièce, le verset 9 de Genèse 4<sup>165</sup>, partiellement repris, vient scander l'ultime réplique de l'aîné :

Il [le Père] ne me croira pas. Il me dira : « Tu mens. Rhabille-toi. Pourquoi cette arme ensanglantée ? Où est ton frère ? » Je lui dirai : Je ne sais pas où est mon frère. Nous étions nus, allongés, alanguis comme deux frères et nous prenions un bain dans le vieux pressoir. Ceci n'est pas une arme, c'est une serpette pour couper le raisin que nous avons coupé pour remplir le vieux bassin. Je ne sais pas où est mon frère. Nous étions enlacés dans le rouge du raisin [...] Je me suis assoupi. Il avait disparu. Il est reparti. Enfin, je crois. Je ne sais pas où est mon frère. [...] Je suis vraiment désolé. Je ne sais pas où est mon frère. Il ne me croira pas<sup>166</sup>.

Les distorsions effectuées sur le texte évangélique tiennent aussi aux modifications des raisons du retour du fils prodigue. L'aîné prétend que son frère ne revient que pour lui « voler sa part d'héritage » grâce à laquelle il pense « lever le sortilège »<sup>167</sup> qui pèse sur son amante, transformée en truie (grotesque variation sur l'épisode des cochons de Lc 15, 15-16). Il explique aussi à son cadet que celui-ci a été « manipulé de bout en bout » par un père qui « [l'] a fait revenir d'exil » :

Tes rencontres étaient programmées, tes dépravations étaient prévues, tes orgies commandées. [...]

C'était un jeu grandeur nature sur l'échiquier du vaste monde ; tu étais le pion et lui, le maître joueur. [...]

C'est un joueur magistral, froid, calculateur avec dans sa manche quelques coups miraculeux<sup>168</sup>.

Quant aux raisons qui expliquent que l'aîné n'ait pas quitté le domaine familial, elles tiennent selon son jeune frère à l'anéantissement de Sodome par leur père : « Il l'avait détruite pour te garder à ses côtés. Pourtant Sodome est à nouveau sur pied et tes amis y sont heureux »<sup>169</sup>. Mais quoique l'œuvre évoque avec insistance les penchants homosexuels de l'aîné, l'enracinement de ce dernier semble plutôt résulter de l'amour passionné qu'il voue à son

<sup>165</sup> « Iahvé dit à Caïn : " Où est Abel, ton frère ? " Il dit : " Je ne sais ! Suis-je le gardien de mon frère ? " », Gn 4, 9.

<sup>166</sup> José Pliya, *Parabole*, Paris, L'Avant-Scène théâtre, 2003, p.51-52. L'ouvrage sera désormais abrégé P.

<sup>167</sup> P, p.44.

<sup>168</sup> P, p.43.

<sup>169</sup> P, p.46.

père<sup>170</sup> : « Ce que j'aime par-dessus tout, c'est veiller sur toi et te plaire [...] Et je trouve ma joie à te voir heureux »<sup>171</sup>, déclare celui dont la volonté de « vivre à deux comme avant »<sup>172</sup> n'est certainement pas étrangère au fratricide final.

Dans une pièce où jamais plus de deux personnages ne sont en scène ensemble, les intentions profondes et les véritables motivations des actes sont cependant condamnées à demeurer obscures puisque le membre absent du trio ne peut jamais confirmer ou infirmer les dires des autres protagonistes à son sujet. Or tous les personnages (le père aussi, nous le verrons) se montrent ambigus. Ainsi est-il finalement impossible de savoir si le fils cadet a feint la repentance, comme son aîné l'en accuse<sup>173</sup>. Loin de lever les blancs et les silences inscrits dans le récit lucanien, Pliya choisit de les accroître tout en donnant une suite tragique au dénouement laissé en suspens par la parabole.

Si *Parabole* reste proche du système des personnages en vigueur dans le texte évangélique, le roman de Hesse s'en écarte, choisissant de remplacer la figure du frère aîné par celles de sœurs au rôle plus effacé. Douloureusement écartelé entre deux visions contraires du monde, c'est d'abord en lui-même qu'Emil Sinclair, le narrateur de *Demian*, intériorise les positions de fils perdu et de fils fidèle.

L'actualisation de la parabole se combine dès le début du récit avec la convocation du mythe de Caïn lorsque le garçonnet issu d'un milieu respectable qu'est Sinclair tombe sous la coupe d'un vaurien qui le persécute. Dans sa conception toute manichéenne du monde, l'enfant compare alors sa déchéance à celle du « fils perdu » [*der verlorene Sohn*] du texte néo-testamentaire :

Ich war tief und schuldvoll in die fremde Flut versunken, in Abenteuer und Sünde verstrickt [...].

« Moi, je m'étais fourvoyé dans le monde étranger, entraîné par le goût de l'aventure ; je m'étais enfoncé profondément dans le péché [...] »<sup>174</sup>.

Une fois libéré de son asservissement grâce à l'intervention du héros éponyme, Sinclair célèbre « la fête du retour, la fête de l'enfant prodigue » [*das Fest meiner Wiederaufnahme, die Heimkehr des verlorenen Sohnes*], pensant ainsi réintégrer le « paradis perdu qui s'ouvrait à nouveau », le « monde lumineux de [s]on père et de [s]a mère » [*in das verlorene Paradies, das sich wieder öffnete, in die helle Vater- und Mutterwelt*] et pouvoir se complaire « dans l'atmosphère de pureté, dans l'état d'un Abel, agréable à Dieu » [*zum Duft der Reinheit, zur Gottgefälligkeit Abels*]<sup>175</sup>. A ce stade de l'œuvre, la référence à Genèse 4 sert donc à qualifier deux options de conduite possible rattachées aux figures d'Abel et de Caïn, lesquelles représentent respectivement la situation d'innocence d'avant la chute et la condition du prodigue fourvoyé.

Revenu et repentant, Sinclair se peint en « âme sauvée, en pécheur converti » [*mit Gefühlen des Erlösten und Bekehrten*]<sup>176</sup>. Mais celui qui, au seuil du récit, avait avoué qu'« il était parfois vraiment dommage que le fils perdu fût pénitence et fût retrouvé » [*und wenn man*

<sup>170</sup> L'amour passionné pour le père caractérise déjà les figures caïniques dans *East of Eden* (1952) de J. Steinbeck.

<sup>171</sup> P, p.17.

<sup>172</sup> P, p.50.

<sup>173</sup> P, p.35-38.

<sup>174</sup> H. Hesse, *Demian*, Frankfurt am Main., Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1974, p.21 / *Demian*, trad. D. Riboni revue par B. Burn, Paris, Stock, 1974, p.37. Paru en 1919, le roman fut d'abord publié sous le pseudonyme d'Emil Sinclair. L'ouvrage sera désormais abrégé D.

<sup>175</sup> D, p.70 / 53.

<sup>176</sup> D, p.71 / 54.

*es hätte sagen und gestehen dürfen, war es eigentlich manchmal geradezu schade, daß der Verlorene Buße tat und wieder gefunden wurde*<sup>177</sup> ne tarde pas à éprouver la fausseté d'un retour qui, comprend-il, le rend plus dépendant, l'amène à nier l'existence du mal et des pulsions. Dans une œuvre qui – comme l'atteste son sous-titre<sup>178</sup> – ressortit à la veine narrative du *Bildungsroman*, l'actualisation de la parabole évangélique sert l'expression de la quête et de l'accomplissement de soi, dans ce qui est figuré comme une lutte pour l'autonomie, la formation de la personnalité<sup>179</sup>, voire la réalisation plénière de la nature humaine. Le départ du fils prodigue, son éloignement sont donc nécessaires à l'individuation :

Jeder muß einmal den Schritt tun, der ihn von seinem Vater [...] trennt, jeder muß etwas von der Härte der Einsamkeit spüren.

« Chacun doit, une fois, faire le pas qui le sépare de son père [...]. Chacun doit éprouver la dureté de la solitude »<sup>180</sup>.

Dans un retournement de l'interprétation traditionnelle de Lc 15, 11-32 sur laquelle s'ouvrait le récit, le prodigue est désormais valorisé dans son acte de rupture : il n'est plus considéré comme celui qui s'est perdu, fourvoyé, mais au contraire comme celui qui, par sa volonté de réaliser sa propre destinée, s'est trouvé. Parvenu à la pleine connaissance de ses potentialités, il est par conséquent susceptible, nous le verrons, d'œuvrer à un nécessaire renouvellement du monde dont le déclenchement de la Première Guerre mondiale constitue le prélude. Il devient l'initié, l'élu, l'homme de l'avenir, qui se confond dans la deuxième moitié de ce roman initiatique avec la figure de Caïn, elle-même revisitée à la lumière d'une lecture subversive, d'inspiration nietzschéenne<sup>181</sup>, du texte génésiaque. Sous l'égide de son maître Demian, Sinclair en vient en effet, dans un renversement notionnel et axiologique, à considérer le premier fratricide comme un individu d'exception, reconnaissable à son signe, mais calomnié par la morale de l'impuissance et du ressentiment que la communauté des « faibles » [*Schwachen*] édicte face aux « forts » [*Starken*] :

Das, was vorhanden war und womit die Geschichte ihren Anfang genommen hat, war das Zeichen [...] Daß da ein Geschlecht von Furchtlosen und Unheimlichen herumliefe, war sehr unbequem, und nun hängte man diesem Geschlecht einen Übernamen und eine Fabel an, um sich an ihm zu rächen, um sich für alle die ausgestandne Furcht ein bißchen schadlos zu halten.

« Ce qui est à l'origine de l'histoire, c'est le signe. [...] Qu'il existât une race d'hommes hardis, à la mine inquiétante était fort gênant. Aussi, leur donna-t-on un surnom et l'on inventa ce mythe pour se venger d'eux et pour se garantir de la frayeur qu'ils inspiraient »<sup>182</sup>.

Dans l'acceptation de ce qui lui est dicté intérieurement et du mouvement en avant qui perpétuellement l'anime, le prodigue, porteur du signe caïnique, assume les séparations douloureuses et ne se veut responsable que devant lui-même.

De telles distorsions effectuées sur le schéma narratif de Lc 15, 11-32, de même que les transmotivations<sup>183</sup> et les transvalorisations<sup>184</sup> accompagnant la réactualisation de celui-ci,

<sup>177</sup> D, p.28 / 12.

<sup>178</sup> *Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend* [Histoire de la jeunesse d'Emil Sinclair].

<sup>179</sup> Le titre du chapitre 5, *Der Vogel kämpft sich aus dem Ei* [L'oiseau cherche à se dégager de l'œuf], se montre à cet égard particulièrement significatif.

<sup>180</sup> D, p.144 / 168.

<sup>181</sup> Voir V. Léonard-Roques, *Caïn, figure de la modernité*, Paris, Champion, 2003, p.229-233.

<sup>182</sup> D, p.35-36 / 52-53.

servent le développement d'un réseau d'oppositions entre les figures des deux frères lucaniens, système binaire que la combinaison de la parabole avec Genèse 4 permet de renforcer.

### Plasticité et réversibilité des systèmes dichotomiques

Les oppositions structurales qui travaillent le mythe de Caïn viennent infléchir et enrichir les réactualisations de la parabole, que la relation entre fils fidèle et fils perdu soit considérée dans un sens strictement familial (Pliya) ou plus largement symbolique (Hesse).

Par leurs différences de condition et de caractère, les frères du texte lucanien réactivent l'antinomie entre sédentaire et nomade qui sous-tend l'écriture de Genèse 4. La pièce de Pliya se fait l'écho de cette distinction. « J'ai fait le choix de partir, tu as choisi de rester », déclare à son aîné le frère cadet de *Parabole* qui a « vu le monde de part en part », « connu la faim et la soif et l'amertume du remords »<sup>185</sup>. Attaché au domaine paternel, tout au travail des champs et des vignes, le fils aîné est un créateur d'ordre. Célébrant le bœuf aux « quatre pattes plantées en terre en permanence »<sup>186</sup>, c'est son propre autoportrait qu'il semble donner. Goût du voyage et « soif de connaissance » du cadet s'opposent donc à « la douce satisfaction du travail s'accomplissant, de la richesse en marche, de la fortune en construction »<sup>187</sup> qu'éprouve l'aîné.

Mais chez Pliya, une telle antinomie ne recouvre plus l'opposition entre matérialisme et spiritualité que la Bible exprime à travers la représentation d'un Caïn cultivateur et sédentaire que tout sépare d'un Abel pasteur et nomade (Israël a traditionnellement valorisé la figure du berger, considérant que sa condition itinérante favorise la spiritualité ; dans une telle perspective interprétative, l'agriculteur entretient à l'inverse une relation au monde de l'ordre de l'avoir, qui le place du côté des attachements matériels). En effet, si le jeune frère de *Parabole* ne rêve que dépaysement et liberté, « l'appel du large » qu'il ressent n'est pourtant pas synonyme de spiritualité et signifie notamment « absinthe, chanvre d'Orient, luxure »<sup>188</sup>. Combinée avec celle du prodigue, la figure du pasteur génésiaque est donc avilie : Abel devient gardien de truies, l'infinité de l'espace du nomade se réduisant finalement aux dimensions d'une porcherie (« Le temps d'une saison, j'ai donc été berger de truies et de verrats et d'un seul coup j'ai effacé mes années dilettantes »<sup>189</sup>, déclare le cadet).

Il n'en va pas de même chez Hesse où le prodigue, porteur du signe caïnique, est explicitement placé du côté du spirituel. Conspuant la médiocrité des idéaux contemporains et la misère de l'âme moderne incarnées par le matérialisme bourgeois, Sinclair œuvre pour une renaissance culturelle de l'Europe. Figure du mouvement, de l'audace et de la création, il est essentiellement un agent de renouveau :

<sup>183</sup> La transmotivation est « une modification substituée à une autre ». Voir G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p.386.

<sup>184</sup> Selon Genette (*ibid.*, p.483), la transvalorisation est « l'opération d'ordre axiologique portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à [...] la suite d'actions, d'attitudes et de sentiments qui caractérise un personnage ». Dans *Demian*, la référence aux brigands crucifiés en même temps que Jésus témoigne bien d'une transvalorisation des notions de repentir et de conversion attachées à la figure du prodigue à laquelle se combine la lecture d'inspiration nietzschéenne de Gn 4 : le bon larron est présenté comme un « converti pleurnichard » [*dieser weinerliche Bekehrte*] tandis que le mauvais larron, qui a « fait preuve de caractère » [*Er ist ein Charakter*], est assimilé à un « descendant de Caïn » [*ein Abkömmling von Kain*]. Voir D, p.90 / 72.

<sup>185</sup> P, p.21-23.

<sup>186</sup> P, p.25.

<sup>187</sup> P, p.36 et 12.

<sup>188</sup> P, p.46 et 38.

<sup>189</sup> P, p.22.

Für uns war die Menschheit eine ferne Zukunft, nach welcher wir alle unterwegs waren, deren Bild niemand kannte, deren Gesetze nirgends geschrieben standen.

« Selon nous, l'humanité représentait un avenir lointain vers lequel nous étions en marche, dont l'image n'était connue de personne et les lois écrites nulle part »<sup>190</sup>.

Valorisé dans sa dimension caïnique de figure d'exception, le fils perdu s'oppose alors à une communauté abélienne aux vues frileuses et étriquées. Car celui dans lequel les lectures traditionnelles voient un représentant des « bons et des justes » [*Guten und Gerechten*] prend dans *Demian* les traits du conformisme et du passé, se mue en masse indifférenciée et grégaire : non sans un effet ironique de dégradation métonymique, Abel, par sa rencontre avec la figure du fils fidèle de la parabole, quitte donc ici la condition de berger qui le caractérise en Genèse 4 pour se faire « troupeau » [*Herde*]. Le prodigue pour sa part est devenu l'image de cet individu souverain cheminant par-delà le bien et le mal, dans lequel Hesse place ses espoirs de renouvellement d'un monde sclérosé, marqué par l'épuisement.

Les systèmes d'opposition en présence dans ces deux réécritures de la parabole se trouvent également infléchis par les interprétations issues du traitement romantique du mythe de Caïn.

Dans l'avant-dernière scène de *Parabole*, le frère aîné énumère les « nombreux ennemis » qui menacent la vigne parmi lesquels, « comme surgi de nulle part [...] un parasite surnois, qui s'installe à demeure et qui dévaste tout, de l'intérieur », organisme nuisible face auquel le « vigneron fatigué » devra oser un « remède inédit »<sup>191</sup>. Dans cette annonce indirecte du fratricide, la perception du jeune frère en « parasite » porte manifestement l'empreinte du caïnisme romantique. Dès 1758, dans *Der Tod Abels* [La Mort d'Abel], le Caïn de Gessner se plaint d'être fourbu et brûlé par l'ardeur du soleil tandis que son cadet, délicat et oisif, est tendrement entouré de tous. « L'Histoire de la Reine du Matin et de Soliman prince des génies » de Nerval (*Voyage en Orient*, 1851), qui doit beaucoup au *Cain* (1821) de Byron, radicalise le propos : Abel, « sommeillant sous les sycomores », est un personnage « dédaigneux et choyé » qui considère son aîné « comme le serviteur de chacun »<sup>192</sup>.

*Demian* porte plus encore l'influence de la transvalorisation de Caïn chère au romantisme. Par-delà la stature de génie<sup>193</sup> que lui ont par exemple conférée Nerval, Cailleur ou Leconte de Lisle, le premier fratricide prend ici les traits du créateur nietzschéen [*der Schaffende*], qui détruit en créant, dans un mouvement d'assentiment à la vie à valeur de dépassement salvateur. Ceux qui « ne se rassemblent pas en troupeau » [*die Leute, die nicht der Herde nachlaufen*]<sup>194</sup>, parmi lesquels se trouvent Sinclair et Demian, apparaissent comme des fondateurs voués aux responsabilités les plus dangereuses :

Dazu sind wir gezeichnet – wie Kain dazu gezeichnet war, Furcht und Haß zu erregen und die damalige Menschheit aus einem engen Idyll in gefährlichen Weiten zu treiben.

« Car nous sommes marqués, comme Caïn, d'un signe destiné à susciter la crainte et la haine. Nous avons pour mission de pousser l'humanité, hors d'une idylle étroite, dans les espaces dangereux »<sup>195</sup>.

<sup>190</sup> D, p.170 / 194.

<sup>191</sup> P, p.40-41.

<sup>192</sup> G. de Nerval, *Voyage en Orient* [1851], t.2, Paris, GF, 1980, p.290.

<sup>193</sup> Voir V. Léonard-Roques, *Caïn et Abel. Rivalité et responsabilité*, Monaco, Rocher, 2007, p.181-188.

<sup>194</sup> D, p.180 / 156.

<sup>195</sup> D, p.172 / 196.

Au service de la quête d'identité chez Gide<sup>196</sup>, la figure du fils prodigue, revisitée dans *Demian* à la lumière de sa coalescence avec le personnage de Caïn, se trouve donc inféodée à l'expression radicale du négatif producteur<sup>197</sup> tel que les penseurs de la modernité (à l'instar de Hegel) ont pu le théoriser. Les fonctions d'agent de renouvellement assignées à l'avatar hessien doivent toutefois être plus particulièrement rapportées à la lutte menée au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles contre un ordre paternel jugé sclérosé, en une prétendue Belle Epoque marquée par une crise de la civilisation et des valeurs européennes à laquelle la Grande Guerre allait porter un coup fatal.

### Défaillances paternelles

Dans leur rencontre avec le mythe de Caïn, les deux réécritures de la parabole servent la mise en cause d'un ordre paternel frappé de discrédit. A l'aube de siècles dominés par des enjeux socio-culturels et historiques fort différents, elles se font pourtant écho dans la représentation sans complaisance qu'elles livrent toutes deux d'une figure privée de valeur paradigmatique et d'autorité.

Emil Sinclair ne cesse de se détacher d'un père en qui il voyait initialement le parangon des « bons et des justes » (chapitre 1), mais dont le manque de discernement l'a frappé dès sa première incursion dans le « monde sombre » [*die dunkle Welthälfte*]. Lorsqu'en des « orgies destructrices » [*in einem selbstzerstörerischen Orgiasmus*]<sup>198</sup>, le narrateur mène la vie du prodigue (chapitre 4), il reste sourd aux leçons de morale paternelles et s'il opte finalement pour un changement de conduite, son retour au bien s'effectue du fait de sa seule volonté. Au fil du récit, la figure individuelle du père s'estompe toujours plus pour complètement disparaître. De manière significative, dans le songe où il rêve qu'il rentre à la maison (chapitre 5), c'est par sa mère que Sinclair est accueilli, laquelle se métamorphose en une figure de grande déesse qui le confirmera plus tard dans sa vocation à une perpétuelle progression solitaire :

Heim kommt man nie. Aber wo befreundete Wege zusammenlaufen, da sieht die ganze Welt für eine Stunde wie Heimat aus.

« Jamais on n'arrive à la maison, mais là où des chemins amis se rencontrent, on a l'impression passagère que le monde entier est transformé en patrie »<sup>199</sup>.

Il ne saurait être indifférent que dans cette réécriture de la parabole livrée à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle la figure de la mère ait remplacé celle d'un père à l'autorité totalement déconsidérée. Hesse rencontre ses contemporains expressionnistes à travers le traitement de certaines thématiques d'époque telles que le conflit père/fils<sup>200</sup> ou la valorisation des valeurs maternelles comme alternative à un ordre patriarcal jugé inadapté et nocif. Le parcours du prodigue caïnique rend compte du soulèvement des fils, briseurs de vieilles tables, contre un monde bourgeois, conservateur, où règnent matérialisme et scientisme, reflet d'une Europe en

<sup>196</sup> « Je cherchais... qui j'étais », lit-on chez A. Gide dans *Le Retour de l'enfant prodigue* [1907], Paris, Gallimard, 1912, p.170.

<sup>197</sup> Par son parcours de meurtrier créateur, Caïn peut apparaître comme une figure emblématique du travail du négatif.

<sup>198</sup> D, p.109 / 88.

<sup>199</sup> D, p.164 / 188.

<sup>200</sup> Chez Hesse, un tel conflit n'est pas non plus sans résonance autobiographique.

déclin. La guerre à laquelle consentent les porteurs du signe semble le moyen de renverser cet ordre sclérosé et oppressant pour instaurer une communauté régénérée<sup>201</sup>. L'image de séparation douloureuse qui avait d'abord concerné le seul Sinclair (chapitre 5) se trouve dès lors appliquée à l'univers dans son entier (chapitre 8), traduisant un espoir de renouvellement et une foi dans l'avenir communément répandus à la veille et au début des hostilités :

Es kämpfte sich ein Riesenvogel aus dem Ei, und das Ei war die Welt, und die Welt mußte in Trümmer gehen.

« Un oiseau géant s'efforçait de se dégager de l'œuf et l'œuf était le monde et il fallait que le monde fût détruit »<sup>202</sup>.

Comme l'atteste le croisement opéré en cette période de crise et d'effondrement entre Luc 15 et Genèse 4, Hesse voit donc dans le prodigue caïnique la figure la mieux à même de traduire, par le travail du négatif, ce nécessaire anéantissement du monde du père : en effet, tandis que la convocation de la parabole permet l'expression de la révolte contre l'ordre paternel ainsi que le développement des thèmes de la séparation et de la solitude, la reprise du mythe de Caïn actualise la figure du meurtrier créateur. Par ses potentialités de « porteur du signe », le prodigue de *Demian*, parvenu au terme du processus d'individuation et affranchi de la chape des valeurs traditionnelles, est cette figure de l'avenir dont le monde a besoin, que sa hardiesse et sa force rendent apte à traverser le chaos engendré par la guerre et à exploiter positivement les potentialités de renouvellement inhérentes à celle-ci.

Dans la réécriture de Pliya, la mise en relief des défaillances paternelles ne se fait pas sur un mode aussi radical que dans celle de Hesse où le soulèvement du fils perdu vise incontestablement à détruire l'ordre patriarcal, non sans avoir auparavant emprunté la forme du parricide symbolique (au chapitre 2, Sinclair ne rêve-t-il pas qu'il tue son père ?). La mise en cause du père de *Parabole* ne passe pas par l'effacement de celui-ci, mais par le traitement en demi-teinte d'une figure que ses ambiguïtés et son impuissance finale ne peuvent que contribuer à déconsidérer.

*Parabole* s'ouvre pourtant sur une scène dans laquelle la stature dominante du père semble inentamée. Dans une amplification des versets 22 à 32 du texte lucanien, la figure paternelle y développe par anticipation les questions de son fils aîné au sujet de la fête célébrant le retour du cadet (« Il demandera pourquoi ce faste, ces oriflammes, ces gerbes de couleurs du pont-levis aux échauguettes... »<sup>203</sup>) et prépare ses propres justifications (« Je lui dirai : le vêtement, le plus beau vêtement c'est parce qu'il était nu, sans argent, sans orgueil. Nu comme un enfant qui a froid et qu'il faut bien vêtir puisque c'est mon enfant »<sup>204</sup>). Lucide, le père prévoit aussi l'incompréhension du fils fidèle, dans une exhortation à se méfier de la colère qui n'est pas sans faire écho à la mise en garde de Genèse 4<sup>205</sup> :

<sup>201</sup> Composé en 1917, *Demian* porte l'empreinte de l'enthousiasme guerrier d'août 1914. Hesse, dont la postérité a gardé une image pacifiste, a toutefois fait montre pendant la Grande Guerre de positions ambivalentes, oscillant entre célébrations d'une guerre jugée salvatrice et mises en garde contre les excès du nationalisme. Voir *Caïn, figure de la modernité, op. cit.*, p.259-269.

<sup>202</sup> D, p.190 / 217.

<sup>203</sup> P, p.11.

<sup>204</sup> P, p.13.

<sup>205</sup> « Alors Iahvé dit à Caïn : " Pourquoi éprouves-tu de la colère et pourquoi ton visage est-il abattu ? Si tu agis bien, ne te relèveras-tu pas ? Que si tu n'agis pas bien, le Péché est tapi à la porte : son élan est vers toi, mais, toi, domine-le ! " », Gn 4, 6-7.



Ne te mets pas en colère. Je vous traite tous les deux pareillement. [...] Toi l'aîné, tu as une bonne coudée d'avance. Ces brèves années de privilèges avant que ton cadet ne naisse [...] Mais la colère sera la plus forte [...] Il se croira volé, exclu de ce banquet [...] <sup>206</sup>.

La scène 5 de la pièce pourrait d'abord paraître confirmer cette position omnisciente de la figure paternelle, en lui adjoignant même une dimension omnipotente. Le frère aîné ne révèle-t-il pas à son cadet que leur père, dans son « plan d'amour » <sup>207</sup>, a orchestré ses débauches et son retour : « Il sait tout, il entend tout, il connaît les méandres de ton cœur mieux que toi-même. [...] Il est plus fort que toi, il est plus fort que nous et même si tu repars, il te retrouvera » <sup>208</sup> ? L'ultime scène de la pièce, empreinte d'ironie dramatique, conduit cependant à douter de la véracité de tels dires développés dans une confrontation entre frères qui s'apparentait sans doute à un jeu de dupes.

Dans une séquence construite en écho avec la scène d'ouverture, le père annonce en effet qu'il a décidé d'inciter ses fils au départ :

Je leur dirai : approchez mes petits, approchez. Prenez place à mes côtés. J'ai une bonne nouvelle. [...] je vous fais don de l'héritage. [...] Je veux que vous partiez loin de cette terre, que vous viviez tous vos possibles [...] Toi le cadet, tu connais le chemin. Apprends simplement à gérer. Et toi l'aîné, sors un petit peu du nid, [...] grandis donc un peu <sup>209</sup>.

Pour généreux qu'il soit, ce père qui imagine avec émotion le départ de ses fils au petit matin n'en est pas moins discrédité en terme de maîtrise et de domination. Car bien loin d'être omniscient, il ignore tout du meurtre commis par l'aîné de ses enfants et s'illusionne tragiquement en développant un scénario de communion familiale (« Ils seront impatients, ils voudront savoir [...] Nous boirons une coupe, nous rirons de bon cœur [...] Nous nous embrasserons » <sup>210</sup>). Impuissant à empêcher le fratricide commis, le père semble en outre avoir sa part de responsabilité dans la faillite communicationnelle dont le drame rend compte. N'a-t-il effectivement pas trop tardé à consentir à la liberté de ses fils, celui qui, dans le discours qu'il se répète, déclare comme pour mieux s'en convaincre : « Quand le temps est venu, il est bon que l'enfant quitte le logis pour pouvoir exister et vivre sa liberté. [...] Je saurai me passer de vous » <sup>211</sup> ? L'avatar du père de la parabole lucanienne que campe Pliya se montre donc tout à la fois coupable et victime.

La mise à nu des faiblesses et des défaillances que le père de *Parabole* manifeste dans les domaines épistémologique et éthique reflète indéniablement une certaine ruine du modèle paternel propre au contexte postmoderne <sup>212</sup>. Mais cette faillite, dépeinte par un auteur d'origine béninoise né au tournant des années 1960, ne peut-elle pas plus précisément symboliser la volonté de distance prise par rapport à l'Occident colonisateur, l'effondrement d'un paradigme devenu inopérant, duquel s'émanciper <sup>213</sup> ? Dans une dénonciation des impostures postcoloniales, le procès du père ne pourrait-il pas aussi traduire les déceptions

<sup>206</sup> P, p.16-17.

<sup>207</sup> P, p.46.

<sup>208</sup> P, p.44.

<sup>209</sup> P, p.49-51.

<sup>210</sup> P, p.50.

<sup>211</sup> P, p.51.

<sup>212</sup> La condition postmoderne correspond à la radicalisation du doute épistémologique et axiologique consécutive à l'échec des pensées du progrès (barbarie de la Seconde Guerre mondiale et des totalitarismes ; dissolution des grandes idéologies collectives).

<sup>213</sup> Voir S. Chalaye, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Paris, Éditions Théâtrales, 2004.

éprouvées au lendemain des indépendances à l'égard des nouveaux maîtres de l'Afrique<sup>214</sup> ? Que l'on souscrive à l'une ou l'autre de ces interprétations, l'acte fratricide qui supprime le fils perdu et fait de son frère fidèle un meurtrier laisse bien peu de place à l'espoir d'une libération ou d'un avenir meilleur.

\*\*\*

Dans *Demian* et *Parabole*, l'actualisation croisée de Luc 15 et de Genèse 4 se prête à des réécritures d'esprit contraire, quoique toutes deux influencées par les interprétations romantiques qui ont contribué à valoriser Caïn en dévaluant Abel. Déprécié sous la plume de Hesse, le fils fidèle de la parabole lucanienne prend les traits d'un Abel conservateur et grégaire, épousant les valeurs sclérosées de l'ordre paternel contre lesquelles le prodige caïnique s'élève, dans une puissante volonté de renouvellement du monde. A l'inverse, Pliya réserve au fils revenu la destinée d'un Abel corrompu, mis à mort par un aîné dont la fidélité se confond avec un désir de possession exclusive du père.

En dépit du traitement opposé des deux couples de frères que permettent la richesse et les ambiguïtés des hypotextes bibliques, ces réécritures se rejoignent dans leur mise en cause d'une figure paternelle à laquelle toute dimension paradigmatique est contestée. Mais d'une actualisation à l'autre, cet effondrement de l'autorité du père, contraire à l'esprit de la parabole biblique, prend une portée et un sens fort différents. Porteuse, à la veille de la Grande Guerre, d'espoir en des bouleversements socio-culturels à valeur bénéfique, la mise en relief des défaillances paternelles a cédé la place, un siècle plus tard, aux indéterminations et aux désenchantements de la postmodernité.

## Bibliographie

Hervé LINARD, « Dévoilement d'une paternité. Lecture psychanalytique de la parabole des deux fils perdu(s) ou trouvé(s) (Lc 15, 11-32) », *Lumen Vitae*, 50, 1995.

---

<sup>214</sup> J. Chevrier souligne combien le motif politique qui domine la littérature africaine contemporaine recourt aux stratégies narratives de « la fable, de l'allégorie ou de la parabole ». Voir *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix en Provence, Edisud, 2006, p.202.

## Études monographiques : poésie, roman, théâtre

Jean-Yves MASSON  
Université de Paris-Sorbonne

### Comment inaugurer une *Vita Nova* ? « Le départ du fils prodigue » de Rilke (1906), entre tradition et rupture

#### I

« Der Auszug des verlorenen Sohns<sup>215</sup> » (« Le départ du fils prodigue ») est un poème composé à Paris en juin 1906, qui prend place dans le premier volume, publié fin 1907, des *Neue Gedichte (Nouveaux poèmes)* de Rilke. Situé vers le début du livre (en treizième position sur un total de quatre-vingt trois textes), il peut apparaître, au lecteur attentif à l'ordre des poèmes, comme le premier volet d'une sorte de triptyque évangélique, dont les deux autres s'intitulent « Le jardin des oliviers » (« Der Ölbaum-Garten<sup>216</sup> ») et « Pietà<sup>217</sup> ». Ces trois textes viennent après un petit ensemble consacré à quelques figures bibliques (David, Josué), ensemble qui fait lui-même suite aux poèmes à sujets antiques sur lesquels s'ouvre le recueil ; on passe ainsi, si on lit les poèmes dans l'ordre, de l'Antiquité grecque à l'Ancien puis au Nouveau Testament.

La réécriture de l'épisode évangélique du Mont des Oliviers et celle de la parabole du fils prodigue sont plus étroitement liées par le fait de se référer toutes les deux spécifiquement à l'Évangile selon saint Luc : seul Luc, en effet, parle d'un ange apparu pour reconforter le Christ dans ce moment d'extrême abandon – une apparition que le poème de Rilke mentionne

---

<sup>215</sup> Rainer Maria Rilke : *Sämtliche Werke*, hg. v. E. Zinn, Frankfurt-am-Main, 1955, rééd. 1987, tome 1, p. 491-492. Cette édition de référence est désignée ici par SW1. Nous proposons ici une traduction française de ce texte, simplement destinée à aider à la lecture du commentaire. Nous serons amenés à citer en note les deux principales traductions de ce texte, celle de Lorand Gaspar (dans l'édition des *Œuvres* de Rilke dirigée par Paul de Man, Paris, éd. du Seuil, 1972) et celle de Dominique Iehl dans la Bibliothèque de la Pléiade (*Œuvres poétiques et théâtrales*, édition dirigée par Gerald Stieg, Paris, Gallimard, 1997).

<sup>216</sup> SW1, p. 492-493.

<sup>217</sup> SW1, p. 494.

comme une légende (« Später erzählte man : ein Engel kam<sup>218</sup> – »), mais pour la nier aussitôt avec fermeté (« Denn Engel kommen nicht zu solchen Betern<sup>219</sup> »). Le poème sur la « Pietà », quant à lui, ne s'inspire d'aucun des quatre Évangiles en particulier, mais donne la parole à Marie-Madeleine ; celle-ci exprime son amour au Christ mort avec une sensualité que la plupart des commentateurs jugent aujourd'hui volontairement choquante de la part de Rilke, de sorte qu'ils soulignent volontiers à quel point le poète s'applique à prendre le contre-pied de la vérité évangélique – un peu comme Rimbaud dans ses *Proses évangéliques*. Le moins qu'on puisse dire, en effet, est qu'il ne s'agit pas d'une paraphrase pieuse, mais bien d'une réinterprétation radicale qui fait de la Madeleine une amante déçue, ne voyant dans le Christ mort qu'un corps mutilé auquel il ne lui aura pas été donné de s'unir charnellement, ce qui met évidemment à mal l'image traditionnelle de la pénitente.

Les *Nouveaux poèmes* sont les premiers fruits d'un travail accompli par Rilke sur lui-même à Paris, au seuil de la maturité, pour remédier aux faiblesses de ses œuvres de jeunesse, jugées par lui-même hâtives et mièvres. L'adjectif « neu » dans le titre a une valeur programmatique : avec ces textes, Rilke entre dans sa *Vita Nova*. L'exemple de Rodin (une « école de la patience », comme il le lui écrira plus tard) aura été décisif. Bon nombre des *Nouveaux poèmes* prennent pour modèle la sculpture et la peinture : le poète élit des « sujets » empruntés à leur répertoire, qu'il traite avec une liberté analogue. Bien sûr, la variation sur une figure donnée ne peut excéder certaines limites : il y a des invariants dont la disparition risquerait de rendre le thème traité méconnaissable (de même qu'on reconnaît Judith à la tête d'Holopherne qu'elle brandit, etc.).

Dans le traitement de la plupart des sujets religieux, Rilke respecte en général ces invariants. Mais « Le départ du fils prodigue » est l'exemple d'un poème où la plupart des éléments importants de la légende ont été effacés (le frère resté aux champs, le père...) ou très estompés : il est bien question de richesse au début du poème, mais non pas de la demande précise du fils qui réclame sa part d'héritage ; la figure du père disparaît au profit du détail démesurément agrandi de la « main qui laisse une main » (« Hand aus Hand », vers 15) ; quant au « bien dissipé dans l'inconduite » selon la parabole, il n'en est plus question, pas plus que de la famine qui suit : le mot « Handeln » (vers 19), volontairement vague, suffit à dire les « actions » diverses accomplies au cours de l'errance. La vie du fils prodigue loin de chez lui, dans ce pays chaud, n'a aucune importance. Il n'est même pas dit qu'il se conduise mal ! L'attention de Rilke se concentre sur le paysage, devenu la « coulisse » indifférente de ses actes, quels qu'ils soient. L'effet d'estompage des détails de la parabole est si complet qu'on peut même dire que le titre du poème joue un rôle essentiel : sans lui, le lecteur penserait-il immédiatement à la parabole de saint Luc ? Peut-être pas.

On sait, par sa correspondance, que Rilke avait au moment où il écrivait les *Nouveaux poèmes* le désir de se libérer de l'emprise douloureuse de son éducation religieuse. Pour autant, que la référence chrétienne ne soit plus portée foi ne signifie pas qu'elle disparaisse de la pensée du poète. Il est probable que le désir de réinterpréter radicalement le message chrétien aura été presque aussi grand chez Rilke, jusqu'à la fin de sa vie, que la tentation d'en finir avec lui. Le poète qui fait restaurer à ses frais, une fois installé dans le Valais, la petite chapelle de campagne proche du château de Muzot, a toujours conservé, notamment envers la Vierge, une forme de dévotion qui à ses yeux avait valeur en soi, comme le prouve *La Vie de Marie*, indépendamment de la croyance qui s'y attache.

« Le départ du fils prodigue » s'inscrit dans cette volonté ambiguë de réexamen de l'héritage religieux. Contrairement au « Jardin des Oliviers » et à la « Pietà », ce poème n'est

<sup>218</sup> « Plus tard, on raconta qu'un ange vint » (« Le Jardin des Oliviers », vers 15) Rilke n'oublie pas que Luc, dès le prologue, se présente expressément comme celui qui a recueilli (évidemment, de la bouche de témoins fiables) les récits relatifs à la vie du Christ.

<sup>219</sup> « Car les anges ne viennent pas vers de tels suppliants » (vers 25).

pas prioritairement opposé au message évangélique, il n'en prend pas violemment le contre-pied mais le neutralise plutôt en refusant toute possibilité de condamnation morale de celui qui part : la faute, on va le voir, est remplacée par une erreur. À la perspective moralisante se substitue la considération exclusive de la dimension « existentielle » du départ.

## II

Ce serait s'engager sur une piste incertaine que de chercher à établir un lien du type de la transposition d'art entre « Le départ du fils prodigue » et, par exemple, la statue intitulée *L'Enfant prodigue* que Rilke a décrite en 1904 dans sa monographie sur Rodin, en précisant qu'elle avait été rebaptisée *La Prière* de façon plus judicieuse. En choisissant de montrer le moment du « départ », le poète met en valeur la partie du récit la moins souvent traitée par les peintres : en peinture, les représentations du retour dominant. Il est vrai que Rilke aurait pu se souvenir de quelques représentations marquantes qu'il connaissait certainement ; aucune ne semble pourtant avoir joué un rôle déterminant. Il y a bien évidemment le vitrail de Chartres<sup>220</sup> tout entier consacré aux différents épisodes de la parabole du fils prodigue, mais rien dans le texte de Rilke ne rappelle la représentation précise de la scène du départ (le fils, ayant touché sa part d'héritage dans un gobelet d'or, s'éloigne à cheval, son chien blanc en croupe, accompagné d'un serviteur), pas plus que celle du même épisode dans un vitrail de la cathédrale de Bourges (où le fils prodigue est également à cheval avec un serviteur, mais partant à la chasse, un faucon au poing).

Rilke traite la parabole comme un mythe, et la variation consiste pour lui à la lire exclusivement par le début, alors que son enseignement, dans la bouche du Christ, se trouve bien évidemment à la fin. Quelques années plus tard, il traitera le thème du « Retour » dans le fragment en prose qui, *in extremis*<sup>221</sup>, deviendra la conclusion des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Malte (scripteur fictif) interprétera alors l'histoire du fils prodigue (ou plus exactement, en allemand, du « fils perdu ») comme « l'histoire de celui qui ne voulait pas être aimé » et proposera une version du retour qui conteste la légitimité du pardon (donc, en effet, la leçon évangélique) : le fils revenu chez son père (en fait, dans la famille réduite au pronom « ils ») comprend au moment où on l'accueille que cet accueil est fondé sur le pardon, alors qu'il ne l'a pas demandé et n'a nulle intention de se repentir. Ce qu'il refuse, c'est que l'amour puisse donner des droits à celui qui aime sur celui qui est aimé (ce qui est une constante de la défiance rilkéenne envers l'amour en général). Même revenu chez lui, l'enfant prodigue n'appartient à personne, surtout pas à son père, ni à la famille dont il craint l'emprise sur sa liberté. À quoi bon, dès lors, être revenu ?

Mais à quoi bon partir ? semble demander symétriquement, cinq ans plus tôt, le poème de 1906 qui nous occupe ici.

Ce texte d'un total de 27 vers se présente sous la forme d'un premier ensemble de 23 vers qui en réalité représentent 22 décasyllabes césurés 4+6, de rythme iambique, les vers 7 et 8 n'en formant en réalité qu'un seul que Rilke a coupé en deux à la césure, à la fois pour créer une rupture pour l'œil (le vers 7 est plus court que tous les autres), pour faire rimer à un mot qui sans cela serait resté en dehors du schéma des rimes, (« fortzugehn », « partir », fin du vers 6, rime avec « Den », vers 7), et peut-être encore pour éviter un « retour de vers »

<sup>220</sup> Cette hypothèse mérite bien sûr d'être envisagée puisque le monde des cathédrales est évoqué peu après dans le plan des *Nouveaux poèmes*, avec l'hommage implicite que cela comporte au célèbre livre de Rodin, à travers les poèmes « L'ange du méridien (Chartres) », « Le portail », « La cathédrale », « La rosace », « Le chapiteau » et « Dieu au Moyen Âge » (SW1, p. 497-503).

<sup>221</sup> *In extremis*, car la décision d'ôter la conclusion primitive, qui était consacrée à Tolstoï, et de la remplacer par une réécriture de la parabole évangélique, ne fut prise qu'à la veille de la parution de l'ouvrage

disgracieux – le décasyllabe que forment ces deux vers étant le plus long du poème : il se compose en effet de dix monosyllabes, ce qui lui donne déjà un statut particulier, mais explique aussi qu'il soit celui qui typographiquement occuperait le plus de place s'il était présenté sur une seule ligne.

Ce premier bloc de 23 vers est suivi d'un tercet, avant un ultime vers, le vingt-septième donc, détaché du reste du poème. On remarque aisément que ces quatre derniers vers forment un quatrain à rimes embrassées, dont le quatrième et dernier vers est mis en valeur par ce procédé typographique. Il s'agit de la « pointe » du poème, en forme de question, vers laquelle converge la série des dix infinitifs accumulés dans les 26 vers qui précèdent : « Ist das der Eingang eines neuen Lebens ? », « Est-ce là l'entrée d'une vie nouvelle ? »

Ce texte, en effet, ne forme qu'une seule longue phrase entièrement à l'infinitif. Cette continuité remarquable cache une certaine fragmentation : la phrase est découpée en séquences délimitées par des points-virgules et des doubles points. Deux points sont pour Rilke une ponctuation plus forte qu'un point-virgule, puisqu'ils déterminent la présence d'une majuscule au mot qui suit. (Dans la versification rilkéenne, rappelons-le, les vers ne commencent par une capitale que s'ils correspondent effectivement à un début de phrase, pratique devenue courante aujourd'hui mais qui ne l'était pas au début du XX<sup>e</sup> siècle.) Il est remarquable qu'il s'agisse donc d'un poème dont tous les verbes conjugués se trouvent dans les subordonnées.

Le principal effet de l'accumulation des infinitifs est une disparition du sujet en même temps qu'une insistance sur l'action qui s'accomplit. Cette mise entre parenthèses du sujet individuel est soulignée par le fait que, dès le deuxième vers, apparaissent des pronoms de la première personne du pluriel (« von alledem Verworrenen / das *unser* ist und *uns* doch nicht gehört<sup>222</sup> ») ; puis au vers 8, c'est le pronom neutre qui désigne le sujet de l'action : « das und Den / die *man* schon nicht mehr sah<sup>223</sup> », pronom qui réapparaît au vers 16 : « als ob *man* ein Geheiltes neu zerrisse<sup>224</sup> ». Puis dans les treize vers qui suivent jusqu'à la fin du poème, on ne rencontre plus aucun pronom, sauf avec le verbe réfléchi au vers 24 (« Dies alles *auf sich* nehmen »<sup>225</sup>) : l'infinitif établit une impersonnalité absolue. Au dernier vers, le substantif « der Eingang » (« l'entrée ») a été préféré à un ultime infinitif (une formulation comme : « est-ce là entrer dans une vie nouvelle ? »), comme pour mieux souligner l'aboutissement d'un processus d'abolition de la personnalité du héros désigné par le titre. Or l'impersonnalité est pour une large part le thème du poème : le départ ici a lieu avec le soudain « pressentiment » que la souffrance de l'enfance était « impersonnelle » (« unpersönlich », vers 12) et non pas individuelle, non pas spécifiquement liée à la biographie singulière de celui qui part. Nous allons voir que la leçon entière du poème est en accord avec cette forme paradoxale de lucidité qu'exprime le syntagme « ahnend einzusehen » (vers 12) : *einsehen*, c'est discerner, distinguer avec acuité, *ahnen*, c'est pressentir, intuitivement, de manière non rationnelle.

L'examen de certaines caractéristiques formelles du texte va nous permettre d'avancer dans l'interprétation de cette impersonnalité. Un examen du schéma des rimes fait apparaître une division du poème en séquences successives qu'on pourrait traiter comme des « strophes », mais dont la logique n'apparaît pas au premier abord :

v. 1-7 ABABACC

v. 8-13 DEEDED

v. 14-23 FFGGFGFHFF

v. 24-27 IJJI

<sup>222</sup> « loin de ces choses confuses / qui sont à nous et pourtant ne nous appartiennent pas »

<sup>223</sup> « cette chose, cet être / que déjà l'on ne voyait plus »

<sup>224</sup> « comme si l'on rouvrait une blessure guérie »

<sup>225</sup> « Prend cela sur soi »

En observant mieux, on s'aperçoit que les quatorze derniers vers peuvent (et doivent, selon nous) être lus comme formant un sonnet inversé qui commence par les tercets et finit par les quatrains :

FFG GFG FHHF IJJI

tandis que les treize premiers vers du poème sont à analyser comme un sonnet auquel manque le vers 8, le deuxième vers du deuxième quatrain :

ABAB ACC/. / DEE DED

La forme du sonnet est si fréquente dans les *Nouveaux poèmes*<sup>226</sup> qu'on ne saurait voir dans cette disposition un hasard, d'autant que « Le jardin des Oliviers », juste après ce poème, commence lui aussi par un sonnet (que la typographie rend en revanche très facilement identifiable) prolongé par un quinzième vers isolé, avant une seconde partie composée de trois strophes.

Si notre hypothèse est exacte, il ne s'agit pas là d'un jeu gratuit, mais d'une manière de signifier par la forme ce qui se joue dans ce poème : tendu qu'il est vers le doute exprimé au dernier vers, sa construction exhibe et dissimule à la fois une lacune, une imperfection, et, par-delà l'impossibilité de coïncider avec soi-même, une « désobéissance » aux règles, une revendication d'écart par rapport à la norme – mais une revendication qui doute d'elle-même, qui, nous allons le voir, ne s'accomplit pas entièrement dans le départ du fils prodigue.

Écrire deux sonnets dont la symétrie eût été parfaite aurait signifié créer un effet de miroir. De fait, la forme du sonnet, dans sa parfaite clôture, servira souvent chez Rilke, jusqu'aux *Sonnets à Orphée*, à exprimer la quête narcissique d'une coïncidence avec soi<sup>227</sup>. Mais dès les premiers vers, il est ici question d'un miroir *qui ne reflète pas* adéquatement l'image ; ce qu'il faut quitter, c'est une confusion de choses (« fortzuehen von alledem Verworrenen<sup>228</sup> ») qui « comme l'eau dans les vieilles fontaines / nous reflète en tremblant et détruit notre image » (« das, wie Wasser in den alten Bornen / uns zitternd spiegelt und das Bild zerstört »). Cette destruction initiale de l'image empêche le jeune homme de se reconnaître dans ce qui l'entoure : son reflet lui est présenté par des choses qui à la fois lui appartiennent (en tant qu'héritier) et ne lui appartiennent pas (parce que l'héritage, provenant des ancêtres, ne suffit pas à constituer une identité, parce qu'elles sont trop vieilles, ce que souligne l'archaïsme du mot *Bornen* au lieu de *Brunnen*).

La destruction dont la tradition même est responsable dans sa prétention à tendre au dernier rejeton de la lignée un miroir où il est sommé de se reconnaître, est proprement mimée par la « destruction » du sonnet – forme traditionnelle s'il en est –, par le bouleversement survenu en son centre, qui le rend méconnaissable. Il semble bien qu'au lieu d'en réclamer sa part, le fils qui part fuie son héritage (qu'il n'est pas question de partager avec un frère). Et s'il y a bien « reconstruction » d'un sonnet symétrique dans la deuxième moitié du poème, à partir du moment où est évoquée « la souffrance / dont à ras bords l'enfance était remplie » (« [das Leid] von dem die Kindheit voll war bis zum Rand ») – ce vers 14 occupe le centre exact du poème – ce sonnet inversé figure par sa forme la décision « contre nature » de partir, en même temps que la contradiction que représente un départ tourné vers le passé (puisqu'il est pur refus et non pas affirmation) au lieu de regarder vers l'avenir. Ce second sonnet représente un certain accomplissement formel, et repose même sur un excès de richesse

<sup>226</sup> La première partie des *Nouveaux poèmes* comporte 24 sonnets sur un total de 83 pièces. La proportion diminue dans la deuxième partie (21 sonnets sur 106 pièces), mais il faut compter avec les « faux sonnets » comme « Venezianischer Morgen » (« Matin vénitien », SW1 p. 609) où les tercets sont placés entre les deux quatrains : cela pour indiquer que notre hypothèse se fonde à bon droit sur le fait que des variations sur le schéma traditionnel du sonnet ont été pratiquées par Rilke plusieurs fois dans son œuvre.

<sup>227</sup> On songe bien sûr avant tout au célèbre sonnet sur les miroirs (*Sonnets à Orphée*, II, 3), mais celui-ci ne fait qu'exprimer plus nettement l'essence profonde de l'orphisme rilkéen qui est quête d'un accord parfait entre l'intériorité poétique et l'universalité des choses.

<sup>228</sup> « s'en aller loin de toute cette confusion » (vers 1)

sonore (la rime F intervient plus qu'il ne serait nécessaire à la régularité du sonnet), mais cet accomplissement n'est possible que dans le renversement. Chez Verlaine déjà, dans *Parallèlement*<sup>229</sup>, un sonnet de forme semblable mimait de façon ironique et provocante « l'inversion » sexuelle : il était consacré à Sappho dont il décrivait le châtiment ; ici, il ne s'agit pas d'une inversion de cette sorte<sup>230</sup>, mais d'un effet de construction qui signifie que le chemin suivi, la route indiquée par les infinitifs, constitue seulement un renversement de la voie « normale », consiste seulement à prendre le contre-pied de la convention sans s'en affranchir véritablement : et il est à peine besoin de souligner l'ironie du dernier vers qui place le mot « entrée » à la *fin* du poème tout en occupant formellement, en effet, la place qui est ordinairement celle du « début » d'un sonnet, si du moins on le regarde dans le miroir. La réponse à la question posée par ce vers ne fait donc aucun doute : ce commencement est une impasse.

La première partie du poème présente donc, d'un sonnet, l'image tronquée, déformée. Le vers qui devrait rimer de nouveau avec « Dornen » manque. En fait, pour qu'il y ait vraiment sonnet, il manque non pas un mais deux vers, si l'on considère du moins que le rythme décasyllabique est perturbé par le fait que la rime du vers 7 intervienne au bout d'un vers de quatre syllabes seulement. Sans cette irrégularité, que le premier quatrain soit construit en rimes croisées et le second en rimes embrassées ne suffirait pas à définir un écart significatif : un tel schéma, certes peu classique, est permis dans les formes modernes du sonnet, et Rilke l'utilise ailleurs (par exemple, dans les *Nouveaux poèmes*, pour le sonnet sur « L'Ange du Méridien » de Chartres). Mais la « lacune » est visualisée pour le lecteur attentif par la coupure insolite qui fait du vers 7 le plus court du poème et qui, plus précisément, brise en deux ce qui du point de vue du rythme ne forme qu'un seul décasyllabe :

- 5      von allen diesen, das sich wie mit Dornen  
           noch einmal an uns abhängt – fortzugehn  
           und Das und Den,  
           die man schon nicht mehr sah  
           (so täglich waren sie und so gewöhnlich),  
 10     auf einmal anzuschauen: sanft, versöhnlich  
           und wie an einem Anfang und von nah ;
- 5      loin de tout cela qui s'accroche à nous encore une fois  
           comme par des épines – s'en aller,  
           et cette chose et cet être  
           que déjà l'on ne voyait plus  
           (tant ils étaient quotidiens et ordinaires)  
 10     soudain lever les yeux sur eux : doux, conciliants,  
           les regarder de près et comme au commencement ;

La « déchirure » des vers 7-8 mime l'arrachement dont il vient d'être question (plus loin, Rilke parle d'une blessure guérie que « rouvre » le départ) mais le masque aussi dans une certaine mesure, puisque pour l'oreille le rythme décasyllabique n'est pas perturbé. Cette ambiguïté – une forme de violence mais accomplie en douceur, perceptible seulement par

<sup>229</sup> Paul Verlaine : *Œuvres poétiques complètes*, éd. d'Yves-Alain Favre. Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992, p. 263.

<sup>230</sup> Bien que Rilke soit, naturellement, un lecteur de Verlaine, il n'y a aucun moyen de savoir si ce sonnet inverse a particulièrement retenu son attention : la référence n'importe ici que pour faire comprendre que le « renversement » du sonnet a déjà servi à symboliser une forme de refus des conventions morales. Trois des *Nouveaux poèmes* sont consacrés à Sappho, mais révèlent plutôt l'influence de Baudelaire ; même celle de Mörike, auteur lui aussi d'un célèbre poème sapphique, n'est pas avérée.



l'énergie articulatoire particulière du rythme strictement iambique qu'installe la succession des monosyllabes, et qui se fait de plus en plus implacable au fur et à mesure que progresse le poème – est parfaitement conforme au climat ici décrit. Partir de la maison paternelle, c'est sortir d'un buisson d'épines évoquant plus ou moins les ronces enchantées qui, dans les contes et légendes, retiennent prisonnier le chevalier – ou l'enfant – égaré dans la forêt.

Mais une fois la décision prise, le regard s'aperçoit qu'il pourrait se réconcilier avec certaines présences qui ont environné la vie passée : une chose (« Das »), et un être – frère, ami, serviteur ou, pourquoi pas, le père (« Den » : accusatif masculin) – qui soudain se détachent de la toile de fond du quotidien, tranchant sur l'hostilité générale. Ce n'est pas sans importance dans un poème qui passe entièrement sous silence toute mention précise de la parentèle de celui qui s'en va.

Il est de toute première importance que cette chose et cet être soient dits non seulement « doux » (« sanft ») mais aussi et surtout « *versöhnlich* », adjectif que l'on peut traduire par « bienveillants, aimables, accommodants » mais qui évoque surtout directement l'idée de réconciliation (*Versöhnung*) d'habitude associée au *retour* du Fils prodigue. Et même si l'étymologie<sup>231</sup> ne le confirme pas, il est difficile à l'écoute poétique de ne pas percevoir dans le verbe « versöhnen » un écho du nom du fils (« Sohn ») – de ne pas faire, par conséquent, de l'entente retrouvée avec le père la réconciliation par excellence. Avec cette chose et cet être *versöhnlich*, une filiation pourrait être trouvée ou retrouvée, et cela d'autant plus que la syntaxe n'interdit pas de faire de « sanft » et de « versöhnlich » deux adverbes à relier au verbe « aufzuschauen », et qui se rapporteraient dans ce cas non à la chose et à l'homme que le fils prodigue regarde, mais au regard qu'il porte sur eux<sup>232</sup>.

Celui que désigne le pronom « Den » au vers 7 est-il le père ? Rien ne permet de l'affirmer. Mais le contexte (l'attente du lecteur qui connaît la parabole et qui, alerté par le titre, guette la variation dont il a été question plus haut) invite à entendre dans ce mot une présence de cet ordre ; et dès lors, il est envisageable que le départ ne soit pas le fruit d'une révolte tournée directement contre lui, mais au contraire la conséquence de son excessif effacement : car cette présence masculine, qui, au moment de partir, est soudain « vue de près » et « comme au commencement<sup>233</sup> », s'était justement laissé oublier jusqu'alors. « On », le fils à l'identité si incertaine, ne la voyait même plus, au point que l'être et la chose dans ce vers (« Und Das und Den ») sont strictement équivalents.

Cette présence masculine est comme une chance manquée – mais il est trop tard. La décision est prise. Peut-être, comme le diront les vers 22 et 23, est-elle simplement absurde, fruit d'un manque de jugement (« Unverstand » : stupidité, sottise) ou d'une incapacité à comprendre et à se faire comprendre (« Unverständlichkeit »). Il n'est pas très difficile en tout cas de discerner l'opposition entre cette présence virile effacée qu'on remarque trop tard, et l'hostilité de « l'eau dans les vieilles fontaines » au début du poème, évoquant un monde maternel dont il faut se détacher : *Verworren*, à la fin du premier vers du poème, appartient à ce champ sémantique de l'inextricable désordre intime qui chez Rilke correspond souvent à la « confusion » mentale et morale que la mauvaise mère fait régner autour de son fils<sup>234</sup>.

<sup>231</sup> *Versöhnen* est formé sur le substantif *Sühne*, qui désigne la pénitence et vient du haut allemand *suona*, alors que *Sohn* vient du goth *sunus*.

<sup>232</sup> C'est l'interprétation de Lorand Gaspar dans sa traduction de ce poème : « les regarder tout à coup en face et de près / d'un œil doux et conciliant » (Rilke, *Œuvres*, édition établie et présentée par Paul de Man, Paris, éd. du Seuil, 1972, tome 2 : *Poésie*, p. 174.) Si l'on comprend de cette façon, la décision de partir tout de même est encore plus absurde.

<sup>233</sup> Lorand Gaspar traduisait : « comme pour la première fois ».

<sup>234</sup> C'est ce même désordre, mais transposé sur un plan purement intérieur et non plus lié aux « choses » environnantes, que décrira plus tard la *Troisième élégie duinésienne*, largement inspirée par la psychanalyse, quand Rilke aura compris de manière plus nette qu'ici que ce n'est pas la fuite qui est la solution, mais la

Le rythme iambique particulièrement marqué des vers 7 et 8 évoque la marche de celui qui déjà s'éloigne. « Den » rime avec « fortzuehen » (« partir ») dont c'est la seule apparition à la rime, mais qui est le verbe le plus important du texte puisqu'il revient en tout cinq fois, sur les dix infinitifs qui le scandent : vers 1, 6, 15, 17 et 21. Cette répétition mime l'obstination de la décision prise. Des cinq autres infinitifs, deux seulement interrompent la série des répétitions du verbe principal (« aufzuschauen » au vers 10 et « einzusehen » au vers 12), les trois autres intervenant dans les trois vers 24 à 26 pour décrire les conséquences – de plus en plus lourdes – du départ. Le paradoxe de cette répétition obstinée du verbe « partir » est qu'elle produit sur le lecteur l'impression exactement contraire : celle d'un piétinement, d'un retour perpétuel au même point. Le fils qui s'en va reste figé dans la décision du départ : il ne va pas s'établir ailleurs, il est celui qui part, qui n'en finira plus de partir, qui ne sera jamais assez parti, jamais assez détaché, et poussera donc toujours plus loin son errance, absurdement. Le départ n'est pas un simple moment : c'est un fardeau qu'on emporte, comme le dit nettement le vers 24, un « auf sich nehmen » – expression qui désigne bien entendu aussi la responsabilité de qui « prend sur soi » de faire tout cela. Cette expression est la seule trace de la culpabilité du fils, dans ce poème exempt de toute « morale » ; mais ce n'est pas envers sa famille que le fils est coupable : c'est à lui-même qu'il cause un tort irréparable.

### III

Car s'en aller la deuxième partie du poème le dit, c'est comme rouvrir une blessure qui était *déjà* guérie (« als ob man ein Geheiltes zerrisse »). Le second « sonnet » commence avec le vers qui évoque l'enfance, « pleine à ras bord » d'une douleur non personnelle. Le jeune homme part « malgré tout » (« und dann doch »), bien qu'il vienne de comprendre (à demi seulement il est vrai) que cette douleur dépasse sa personne – mais, on l'a vu, il en va de même du départ. Cette image d'une souffrance qui survient « über alle hin » – c'est-à-dire à la fois : dont nul n'est précisément la cause, mais aussi, qui s'abat sur tous indifféremment<sup>235</sup> – demanderait à être longuement commentée par de multiples rapprochements avec le traitement du thème de l'enfance dans d'autres poèmes de Rilke. Qu'il suffise de dire ici que la vision rilkéenne de l'enfance est toujours marquée du sceau de l'ambivalence : d'une part, objet de nostalgie, moment de proximité avec le monde, temps où la conscience humaine est encore proche de « l'ouvert » ; et d'autre part, période de frustration et de souffrance intime, d'ambiguïté sexuelle, de honte, moment de la vie dans lequel s'enracinent la fragilité fondamentale de l'être intime, le manque de confiance en soi, et dans le langage aussi bien. La proximité de l'enfant avec la mère chez Rilke ressemble au phénomène qu'Yves Bonnefoy a pu décrire en analysant le rapport de Rimbaud à sa mère : le doute de l'enfant sur les marques d'amour de sa mère, sur leur signification réelle, enracine dans la conscience un doute plus fondamental qui porte sur les signes eux-mêmes, sur la capacité des mots à rejoindre l'être, à témoigner de la présence<sup>236</sup>. Il y a chez Rilke, plus précisément, *deux* enfances, l'une confiante, première aube de la conscience, moins une donnée biographique qu'une *valeur* que la poésie a pour fonction de retrouver ou de préserver : nouveauté du regard porté sur le monde et des mots pour l'exprimer ; et une seconde enfance qui commence avec le Temps, quand se constitue la mémoire, faite de ces blessures dont parle Malte quand il se souvient, au

---

descente en soi-même, le combat intérieur. La figure de la mère, tout au long de l'œuvre de Rilke, est clivée de manière particulièrement spectaculaire entre une face rassurante et une face inquiétante.

<sup>235</sup> Ainsi comprend, là encore, Lorand Gaspar : « sentir confusément combien impersonnelle / et s'abattant sans choix allait la douleur » (op. cit. *ibid.*) alors que Dominique Iehl, dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, traduit : « et comprendre et sentir, combien impersonnelle, / et étrangère à tous était cette douleur ».

<sup>236</sup> Yves Bonnefoy : *Rimbaud*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1961 ; voir en particulier p. 13.

début des *Cahiers*, « des journées d'enfance restées inexplicables, des parents qu'il a fallu blesser, un jour qu'ils vous ménageaient un plaisir qu'on n'avait pas compris (c'était un plaisir destiné à un autre)<sup>237</sup> ». Si on la rapporte à la biographie de Rilke, cette enfance est le lieu énigmatique d'une souffrance qui, source de la fragilité intime du Moi, est restée longtemps pour lui indicible, impossible à affronter : toutes ses tentatives poétiques pour l'exprimer se brisent net<sup>238</sup> ou sombrent dans la mièvrerie qu'il a justement décidé de fuir à l'époque des *Nouveaux poèmes*. Mais un poème comme celui-ci dit clairement que cette enfance comme lieu de souffrance n'est pas moins impersonnelle que l'autre – que la souffrance dépasse les circonstances pour toucher à l'essence même de la conscience.

En un sens, la fuite du fils prodigue dans les *Nouveaux poèmes* est bien une fuite dans l'impersonnel : mais en même temps, le poème dit la conscience de l'inutilité de cette fuite. Il exprime clairement la vanité de la décision d'entrer dans une vie nouvelle : la *Vita nova* ne se décrète pas. Chez Dante, que Rilke connaissait si intimement qu'il est difficile de ne pas faire le lien entre le dernier vers de ce poème et le titre du livre fondateur de l'aventure dantesque (composé, faut-il le rappeler, de sonnets...), la *Vita Nova* advient par la *Grâce* d'une rencontre – et c'est cette rencontre (cette grâce, donc) qui fait défaut ici, où tout s'achève dans une complète dérélition. Le monde dans lequel s'avance le fils prodigue n'est pour lui qu'un décor de théâtre, quelque action qu'il y accomplisse, digne ou indigne ; tout y est « indifférent » au sort de celui qui va, poussé par une force qu'il ne maîtrise pas, écrasé par une mort privée de sens. Il ne reviendra pas vers le père : la chance d'un commencement, d'un regard neuf, est passée au vers 11 et n'a pas été saisie.

Un rapprochement s'impose entre l'enfance que la douleur emplit « bis zum Rand », à ras bords, et les « vieilles fontaines » du vers 3 dont le tremblement « détruit l'image » de celui qui cherche à se reconnaître en elles. Si, dans ce dernier cas, l'image est rendue méconnaissable, signe que l'héritage est un élément perturbateur de l'identité, dans l'autre c'est le fait de croire que cette identité se situerait dans la souffrance personnelle qui est la faute fondamentale. Si c'est la douleur intime de son enfance que le fils prodigue croit fuir, il entrevoit au moment de partir que cette douleur dépasse sa personne, que personne n'en est responsable, ou qu'elle est égale pour tous ; et il part cependant, exactement comme l'a fait Malte Laurids Brigge, double exorcisé dont la destinée est clairement aux yeux de Rilke l'échec de quelqu'un qui n'a pas été « à la hauteur » de l'épreuve d'avoir à assumer le caractère universel et impersonnel de la souffrance qui existe dans le monde<sup>239</sup>. Faute d'avoir su soutenir le regard qu'il jette « soudain » (vers 10), au moment de partir, sur la chose et

<sup>237</sup> Je cite ici la traduction de Claude David, in Rilke : *Oeuvres en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 446.

<sup>238</sup> Je songe en particulier à la célèbre élégie inachevée « Laß dir, daß Kindheit war, ... » écrite à Berg-am-Irchel en décembre 1920. Le texte s'interrompt sur l'évocation des « hontes » de l'enfance. Une traduction partielle a été donnée de ce texte par Philippe Jaccottet dans le volume *Poésie* des éditions du Seuil (op. cit., p. 435-436), Pour une traduction intégrale, voir les *Œuvres poétiques et théâtrales* de la Bibliothèque de la Pléiade (op. cit., p. 571-573) ou ma propre traduction (Rilke, *Elégies duinésiennes*, Paris, Imprimerie Nationale, coll. « La Salamandre », 1996, p. 180-189).

<sup>239</sup> Voir par exemple la lettre à Clara Rilke du 19 octobre 1907, où Rilke s'interroge sur la signification du personnage de Malte, dont il peine à terminer le livre. Partant d'une analyse du passage sur « La Charogne » de Baudelaire, Rilke assigne à l'art la tâche de « voir dans le terrible même (...) la part d'être, valable autant qu'aucune autre ». Malte est pour Rilke celui qui a été écrasé par cette tâche, qui ne s'est pas montré à la hauteur de cette exigence. On comprend très bien pourquoi c'est finalement un nouveau traitement de la figure du fils prodigue qui conclut les *Cahiers* : Malte est bien pour Rilke une figure du fils prodigue, mais qui du moins cette fois-ci envisage la possibilité de revenir, et explique au lecteur pourquoi il ne l'a pas fait. Rilke a toujours expliqué qu'il y avait deux lectures possibles de son roman : l'une selon une pente descendante et l'autre selon une pente ascendante. Dans l'une, Malte n'a simplement pas été à la hauteur de sa tâche et n'a pas réussi à être le grand poète qu'il espérait devenir. Dans l'autre, ce qui importe est la direction prise : Malte était sur le bon chemin. Dans le cas de l'écriture difficile du roman comme dans le cas de ce poème, la représentation de l'échec a, selon nous, valeur d'exorcisme.

l'être qu'il avait méconnus jusqu'alors, le fils prodigue s'achemine vers son échec, dans un monde qui ne sera plus pour lui que pure apparence : par quoi l'on voit bien que l'apprentissage du regard (« ich lerne sehen » : « j'apprends à voir ») que revendiquera Malte, et cette « école du regard » dont les *Nouveaux poèmes* recueillent les premiers fruits, n'ont pas seulement une valeur esthétique mais aussi une dimension éthique : il s'agit de rendre justice au monde. Reste, bien entendu, que d'un tel défi il faut être capable : l'enfant prodigue part tout de même pour six raisons dont l'énumération sature les vers 21 à 23 ; et parmi ces causes possibles de son départ figure sa « manière d'être », (« Artung », vers 21) – à vrai dire, sa nature, sa disposition intime. La question que se pose Rilke sur lui-même à l'époque tourne autour de ce mot-là : s'il est possible d'apprendre la patience par le travail, et de lutter à force de volonté contre « l'impatience » du fils prodigue, peut-on aussi modifier sa nature profonde ? Celle-ci ne contient-elle pas d'avance tous les germes de force et de faiblesse qui laissent ouverte la possibilité du succès ou rendent l'échec inéluctable ? La liste des six hypothèses sur les raisons du départ traduit cette hésitation. Et le fils prodigue lui-même mourra « sans savoir pourquoi » (« wissend nicht warum », vers 26).

#### IV

Ce poème, on le voit maintenant, va bien au-delà d'une simple « variation » sur la parabole évangélique. Certes, Rilke refuse d'envisager la perspective du retour – et quand il le racontera, dans le *Malte*, ce sera pour lui dénier le sens que lui confère la parabole. Mais dans cette première version, il est *inutile* d'envisager le récit du retour parce que le départ est en soi une impasse. C'est qu'il s'agit ici pour Rilke de clarifier sa position quant à son rapport à l'héritage, à la tradition. En cette année 1906, le fils prodigue est une figure de la rupture, et le poème constate que cette option radicale ne peut conduire qu'à l'échec. Nul doute que les enjeux intimes de ce poème aient été encore avivés par la mort du père du poète, survenue en mars : « Le départ de l'enfant prodigue » est écrit à peine quatre mois plus tard. Or la rupture est par excellence ce qui a permis à Rilke de constituer son identité : rejet de l'éducation reçue dans les écoles militaires où il avait été formé, refus de poursuivre une scolarité de substitution dans une école de commerce, rupture avec le milieu pragois, et enfin avec le monde étouffant de la piété maternelle. Ces ruptures, constitutives de la prise en main par Rilke de son propre destin, n'ont pas suffi à l'assurer de ses capacités, mais elles l'ont rendu sensible assez longtemps aux idéologies de la rupture dans le domaine politique. Bien que les positions de Rilke en la matière aient été très fluctuantes, on ne peut ni méconnaître ses sympathies ouvriéristes de jeunesse, ni plus tard son bref enthousiasme pour l'aventure spartakiste, qui contrastent singulièrement avec l'image de poète de salon que de complaisants témoignages ont entretenue à son sujet.

Il est vrai que ces épisodes ne furent que de brèves poussées de fièvre, et que Rilke, au bout du compte, ne fut jamais un révolutionnaire. Plutôt que de se moquer de ses velléités, il nous semble important de souligner que c'est son instinct artistique qui lui a dicté de considérer toute rupture brutale, en art et finalement aussi dans d'autres domaines, comme une tentation qu'il fallait surmonter. La rupture chez lui, si elle intervient, est l'accomplissement ultime d'un processus longuement mûri (ainsi dans son rapport au christianisme, éloignement de plus en plus net, mais jamais total détachement). Mais à l'inverse, Rilke n'a jamais éprouvé aucune vénération de principe pour la culture du passé, pour l'héritage. Ce qui lui importe dans l'œuvre qu'il a sous les yeux n'est jamais le prestige académique qui s'y attache, mais seulement ce qu'il peut y puiser pour nourrir sa propre création et sa vie intérieure (telle Abelone, dans les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, ne lisant que les lettres de Bettina à Goethe, et sautant les réponses du grand homme qu'elle juge

sans intérêt). Les anecdotes abondent sur la manière un peu provocante dont le poète écartait d'un revers de la main la mention déférente de certains de ces grands classiques « qu'il faut avoir lus » : Shakespeare, par exemple, dont il n'a sans doute jamais réussi à lire une pièce jusqu'au bout. Ce n'était pas qu'il déniât toute valeur à de tels auteurs, c'est simplement qu'il constatait qu'il n'y avait rien là pour nourrir sa pensée : conséquence d'une décision prise au tournant du siècle, au moment où il commençait à s'acheminer vers une poétique vraiment personnelle.

L'incertitude profonde sur la validité de l'héritage qui s'exprime dans le poème de 1906, on la retrouve dans plusieurs lettres marquantes où s'exprime sa défiance profonde à l'égard de la culture héritée. C'est essentiellement à Lou Andreas-Salomé, pas encore psychanalyste au temps de leur liaison, mais déjà passionnée par les problèmes psychiatriques, que Rilke doit d'avoir pris conscience de présenter tous les symptômes d'une fragilité psychique que Freud appellera bientôt la névrose, conséquence d'une fixation sur un passé traumatique qui perturbe le chemin vers la maturité. C'est bien à Lou que Rilke écrit, de Paris, le 10 août 1903 : « Tout ce que j'ai reçu en héritage doit m'être suspect (*Gegen alles Ererbtes muß ich feindselig sein*), et ce que j'ai acquis (*mein Erworbenes*) est si peu de chose. » Il faut relire cette lettre où le poète se déclare « dispersé comme un mort dans une vieille tombe », se décrit comme « un simple passage, non une maison », et confesse que « tout [le] traverse au galop », pour comprendre l'ampleur de la tâche à accomplir. La décision capitale est alors de « se rassembler » et de « retrouver parmi les appropriations précipitées » ce qui lui appartenait en propre<sup>240</sup>. C'est justement ce que ne fait pas le fils prodigue, illustration de la tentation de fuir ce mélange de choses qui « vous appartiennent sans vraiment vous appartenir ». C'est là son erreur : car il abandonne ainsi une chose, importante entre toutes, qu'à la différence des autres il possédait vraiment : le « Gehaltene » du vers 25, à quoi il n'a pas su prêter attention et qui aurait pu être le point de départ d'un nouvel édifice. Erreur, donc, de rejeter le passé et de proclamer la validité de la rupture comme acte fondateur. La rupture, au fond déjà consommée quand commence le poème, ne provoque qu'un effondrement.

Rilke est de ces auteurs (et c'est la raison de la défiance qu'il suscite chez ceux qui n'admettent pas une conception de la création poétique comme enjeu existentiel) qu'il est impossible d'interpréter correctement si l'on sépare la face extérieure de leur œuvre (les poèmes publiés) de sa face intime et à demi cachée (à demi, puisque Rilke fut très vite conscient que ses lettres seraient un jour publiées, et qu'il en gardait des copies où il puisait pour nourrir certains de ses textes). Un poète comme lui fonde son évolution personnelle sur une correspondance intime entre vie et œuvre, différente de celle qui existe chez les grands romantiques : la vie n'explique pas l'œuvre, c'est plutôt l'œuvre qui se charge d'élucider à chaque étape les énigmes posées par la vie, sur le modèle d'une conquête progressive de la maîtrise de soi. Raison pour laquelle il est tout aussi insuffisant de s'en tenir à une interprétation simplement biographique, que de refuser de considérer ce qui, dans la biographie intérieure<sup>241</sup>, rend compte de la progression de l'œuvre.

C'est pourquoi « Le départ du fils prodigue » nous semble pouvoir être lu comme le récit de l'erreur que Rilke a décidé de ne pas commettre : rouvrir la blessure refermée, et risquer de « laisser tomber en vain ce que peut-être on possédait » (*vergebens / vielleicht Gehaltene fallen lassen*), vers 24-25). Le jeu formel auquel il s'est livré est la parfaite image du danger couru : sonnet inversé, la deuxième moitié du poème exhibe au regard du lecteur

<sup>240</sup> « Ich will mich sammeln aus allen Zerstreungen, und aus den zu schnellen Anwendungen will ich das Meine zurückholen und aufsparen » (lettre à Lou du 8 août 1903). La correspondance est ici citée dans la traduction de Philippe Jaccottet (R. M. Rilke : *Correspondance*, Paris, éd. du Seuil, 1976, p. 33 et 37).

<sup>241</sup> « Essai de biographie intérieure » est par exemple le sous-titre que Pierre Brunel a donné à son bel essai *ce Sans-Cœur de Rimbaud* (Paris, éditions de l'Herne, 1998).

attentif la vanité du geste de celui qui, en partant, ne fait que bâtir sa vie « à rebours », sans parvenir à restaurer l'image brisée qu'offrait le premier sonnet « incomplet ». Et ce que dit mimétiquement ce premier sonnet, c'est que c'était *dans la faille*, dans la fracture même, que se trouvait la chance d'un nouveau commencement, grâce à l'objet et à l'être qui n'ont été vus que trop tard.

Revenons, pour terminer, sur la place de ce poème dans le plan des *Nouveaux poèmes*. Le « triptyque évangélique » que ce poème inaugure juxtapose la figure du fils prodigue et celle du fils fidèle par excellence : le Christ au Mont des Oliviers. Au fils qui abandonne son père succède le fils que son père a abandonné. Le désespoir du Christ s'exprime dans un sonnet dont le caractère légèrement irrégulier naît de l'excès même de richesse sonore (les tercets sont bâtis chacun sur une seule rime répétée trois fois, en un écho lancinant), comme s'il s'agissait de mimer une obéissance excessive à la règle qui, finalement, perturbe la règle autant qu'une désobéissance. La représentation de ce Christ seulement humain témoigne de la part de Rilke d'un éloignement irréversible d'avec la tradition chrétienne, car le « père » auquel il s'adresse s'avère pure chimère (« *der Du nicht bist* », « toi qui n'es pas », vers 14). L'erreur du fils est de chercher une consolation hors de lui ; c'est de se faire suppliant. Les anges ne se dérangent pas pour ceux qui implorent. Le début des *Elégies* redira avec plus de netteté, en 1912, que l'appel lancé vers les anges fait fuir les anges, et que leur vocation n'est pas de consoler l'homme.

Le fils trop fidèle ne s'est donc pas moins perdu que le fils prodigue : sans doute même bien davantage encore. Lui aussi mourra seul « et sans savoir pourquoi ».

Dans la « Pietà », dernier volet du triptyque, Marie-Madeleine médite mélancoliquement sur le corps de Jésus en regrettant l'amant qu'il n'aura pas été pour elle. À la lumière de ce troisième texte, la nature de l'échec apparaît mieux encore : parce qu'il a voulu œuvrer pour l'humanité entière, Jésus – un homme, coupable envers la femme comme le sont tous les hommes selon Rilke – a ignoré ou repoussé l'amour de celle qui s'offrait à lui ; il a refusé le lien singulier, unique, de la rencontre érotique, pour se consacrer avec présomption à sa vocation d'apaiser toute la souffrance humaine (« *aller Menschen Gram* »<sup>242</sup>) au nom d'un Dieu qui n'existe pas.

Le fils prodigue, lui, a pareillement méconnu la chance du commencement, la « vie nouvelle » qui eût été possible s'il avait *appris à voir* près de lui l'être ou la chose qui pouvait en être l'occasion. Le Christ et lui font partie de ceux qui « se perdent » (« *die Sich-Verlierenden* ») : le Christ plus gravement encore, puisqu'il est rejeté par toute la lignée dont il est issu et pas seulement par son Père céleste :

Die Sich-Verlierenden läßt alles los,  
und sie sind preisgegeben von den Vätern  
und ausgeschlossen aus der Mütter Schooß.

Ceux qui se perdent, tout les trahit,  
et ils sont abandonnés par leurs pères  
et rejetés du sein des mères<sup>243</sup>.

<sup>242</sup> « *Der Ölbaum-Garten* », vers 12 (*Sämtliche Werke*, vol. I, p. 494) : « Je suis seul avec toute la souffrance humaine / Que j'avais entrepris d'apaiser par toi, / toi qui n'existes pas. » (« *Ich bin allein mit aller Menschen Gram, / den ich durch Dich zu lindern unternahm, / der Du nicht bist.* ».) Il est difficile de lire ce texte autrement que dans le droit fil d'une tradition romantique de la négation de Dieu, bien qu'il soit impossible de déterminer si Rilke connaissait par exemple le texte de Jean-Paul sur le même épisode, dont il est si proche, ou sa réécriture par Nerval sous forme d'un cycle de sonnets dans la seconde partie des *Chimères* (le fait que les quatorze premiers vers du poème de Rilke constituent un sonnet n'est probablement qu'une coïncidence).

<sup>243</sup> « *Der Ölbaum-Garten* », vers 27-29.

Non pas « le Père » et « la Mère », mais « les pères », « les mères » : aux yeux de Rilke, ceux qui se sont perdus *eux-mêmes* sont rejetés hors de l'essence même de l'humanité, qui est transmission. Dans ce poème, le Christ au Jardin des Oliviers éprouve de une « honte indicible » (vers 14 : « O namenlose Scham... ») – sentiment qui du moins semble épargné au fils prodigue, dont la faute aura été en somme un manque d'attention, de jugement ou de patience (sa mort semble ne s'accompagner d'aucun regret, d'aucune conscience claire de ce qui a été perdu, d'aucun désir de revenir).

Qu'après ce cycle évangélique, les deux poèmes qui suivent soient consacrés à célébrer la figure du poète, dit bien que la solution à cette double impasse (la prétention de guérir le malheur universel ou le repli orgueilleux sur son propre malheur), se trouve dans la vocation poétique. Ne serait-ce pas qu'au Christ comme au fils prodigue, il a manqué, selon Rilke, d'être des poètes ?

Au carrefour des enjeux intimes et des enjeux esthétiques, le premier traitement de la figure du fils prodigue dans l'œuvre de Rilke révèle ainsi la radicalité de ses refus (son rejet du christianisme) autant que sa conscience de la voie à suivre pour parvenir à la maîtrise de soi et de son art. Le chemin juste, en somme, passe à égale distance des stratégies de la rupture et des partis pris conservateurs. Le poème de 1906 apparaît ainsi comme un exorcisme intime, la trace visible d'un risque conjuré, le constat lucide que la rupture avec le passé ne saurait suffire à entrer dans la *Vita Nova* poétique.

## Bibliographie

BERENDT, Hans : *Rainer Maria Rilkes « Neue Gedichte », Versuch einer Deutung*. Bonn, Bouvier, 1957.

BRADLEY, Brigitte : *Rainer Maria Rilkes « Neue Gedichte » : ihr zyklisches Gefüge*. Berne-Munich, Francke, 1967.

EGENHOFF, Manfred : « *Zur Textgrundlage der biblischen Gedichte in Rainer Maria Rilkes "Neuen Gedichten"* », in : *Wirkendes Wort*, XVIII, 1968, p. 245-258.

## DER AUSZUG DES VERLORENEN SOHNES

Nun fortzugehen von alledem Verwornen,  
 das unser ist und uns doch nicht gehört,  
 das, wie das Wasser in den alten Bornen,  
 uns zitternd spiegelt und das Bild zerstört;  
 5 von allen diesen, das sich wie mit Dornen  
 noch einmal an uns anhängt – fortzugehen  
 und Das und Den,  
 das man schon nicht mehr sah,  
 (so täglich waren sie und so gewöhnlich),  
 10 auf einmal anzuschauen: sanft, versöhnlich  
 und wie an einem Anfang und von nah;  
 und ahnend einzusehen, wie unpersönlich,  
 wie über alle hin das Leid geschah,  
 von dem die Kindheit voll war bis zum Rand –:  
 15 Und dann doch fortzugehen, Hand aus Hand,  
 als ob man ein Geheiltes neu zerrisse,  
 und fortzugehen: wohin? Ins Ungewisse,  
 weit in ein unverwandtes warmes Land,  
 das hinter allem Handeln wie Kulisse  
 20 gleichgültig sein wird: Garten oder Wand;  
 und fortzugehen: warum? Aus Drang, aus Artung,  
 aus Ungeduld, aus dunkler Erwartung,  
 aus Unverständlichkeit und Unverstand:  
  
 Dies alles auf sich zu nehmen und vergebens  
 25 vielleicht Gehaltnes fallen lassen, um  
 allein zu sterben, wissend nicht warum –

Ist das der Eingang eines neuen Lebens?

Rainer Maria Rilke  
*Neue Gedichte* (1907)

## LE DÉPART DU FILS PRODIGUE

Maintenant s'en aller loin de toute cette confusion de choses  
 qui sont à nous sans vraiment nous appartenir,  
 qui, comme l'eau dans les vieilles fontaines,  
 nous reflètent en tremblant et détruisent notre image ;  
 5 loin de tout cela qui s'accroche à nous encore une fois  
 comme par des épines – s'en aller,  
 et cette chose et cet être  
 que déjà l'on ne voyait plus  
 (tant ils étaient quotidiens et ordinaires)  
 10 soudain lever les yeux sur eux : doux, conciliants,  
 les regarder de près, et comme au commencement ;



et comprendre dans un pressentiment combien impersonnelle,  
combien étrangère à tous était la souffrance  
dont l'enfance était emplie à ras bords – :

15 Et pourtant s'en aller, main qui de la main se détache  
comme si l'on ouvrait de nouveau une blessure refermée,  
et s'en aller : où donc ? Dans l'incertain,  
loin dans un pays chaud auquel rien ne vous apparente,  
qui sera derrière toute action comme

20 une coulisse indifférente : jardin ou mur ;  
et s'en aller ; pourquoi ? Par impulsion, manière d'être,  
par impatience, poussé par une obscure attente,  
par incapacité de se faire entendre ou par bêtise :

25 Se charger de tout ce fardeau, et vainement  
laisser ce que peut-être malgré tout on possédait, pour  
mourir solitaire et sans savoir pourquoi –

Est-ce bien là le commencement d'une vie nouvelle ?

*(traduction J.-Y. M.)*

Danièle CHAUVIN  
Université de Paris-Sorbonne

« Il ne faut pas revenir » : le fils prodigue de Tadeusz Różewicz

est poète celui qui se dégage de ses liens  
et celui qui s'impose des liens  
[...]  
est poète celui qui s'en va  
et celui qui ne peut s'en aller<sup>244</sup>

La parabole du fils prodigue est l'une de celles qui hante la conscience polonaise, et peut-être s'agit-il d'un malentendu : souvent réduite aux motifs du départ et du retour elle a servi la question nationale en des périodes où les fils devaient s'exiler ou s'enfuir pour échapper à l'occupant ou à la répression, devaient partir à la guerre ou quitter le pays tout simplement pour trouver du travail. On voit tout de suite que le schéma biblique est modifié : le départ du fils est rarement délibéré et le « père » (plus souvent le parâtre) en est souvent l'instigateur. De plus, beaucoup d'entre eux ne sont jamais revenus : morts à la guerre ou en exil, ou adoptés par l'étranger ; et ceux qui sont rentrés n'ont pas toujours été accueillis avec la miséricorde du père biblique. C'est que les fils partis, les pères se sont succédés... On a élevé un tombeau au saint des saints de Cracovie à Mickiewicz ou Słowacki, revenus post-mortem, on a fait des obsèques solennelles à Miłosz revenu sur le sol national... mais Gombrowicz, mais Conrad (il est vrai que ce dernier avait même quitté sa langue maternelle) éloignés un temps des programmes scolaires?

Il serait intéressant de se demander pourquoi la référence à cette parabole réduite au point d'être parfois méconnaissable revient pourtant sous la plume de certains écrivains et de certains critiques<sup>245</sup>. Telle n'est pas mon ambition : dans le cadre limité de cet article je tenterai de mesurer sa portée dans « Le Fils prodigue (d'après le tableau de Jérôme Bosch) » [« *Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha)* »] de Różewicz<sup>246</sup>. La référence biblique renvoie ici à l'un des motifs récurrents de l'œuvre du poète : celui de la fuite, de l'expérience douloureuse de la séparation, et de la solitude. Après les lectures héroïques et sacrificielles qui ont prévalu dans un pays rayé longtemps de la carte d'Europe, puis occupé par les nazis avant de vivre sous une dictature communiste, nous reconnâtrons ici les avatars contemporains d'un fils prodigue qui a traversé sans espoir de retour les horreurs de la guerre, d'un fils qui ne s'en remet pas (« J'ai vingt-quatre ans/ je suis un rescapé/ de l'abattoir » écrit il dans « Le rescapé »<sup>247</sup>), d'un fils qui ne croit plus en son père éternel.

Durant six ans  
J'ai respiré le sang  
Je ne crois pas à la transmutation de l'eau  
je ne crois pas à la rémission des péchés

<sup>244</sup> T.Różewicz, « Qui est poète », in *Le Rien dans le manteau de Prospero*, ma traduction ; « *poeta jest ten który zrzuca więzy/ i ten więzy sobie nakłada [...] poeta jest ten który odchodzi/ i ten który odjeść nie może* », « Kto jest poeta » in *Nic w płaszczu Prospera*, in Tadeusz Różewicz, *Poezje zebrane*, ZNOW, Wrocław, 1971, p.569 ; toutes les références en langue originale aux poèmes de Różewicz seront faites d'après cette édition.

<sup>245</sup> Voir en particulier parmi les écrivains et compositeurs contemporains R.Brandstaetter, W.Kozicki, J.Weyssenhoff, L.Staff, T.Różewicz... parmi les critiques : J.Maleszyńska, M.Adamczyk, A. Biała, E.Bugj-Brauze, B.Burdziej, H.Zaworska. J.Łukasiewicz...

<sup>246</sup> Różewicz est né en 1921. Voir ci-joint le poème et la traduction que j'en ai faite. Le texte de référence polonais est cité de *Poezje zebrane*, op. cit. p.296-300

<sup>247</sup> « Le rescapé », traduction de M.Laurent, G.Lisowski et A.Kosko in *T.Różewicz, Anthologie personnelle*, Actes Sud, 1990, p.16 « *Mam dwadzieścia lata/ Ocalałem/ Prowadzny na rzeź* », « *Ocalony* », op.cit. p.20

je ne crois pas à la résurrection des corps.<sup>248</sup>

Różewicz publie en 1955 « Le fils prodigue » dans *L'épi d'argent [Srebrny kłos]*<sup>249</sup>, après avoir publié *Inquiétude (Niepokój)*, recueil de poésies écrites au sortir de la guerre. « Durant ces années noires, la poésie de Różewicz est littéralement foudroyée par le poids de l'Histoire »<sup>250</sup>, et découvre l'inquiétude métaphysique de l'homme au lendemain de cette apocalypse. En sous titrant son poème « sur le tableau de Jérôme Bosch », le poète prend paradoxalement prétexte d'une huile sur bois peinte entre 1490 et 1505<sup>251</sup> pour dépasser les stéréotypes hérités du romantisme, dire le temps présent en faisant éclater les structures et le sens de la parabole biblique. Pire : pour la contester. On a défini la poésie de Różewicz comme une « poésie sans Dieu »<sup>252</sup>, et les références bibliques de quelques titres (« Lamentation » [« *Lament* »], « La lutte avec l'ange » [« *Walka z aniołem* »], « Job 1957 » [« *Hiob 1957* »], « Le Rêve de Jean » [« *Sen Jana* »]) pourraient même conduire à parler d'une poésie contre Dieu : contrairement aux personnages de la Bible, ceux de Różewicz ne sortent pas vainqueurs de l'épreuve divine. Dieu non plus.

Pourquoi le poète a-t-il recours ici à la médiation de l'œuvre picturale de Bosch pour repenser la parabole ? D'autres poèmes sont eux aussi placés sous le signe d'un peintre : de Rembrandt par exemple dans « L'Abattoir » [« *Jatki* »] ou de Poussin dans « *Et in Arcadia ego* ». Różewicz a fait des études d'histoire de l'art et l'un de ses critiques n'hésite pas à affirmer qu'« aucun de nos poètes ne vit dans une telle intimité avec la peinture »<sup>253</sup>. Il connaît donc bien l'œuvre de Jérôme Bosch redécouverte par une modernité qui lit, à tort ou à raison, ses propres inquiétudes dans celles qu'un peintre du Moyen Âge finissant représente sur quelques tableaux d'un réalisme fantastique. Il sait donc que les titres des œuvres de Bosch sont pour la plupart apocryphes, et que, si *Le Fils prodigue* a longtemps prévalu chez les historiens de l'art, on lui a préféré ensuite *Le Vagabond*, tant la silhouette du tableau de Rotterdam ressemble à celle du vagabond du *Chariot de foin*. Dans les deux cas, le sens ne varie pas beaucoup : il s'agit de représenter un homme qui tourne le dos à sa vie de débauche (symbolisée par l'auberge dans le tableau qui nous intéresse ici) pour rentrer dans le droit chemin et revenir à Dieu ; le retour est retournement, conversion du pécheur. Różewicz connaît l'itinéraire spirituel du chrétien représenté dans l'univers pictural de Bosch, qui va de la nuit obscure traversée d'épreuves et de tentations (*La Nef des fous*, *Le Jugement dernier*, *Le Chariot de foin*, *Le Jardin des plaisirs*) et qui s'achève, après l'*imitatio christi* (*L'Adoration des mages*, *Le Couronnement d'épines*, ou *Le Chemin de croix*), dans l'apaisement, la joie et l'unité de Dieu : c'est ce dernier état que « les figures de la délivrance », parmi lesquelles C. H. Rocquet place *Le Fils prodigue*<sup>254</sup>, sont censées représenter. Du spectacle des vices, le regard du chrétien s'est élevé vers Dieu par une suite de révélations : l'expérience du monde s'achève dans une illumination intérieure. Mais si, dans les tableaux qui leur sont consacrés,

<sup>248</sup> « Lamentation », traduction de G. Lisowski in T. Różewicz, *Anthologie personnelle*, op.cit. 13

« *Przez sześć lat/ buchał w nozdrza opar krwi/ Nie wierzę w przemianę wody w wino/ nie wierzę w grzechów odpuszczenie/ nie wierzę w ciała zmartwychwstanie* », « *Lament* », in *Niepokój*, op. cit. p. 10

<sup>249</sup> Selon les éditions critiques, le poème est le dernier de *Nad wyraz [L'Inexprimable]*, sous ensemble de *Srebrny kłos [L'Epi d'argent]* (dans l'édition de Lichański, *Wiersze*, Warszawa, PIW, 1988) ou le dernier poème de *Nad Wyraz*, cet ensemble faisant un tout distinct de *Srebrny kłos*, dans *Poezje zebrane*, Wrocław, 1971. Je ne saurais trancher, et je m'en tiens donc à mon édition de référence, plus complète que celle de 1988, du moins pour les poèmes des années d'après-guerre qui nous intéressent ici.

<sup>250</sup> <http://www.strasbourgkg.polemb.net/files/a-part.pdf>

<sup>251</sup> voir la reproduction ci jointe. L'œuvre se trouve au musée de Rotterdam.

<sup>252</sup> « *Poezja bez Bogu* » voir J. Łukasiewicz, « *to jednak co trwa...* » in *Odra*, 1983, n°5, p.56

<sup>253</sup> voir M. Porębski, cité in Maria Adamczyk, « Różewicz wśród znaków kultury », in *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, dir. E. Balcerzana, Warszawa, PWN, 1985.

p.243 (« Żaden chyba z naszych poetów nie współżyje z malarstwem tak bezpośrednio jak on »)

<sup>254</sup> *Encyclopaedia universalis*, article Bosch, Jérôme.

saint Jean Baptiste, saint Christophe ou saint Jean de Pathmos semblent en effet dans la paix du Seigneur, on ne peut en dire autant de ce fils prodigue qui regarde en arrière, pauvre, inquiet et fatigué. Les motifs structurants de la parabole font par ailleurs défaut : le départ initial est passé sous silence, c'est le retour qui serait le sujet du tableau. Mais il n'y pas de Père pour ouvrir grand les bras, pas de frère pour contester, pas de fête non plus. On voit bien à quoi le personnage tourne le dos, mais on ne sait guère où il va, et il faut toute la force de l'habitude ou de la tradition pour affirmer que l'homme « va franchir, enfant prodigue, la barrière du domaine paternel »<sup>255</sup> dont on ne voit rien, ou que « son chemin le conduit vers un portail, dont les battants s'ouvrent et le font pénétrer dans un paysage tranquille »<sup>256</sup> La porte est peut-être bien celle de Jean (Jn10,9), ou celle de Mathieu et de Luc (Mt7,7 ; Lc11,9)<sup>257</sup>, mais elle demeure fermée. Il semblerait que les commentaires soient ici encore prisonniers d'une lecture allégorique, le sens moral et le sens spirituel de la parabole biblique l'emportant sur une lecture attentive de l'oeuvre.

C'est à cette lecture attentive que nous convie le poème de Różewicz, proposant dans le même mouvement une évocation de la scène et une interprétation des contradictions relevées entre le titre et l'oeuvre. Selon lui il ne s'agirait pas tant du retour que du second départ, définitif, du fils prodigue, déçu et désormais sans espoir et sans illusion. A en croire le poème de Różewicz, le tableau de Bosch serait la version subvertie, « détournée », de la parabole du retour du fils et du retournement du converti : le retour n'est qu'un leurre, la fuite est son inéluctable fin. La prise de conscience ou la révélation n'apporte ni apaisement ni amour, mais inquiétude et solitude. Désormais sans domicile fixe, le fils prodigue devient un vagabond. La peinture et le poème sont en effet bien loin de la liesse biblique et des retrouvailles bénies que la parabole promet. Mais si Różewicz semble bien reconnaître dans le personnage de Bosch cet *homo irrequietus* de la tradition augustinienne, condamné à l'inquiétude, au mal, à la douleur, il n'attribue pas, quant à lui, tout le mal à Satan, pas plus qu'à Dieu, d'ailleurs : c'est la civilisation, la société, l'Histoire, qui apportent à l'humanité son lot d'angoisse et de solitude. Pour lui, l'itinéraire du fils prodigue n'est pas d'abord moral, spirituel ni religieux, il est avant tout historique : c'est un homme qui a traversé la seconde guerre mondiale, qui a perdu avec la foi les illusions de sa jeunesse, et qui se retrouve « en étrange pays dans [son] pays lui-même »<sup>258</sup>. Pourtant, le héros du tableau et le sujet lyrique du poème sont bien un seul et même personnage : on reconnaît l'homme à sa besace, et à sa peau de chat et on retrouve la plupart des éléments de la scène peinte (l'auberge du Cygne blanc, le cochon, l'homme qui urine au coin de l'auberge, l'oiseau en cage, la vieille qui guette derrière sa fenêtre) ; mais il ne s'agit pas pour autant d'une simple *ekphrasis* : bien des détails du poème sont étrangers à ce tableau sans être pour autant étrangers aux obsessions picturales de Bosch (le moine, la pomme, la chope de bière, la table de l'auberge, la croix, la guerre, la pluie de larmes et de sang) Le poème embrasse donc toute la peinture de Bosch et toute l'expérience humaine. Le recours au monologue, en faisant parler le personnage d'un peintre du XVIème dans les mots d'un poète du XXème siècle, abolit toute différenciation temporelle et fait de lui à la fois le symbole et l'herméneute de toute l'oeuvre et de la vie. Le vagabond de la partie extérieure du triptyque du *Chariot de foin* avait d'ailleurs la même fonction : inviter à lire cette oeuvre sous le signe du voyage ou du pèlerinage de la vie. Mais quand d'autres oeuvres de Bosch célèbrent les délices de la vie contemplative, le monologue de Różewicz ne retient que cet « amer savoir » qu'on tire du voyage : il n'y a pas de retour possible à l'innocence et à la paix. Pire : le retour remet en cause cette innocence et cette paix. D'où

<sup>255</sup> *ibid.*

<sup>256</sup> Walter Bosing in *Jérôme Bosch*, Benebikt Tashen Verlag, Cologne, 1987, p.63

<sup>257</sup> Jn10,9 : « Je suis la porte. Qui entrera par moi sera sauvé » ; Mt7,7 ou Lc11,9: « frappez et l'on vous ouvrira »

<sup>258</sup> Pour reprendre le titre d'un texte d'Aragon écrit en 1945

cette inéluctable conclusion : « il ne faut pas revenir »<sup>259</sup>, qui abolit jusqu'à la possibilité de la parabole.

Le poème est tout entier construit en vue de cette conclusion. Les premières strophes résument les acquis d'une expérience qui n'a rien de spirituel : elle s'exprime cependant dans les termes propres à la mystique visionnaire de la révélation johannique et du christianisme médiéval : « j'ai vu » ponctuée anaphoriquement plusieurs temps de cette expérience, et l'on pourrait en effet croire à des visions d'apocalypse : « j'ai vu la guerre sur terre et dans les cieux », « j'ai vu la fin et le commencement du monde »<sup>260</sup>, et cette vision d'une atroce beauté, qui emprunte à la fois à l'apocalypse de Jean, à l'*Enfer* et à la *Création du monde* du triptyque du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch :

j'ai vu la terre  
à travers une pluie de larmes et de sang  
briller  
de la lumière cadavérique  
d'un corps qui devient froid<sup>261</sup>

Mais il ne s'agit pas des visions symboliques d'une apocalypse à venir: cet homme a traversé les horreurs de la guerre mondiale comme un autre poème du recueil le rappelle crûment :

j'ai vu  
des fourgons d'homme dépecés  
qui ne seront pas sauvés<sup>262</sup>

« vivants » reproches pour ceux qui, dans « Le fils prodigue », n'ont sauvé personne : « j'ai vu [...] / des hommes en croix/ qui n'ont sauvé personne »<sup>263</sup>. L'image christique se profile bien sûr à l'horizon de ces crucifixions inutiles, et celle du ghetto s'inscrit plus insidieusement derrière l'image de la pomme pourrie qui aurait pu « n'être que » la pomme mythique de la chute biblique, mais on ne peut ignorer le poème du même recueil, « Les vivants mouraient », qui fait de cette pomme l'emblème de la mort de Sallie et de tous les juifs du ghetto :

Sallie se tenait là en robe rouge  
les couleurs s'infusaient de venin  
la pomme pourrissait dans ses mains  
[...]  
Les pommes flétrissaient les pommes pourrissaient  
Et la mère mourait

Personne n'apportait plus de pommes au ghetto<sup>264</sup>

Dans « Le fils prodigue » la fin du monde a bien eu lieu, comme le suggère le retournement des séquences mythiques dans l'expression : « j'ai vu la fin et le commencement du monde ». Et lorsque, un peu plus loin dans le poème, le sujet lyrique évoque la nuit qu'il a traversée et l'étoile qu'il a cru y voir briller, la référence implicite à saint Jean de la Croix se casse sur les *realia* de la guerre : il s'agit d'un « voyage dans la nuit/

<sup>259</sup> « wracać nie trzeba »

<sup>260</sup> « widziałem wojnę/na ziemi i niebie » et « widziałem koniec/i początek świata »

<sup>261</sup> « widziałem ziemię/ co przez deszcz/ łez i krwi/ świeciła/ trupim światłem/ stygnącego ciała. »

<sup>262</sup> ma traduction. « widziałem /furgony porąbanych ludzi/ którzy nie zostaną zbawieni. » in « Ocalony » op.cit. p.20

<sup>263</sup> « Widziałem [...] ludzi na krzyżach/ którzy nie zbawiali »

<sup>264</sup> « stała Sallia w czerwonej sukni/ barwy nasiąkały jadami/ i jabłko gnilo w dłoniach [...] Jabłka więdły jabłka gnily/ umierała matka. », in: « Żywi umierali », op.cit. p.26, ma traduction.

la cendre/ le feu du monde »<sup>265</sup>. Różewicz rapatrie *hic et nunc* les thèmes de la mystique médiévale représentés dans l'oeuvre de Bosch (qui n'ignorait pas non plus les horreurs de son propre siècle). Son « voyage au bout de la nuit » emprunte pour les contester les chemins de la Tradition.

Cette collusion explique et fonde aussi la relative confusion des temps de l'expérience biblique (départ et retour), en général au perfectif <sup>266</sup>, et l'invention du nouveau départ, définitif, qui annule, au présent, l'expérience et la parabole : « il ne faut pas revenir ». Ce dernier vers, isolé par un blanc, pourrait même être lu comme un présent gnomique<sup>267</sup>. Mais c'est surtout la répétition lancinante de la forme substantive des verbes ouvrir et fermer, privée de marque temporelle et de sujet, qui jette le trouble sur la chronologie du départ et du retour, puisqu'il faut bien toujours, dans les deux cas, ouvrir et fermer une porte. Le chiasme des vers 1-2 et 5-6 (« entre la fermeture et l'ouverture de la porte [...] entre l'ouverture et la fermeture de la porte »<sup>268</sup>) pourrait évoquer ce schéma. De fait, la première expression, reprise trois fois dans cette partie du poème, renvoie déjà à l'ensemble de l'expérience : la porte s'est refermée derrière lui à son départ, et s'est ouverte à son retour. Mais l'enchaînement des deux temps de l'expérience : « j'ai vu » les horreurs de ce monde, et « j'ai bu une chope de bière/Au Cygne Blanc »<sup>269</sup> intègre le retour au passé de l'histoire, et s'achève sur une décision qui clôt la première partie et rompt définitivement avec les espoirs envolés fondés sur le retour : « je suis sorti »<sup>270</sup>. On ouvre et on ferme la porte une seconde et dernière fois. Le raccourci est saisissant qui condense dans un battement de porte et dans la rencontre, en fin et en début de vers, de deux formes très proches, *otwarty* et *otwarła*, le temps qu'il a fallu - « tant de printemps/ d'hivers et tant d'automne envolés » dit-il plus haut <sup>271</sup> - à Małgosia pour devenir cette vieille hideuse qui n'a pas reconnu celui qui était revenu :

blanche comme un fruit ouvert  
Margot  
avait refermé la porte derrière moi  
une vieille hideuse et flasque  
l'a rouverte<sup>272</sup>

Le deuxième temps du poème tourne autour de cette absence de reconnaissance : « personne ne m'a reconnu », « personne ne sait que je suis revenu »<sup>273</sup>. Plutôt que la parabole de Luc, cette séquence pourrait donc illustrer le fameux verset de Jean : « Il est venu chez lui et les siens ne l'ont pas accueilli » (Jn1,11). Si la figure christique se profilait vraiment à l'orée de ce poème, ce qui d'ailleurs ne serait pas incompatible avec certaines lectures de la parabole du Fils prodigue, on pourrait postuler qu'en faisant repartir et s'éloigner définitivement son personnage (« déjà je ne les vois plus/et ils ne me voient plus [...] il ne faut pas revenir »<sup>274</sup>) Różewicz nie la Parousie qui est précisément, pour une lecture conforme à la typologie chrétienne, l'accomplissement à quoi renvoie toute Figure du retour.

<sup>265</sup> « w wędrówce przez noc/popiół/ ogień świata »

<sup>266</sup> il existe 2 aspects verbaux en polonais, perfectif et imperfectif, à partir desquels se construisent les différences temporelles.

<sup>267</sup> s'il s'agissait de commenter simplement l'expérience on attendrait : « il ne fallait pas revenir » (en polonais : *wracać nie trzeba było* )

<sup>268</sup> « między zamknięciem / i otwarciem drzwi [...] między otwarciem/ i zamknięciem drzwi »

<sup>269</sup> « wypilem kufel piwa/ « pod Białym Łabędziem » »

<sup>270</sup> « wyszedłem »

<sup>271</sup> « tyle wiosen/ zim tyle jesieni odleciało »

<sup>272</sup> « drzwi za mną zamknęła/ Małgosia/ biała jak owoc otwarty/ otwarła starka/ szeptna i obwisła »

<sup>273</sup> « nikt mnie poznał », « nikt nie wie/ ż wróciłem »

<sup>274</sup> « już ich nie widzę/ oni mnie nie widzą [...] wracać nie trzeba. »

Et l'on pourrait poursuivre ce type de lecture en s'interrogeant sur l'auberge du Cygne Blanc. Les commentateurs de l'oeuvre de Bosch ont insisté sur la valeur négative d'une telle enseigne qui désignerait une maison de passe (le cygne cache sous ses plumes blanches une chair noire), et bien des éléments du décor confirmeraient cette interprétation. Mais la lecture du poème invite à s'interroger plus avant. On a vu en effet que le personnage de Bosch se détourne de l'auberge pour poursuivre sa route ; les critiques disent pour retourner dans la maison du père. Mais Różewicz fait précisément de cette auberge la maison qu'a retrouvée et que s'apprête à quitter de nouveau son fils prodigue. Pourtant, il l'avait comparée à l'étoile vers laquelle il avait longtemps soupiré, la maison de l'enfance, le refuge et le nid attendu après la traversée de la nuit de cendres et de feu. La déception du retour n'est donc pas seulement due à l'absence de reconnaissance, elle est à la mesure des espoirs mis dans ces retrouvailles :

je pensais  
 que chaque maison  
 me tendrait les bras  
 que chaque rameau  
 chaque oiseau chaque pierre  
 viendrait à ma rencontre  
 [...]  
 et je pensais que je rentrais au nid  
 vers l'étoile<sup>275</sup>

On ne peut s'empêcher de penser à « l'auberge fameuse inscrite dans le livre, /Où l'on pourra manger et dormir et s'asseoir », qui est une « clarté vibrante à [l'] horizon noir » des pauvres de Baudelaire<sup>276</sup> que Różewicz connaît parfaitement. Un poème comme « Retour » [« Powrót »] prouve que la relation entre l'auberge ou la maison, la mort et la Jérusalem céleste est présente à l'esprit du poète :

La fenêtre soudain va s'ouvrir  
 et ma mère m'appellera  
 il est temps de rentrer

Le mur s'écartera  
 et j'entrerais au ciel avec mes chaussures crottées  
 [...]  
 le père somnole près du poêle  
 après six journées de labeur

Non – je ne peux pourtant pas  
 leur dire que l'homme  
 est un loup pour l'homme<sup>277</sup>

<sup>275</sup> « myślałem/ każdy dom/ wyciągnie ramiona/ gałązka każda/ ptak kamień/ wyjdą na powitanie[...] a ja myślałem/ że wracam do gniazda/ do gwiazdy »

<sup>276</sup> « La mort des pauvres », in Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Gallimard, La Pléiade, 1954, p.196.

<sup>277</sup> « Le Retour », in *Inquiétude*, Poèmes choisis et traduits par Grażyna Erhard, Buchet Chastel, 2005, p.23 ; « Nagle otworzy się okno/ i matka mnie zawoła/ już czas wracać// rozstąpi się ściana/ wejdę do nieba w zabłoconych butach [...] ojciec drzemie pod piecem/ po sześciu dniach pracy// Nie - przecież nie mogą im/ powiedzieć że człowiek człowiekowi/skacze do gardła », « Powrót », op.cit.70

Dans « Le fils prodigue », le rêve d'un retour triomphant ou simplement réconfortant dans la maison du Père, au Paradis promis des origines, se brise sur la réalité des lieux : c'est la maison paternelle qui est elle-même avilie et déchue. Une amère désillusion s'exprime dans ce jugement sans appel :

je n'entrerai pas  
dans cette maison  
tout y est vieux  
sale et petit  
plus vieux plus sale  
et plus petit que moi<sup>278</sup>

Les gens y sont mesquins, uniquement préoccupés d'eux-mêmes : la maison du père ne mérite pas le détour, à plus forte raison le retour. Il vaut mieux repartir « plus loin », toujours plus loin : il n'y a pas d'espoir à placer au-delà de ce monde.

Mais il n'y a pas d'espoir en ce monde non plus : si l'on en reste, comme beaucoup de commentateurs, à une lecture historique qui s'impose pour un recueil écrit dans l'immédiat après guerre (mais à laquelle on ne saurait se limiter), cette maison où il n'entrera pas, c'est la maison en ruines du poète dont la famille a été décimée :

De ma maison  
pierre sur pierre [...]

Le seuil partage vide et gravats  
sur le seuil un fer à cheval

ce porte bonheur je ne le franchirai pas  
ni maintenant ni jamais<sup>279</sup>

Le retour du fils qui est parti combattre, de celui qui a connu les camps ou a subi l'exil, n'a rien d'un retour triomphant : culpabilité diffuse d'être ce « survivant » quand tant d'autres sont morts, désir inconscient pour ceux qui sont restés d'oublier les horreurs passées et d'ignorer ces « revenus » qui ne sont que des revenants. Le monde a continué de tourner sans eux, un nouveau régime s'est installé qui défigure l'image qu'ils avaient gardée d'une patrie retrouvée en 1918 et perdue derechef. Le fils qui revient n'a plus de « place » dans ce monde : le mot « *miejsce* » (place) revient trois fois en quelques vers, toujours à la clausule, pour confirmer que « ce monde/ autour de [lui]/ est plein sans [lui] »<sup>280</sup>. Etranger dans son propre pays, il perd jusqu'à son identité, son existence : quelques vers suffisent à dire un naufrage qui dépasse l'événement et les circonstances historiques pour atteindre à l'angoisse existentielle :

je pensais avoir laissé  
un vide à ma place  
mais la vie  
comme l'eau  
l'a déjà remplie

<sup>278</sup> « *nie wejść/ do tego domu/ wszystko tu stare/ brudne male/ starsze brudniejsze/ i mniejsze ode mnie* »

<sup>279</sup> ma traduction « De ma maison » ; « *Z domu mojego/kamień na kamieniu [...]/ Próg który rozdziela pustkę i gruz/ na progu podkowa// tego szczęścia nie przekroczył/ teraz i zawsze* », « *Z domu mojego* », op.cit. p.29

<sup>280</sup> « *świat ten/ dokoła/ jest pelen beze mnie* »



je suis comme une pierre  
jetée dans l'abîme  
je touche le fond  
je suis  
comme si je n'étais pas<sup>281</sup>

Après la traversée des horreurs de ce siècle, le retour chez soi et le retour sur soi se conjuguent à l'intemporel dans une méditation qui, comme celle d'un Beckett à qui l'on a très souvent comparé Różewicz, touche à l'inexprimable de l'être et de l'histoire. Ecrits au sortir de la guerre, des recueils comme *Inquiétude*, *Le Gant rouge* ou *L'épi d'argent*, et l'ensemble de l'œuvre poétique, tissent ensemble une poésie-témoignage, simple, lucide et désespérée et une poésie qui, sans perdre la violence du constat, prend le détour de la culture occidentale que ce siècle était en voie d'abolir dans une apocalypse planétaire : celle des mythes antiques (Circé, l'Achéron, les Parques...) et celle de la Bible déjà évoquée<sup>282</sup>, celle des peintres (Rembrandt, Rubens, Bosch, Poussin, Wojtkiewicz...), des poètes ou des musiciens (Mickiewicz, Staff, Tolstoï, Pasolini, Krinicki, Schulz...). Ultime rempart ? On songe aux superbes essais que Z. Herbert a réunis dans *Un barbare dans le jardin* (*Barbarzyńca w ogrodzie*)<sup>283</sup> afin de célébrer l'art, l'histoire et la culture européennes. « Le Fils prodigue », et toute l'œuvre de Różewicz pourrait être un autoportrait poétique, celui de tous les poètes de ce siècle qui se sont un jour demandés comment écrire après Auschwitz. Il a, quant à lui, « résolu » le dilemme en faisant sa place au silence jusque dans les mots mêmes, même s'il déplore tout à la fois de « rester silencieux /au-dessus de la page blanche » et d'avoir « perdu le silence d'or »<sup>284</sup>.

Comme l'épigraphe placée en début de cet article en porte témoignage, la parabole du fils prodigue est aussi celle d'un poète qui ne trouve plus sa place en un siècle barbare et ne peut exister qu'entre deux battements de porte. Dont le lot, paradoxalement, est de « fuir », de « disparaître »<sup>285</sup> et de se taire (« le silence est le miroir de mes poèmes »<sup>286</sup>). Ou plutôt de tracer quelques signes qui ne seront peut-être jamais lus, comme le Christ du « Message inconnu » (« *Nieznay list* ») inspiré de Jn8,6-8 :

Or Jésus se pencha  
et de son doigt écrivit sur la terre  
puis il se pencha de nouveau  
et il écrivit sur le sable  
[...]  
Quand ils s'approchèrent de lui  
il dissimula puis effaça  
les lettres  
à tout jamais<sup>287</sup>

<sup>281</sup> « *myślałem puste miejsce/ po mnie tu zostało/ ale życie/ jak woda/ już je wypełniło/ jestem jak kamień/ ciśnięty w głębinę/ jestem na dnie/ tak jestem/ jakby mnie nie było* »

<sup>282</sup> supra p.2

<sup>283</sup> Zbigniew Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa, Czytelnik, 1962 ; traduction française *Un Barbare dans le jardin*, Monaco Éd. du Rocher, 2000.

<sup>284</sup> in « Le témoin », ma traduction : « *jak milczę/nad białą katrą* », in « Świadek » op.cit.p.225 ; et in « L'Apprenti sorcier », ma traduction : « *utraciłem milczenie złote* », in « *Uczeń czarnoksiężnika* », op.cit. p.25

<sup>285</sup> voir « Le fils prodigue »

<sup>286</sup> « Un miroir », cité in *Inquiétude*, op. cit. p.112.

<sup>287</sup> « Le message inconnu », *Inquiétude*, op. cit. p.63 ; « *Ale Jezus schylił się/ i pisał palcem na ziemi/ potem znowu schylił się/ i pisał na piasku [...]* Kiedy zbliżyli się do niego / zasłonił i wymazał »

## Bibliographie

- Malesyńska Joanna, « Biblijna opowieść o synu marnotrawnym i jej literackie transpozycje » in *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E.Balcerzana et S.Wysłouch, Warszawa, PWN, 1985, p.221-239

- Adamczyk Maria, « Różewicz wśród znaków kultury. *Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha)* », ibid, p.204-258

*Tadeusz Różewicz, Anthologie personnelle*, traduction de M.Laurent, G.Lisowski et A.Kosko Actes Sud, 1990.

*Inquiétude*, Poèmes choisis et traduits par Grażyna Erhard, Buchet Chastel, 2005.

<b>Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha)</b>	<b>Le fils prodigue (d'après le tableau de Jérôme Bosch)</b>
<p>Między zamknięciem i otwarciem drzwi W gospodzie « Pod Białym Łabędziem » między otwarciem i zamknięciem drzwi co się stało tyle wiosen zim tyle jesieni odleciało</p>	<p>Entre la fermeture Et l'ouverture de la porte A l'auberge du Cygne Blanc entre l'ouverture et la fermeture de la porte que s'est-il passé tant de printemps d'hivers et tant d'automne envolés</p>
<p>między zamknięciem i otwarciem drzwi ujrzałem życie z wilczą szczęką ryj świński pod kapturem mnicha otwarty brzuch świata widziałem wojnę na ziemi i niebie ludzi na krzyżach którzy nie zbawiali berło i jabłko które zgniło w dłoni</p>	<p>entre la fermeture et l'ouverture de la porte j'ai vu la vie avec sa mâchoire de loup le groin du cochon sous le capuchon du moine le ventre ouvert du monde j'ai vu la guerre sur terre et dans les cieux des hommes en croix qui n'ont sauvé personne le sceptre et la pomme qui a pourri dans la main</p>
<p>widziałem koniec i początek świata między zamknięciem i otwarciem drzwi w gospodzie « Pod Białym Łabędziem » widziałem ziemię</p>	<p>j'ai vu la fin et le commencement du monde entre la fermeture et l'ouverture de la porte à l'auberge du Cygne Blanc j'ai vu la terre</p>

<p>co przez deszcz  łez i krwi  świeciła  trupim światłem  stygającego ciała</p> <p>wypiłem kufel piwa  « Pod Białym Łabędziem »  marne tu piwo  letnia popłuczyna  rzuciłem ostatnią  wytartą monetę  długo się dziewczka  przyglądała  czy nie fałszywa  i mojej twarzy  pilnie się przyjrzała  wyszędłem  nikt mnie poznał  nikt moich rysów  zatartych  nie przejrzał  ten chłop za rogiem karczmy  tyłem odwrócony  to mój przyjaciel</p> <p>w tym wielkiem koszu  nie niosę gościńca  skórka mi kocia  szczęścia nie przyniosła  nikt mnie nie wita  i nikt nie poznaje</p> <p>świat ten  dokoła  jest pełen beze mnie  drzwi za mną zamknęła  Małgosia  biała jak owoc otwarty  otwarła starła  szepetna i obwisła</p> <p>nikt nie wie  że wróciłem  jeszcze czas  ucięknę  nikt nie będzie wiedział  że byłem tu i nie byłem</p> <p>ten ptak w klatce  nad drzwiami  tak jak sztuczny śpiewa  ja tam w swiecie  noce przepłakałem  myślałem  każdy dom  wyciągnie ramiona  gałązka każda  ptak kamień  wyjdą na powitanie</p>	<p>à travers une pluie  de larmes et de sang  briller  de la lumière cadavérique  d'un corps qui devient froid</p> <p>j'ai bu une chope de bière  Au Cygne Blanc  médiocre bière  lavasse tiède  j'ai jeté ma dernière  pièce usée  la serveuse a longtemps  vérifié  si elle n'était pas fausse  et mon visage aussi  elle l'a scruté avec soin  je suis sorti  personne ne m'a reconnu  personne n'a repéré  mes traits  effacés  ce paysan qui tourne le dos  à l'angle de l'auberge  c'était mon ami</p> <p>dans ce grand panier  je n'apporte aucun cadeau  la peau de chat  ne m'a pas porté chance  personne ne me salue  personne ne me reconnaît</p> <p>ce monde  tout autour  est plein sans moi  blanche comme un fruit ouvert  Margot  avait refermé la porte derrière moi  une vieille hideuse et flasque  l'a rouverte</p> <p>personne ne sait  que je suis revenu  il est encore temps  je m'enfuirai  personne ne saura  que j'étais là et que je n'étais pas</p> <p>cet oiseau dans la cage  au dessus de la porte  chante comme s'il était artificiel  moi j'ai pleuré des nuits entières  par le monde  je pensais  que chaque maison  me tendrait les bras  que chaque rameau  chaque oiseau chaque pierre  viendrait à ma rencontre</p>
---	--

<p>nie wejść do tego domu wszystko tu stare brudne małe starsze brudniejsze i mniejsze ode mnie a ja myślałem żz wracam do gniazda do gwiazdy to była moja najjaśniejsza gwiazda w wędrówce przez noc popiół ogień świata zemknąć zniknąć póki mnie nie pozna ta stara wiedźma co przez okno patrzy « Pod Białym Łabędziem »</p>	<p>je n'entrerai pas dans cette maison tout y est vieux sale et petit plus vieux plus sale et plus petit que moi et moi je pensais que je rentrais au nid vers l'étoile c'était l'étoile la plus brillante de mon errance dans la nuit la cendre le feu du monde fuir disparaître avant que ne me reconnaisse la vieille sorcière qui regarde par la fenêtre du Cygne Blanc</p>
<p>myślałem że moje miejsce tu na mnie czekało teraz widzę nie miałem miejsca myślałem puste miejsce po mnie tu zostało ale życie jak woda już je wypełniło jestem jak kamień ciśnięty w głębinę jestem na dnie tak jestem jakby mnie nie było</p>	<p>je pensais que ma place m'attendait ici à présent je vois bien que je n'ai plus de place je pensais avoir laissé un vide à ma place mais la vie comme l'eau l'a déjà remplie je suis comme une pierre jetée dans l'abîme je touche le fond je suis comme si je n'étais pas</p>
<p>którzy przezornie na miejscu zostali i wokół siebie zabiegali skrzętnie myślą że przy tym stole są niezatąpieni myślą że nawet słońce kiedy wschodzi pyta o nich</p>	<p>ceux qui prudemment sont restés à leur place et s'empressaient autour d'eux mêmes pensent qu'à cette table ils sont irremplaçables ils pensent que le soleil lui-même en se levant demande de leurs nouvelles</p>
<p>to ja odszedłem a oni zostali tu w tej oberży "Pod Białym Łabędziem" już ich nie widzę oni mnie nie widzą ja idę szybciej i dalej i dalej  wracać nie trzeba</p>	<p>c'est moi qui suis parti eux sont restés ici dans cette auberge du Cygne Blanc déjà je ne les vois plus et ils ne me voient plus je marche plus vite et plus loin plus loin  il ne faut pas revenir</p>



**Christian MARIOTTE**  
**Université Paris Ouest Nanterre La Défense**

### Un fils prodigue à Auschwitz ?

Filiation et franchissement des seuils identitaires dans la trilogie *Etincelles dans l'abîme* de Soma Morgenstern

1.

« Je suis d'avis qu'il est suffisant, dans une famille où il y a deux frères, qu'un seul périsse à cause d'Hitler »<sup>288</sup>. En prêtant cette remarque à un personnage de son roman (largement autobiographique) *Flucht in Frankreich*, Soma Morgenstern tente de faire face par l'ironie à la rupture que représente le Troisième Reich dans sa propre existence. S'il perd son frère, sa soeur et sa mère dans la catastrophe<sup>289</sup>, cet écrivain d'origine juive (1890-1976) né près de Tarnopol (Autriche-Hongrie) est également privé de toute perspective d'obtenir une véritable reconnaissance de son oeuvre.

Publié à Berlin en 1935 et intitulé *Der Sohn des verlorenen Sohnes (Le Fils du Fils prodigue)*, le premier volume de sa trilogie *Funken im Abgrund (Etincelles dans l'abîme)* est interdit à la vente aux lecteurs non-Juifs<sup>290</sup>. Paradoxalement, cette impossibilité de se faire entendre par-delà les frontières communautaires persiste même dans le contexte anglo-saxon. Alors qu'il a réussi à fuir aux Etats-Unis et qu'il y a reconstitué ou complété des manuscrits confisqués par la Gestapo, Soma Morgenstern doit affronter les refus d'éditeurs et se résoudre à voir la traduction américaine de sa trilogie diffusée de manière confidentielle par la *Jewish Publication Society of America* (1946-1950).

Suscitant brièvement l'espoir d'une redécouverte de l'écrivain resté après la guerre à New York, la publication du troisième volume<sup>291</sup> effectuée par les éditions ouest-allemandes Kiepenheuer und Witsch (1963) présente malheureusement ce dernier dans une version abrégée. Particulièrement mal venue, la modification, par soustraction, du titre (*Le Testament du fils prodigue* devenant, plus simplement, *Le Fils prodigue*) occulte le travail de réécriture de la parabole.

Si l'oeuvre de Morgenstern rencontre finalement un succès mérité à partir du début des années 1990<sup>292</sup>, la place qu'y occupe le fils prodigue reste encore largement négligée. Il est

<sup>288</sup> Soma Morgenstern, *Errance en France*, Paris, Liana Levi, 2002, p. 126, trad. Nicole Casanova. « Ich bin der Ansicht, dass es genügt, wenn in einer Familie, wo es zwei Brüder gibt, nur einer an Hitler zugrunde geht », Soma Morgenstern, *Flucht in Frankreich*, Lüneburg, 1998, p. 146.

<sup>289</sup> Cf. Cornelia Weidner, « In der Erinnerung liegt das Geheimnis der Erlösung – Exil und Gedächtnis in Soma Morgensterns autobiographischen Schriften », in : Robert G. Weigel dir., *Vier grosse galizische Erzähler im Exil : W. H. Katz, Soma Morgenstern, Manès Sperber und Joseph Roth*, Francfort, 2005, p. 124.

<sup>290</sup> Sur la politique de mise à l'écart des écrivains juifs sous le Troisième Reich, cf. : Paul Mendes-Flohr, « Jüdisches Kulturleben unter dem Nationalsozialismus », in M. A. Meyer, *Deutsch-jüdische Geschichte der Neuzeit*, t. 4., Munich, 1997, p. 295-300.

<sup>291</sup> Soma Morgenstern, *Der verlorene Sohn*, Cologne, 1963, 339 p. Cf. Ingolf Schulte, « Nachwort des Herausgebers », in : Soma Morgenstern, *Das Vermächtnis des verlorenen Sohnes*, Berlin, 1999, p. 389-390.

<sup>292</sup> Notons toutefois que l'écrivain reste banni de certaines histoires littéraires. Publié en 2009, un ouvrage largement consacré à la littérature de langue allemande produite en exil sous le Troisième Reich ne mentionne pas une seule fois le nom de Morgenstern voir Wilhelm Haefs dir., *Nationalsozialismus und Exil*, Munich, 2009, 702 p.

pourtant permis de se demander par quels moyens l'écrivain parvient à insérer la parabole néo-testamentaire dans un contexte spécifiquement juif. Insistant, contrairement à son ami Joseph Roth, sur la profondeur de sa foi mais éprouvant comme lui une douleur aiguë parce qu'il est confronté aux conflits meurtriers de son époque, Soma Morgenstern a-t-il décrit le retour du fils prodigue dans une perspective plutôt religieuse (identité juive adossée à la tradition) ou plutôt socio-politique (identité juive définie par le regard de l'autre) ?

## 2.

Par son titre même, le premier volume de la trilogie de Soma Morgenstern ne laisse aucun doute : c'est bien de la parabole lucanienne que s'inspire l'auteur. Mais ses personnages sont des Juifs, et c'est dans le contexte de la Torah qu'ils sont placés. S'apprêtant à se rendre à un congrès de Juifs orthodoxes qui se tient à Vienne au mois d'août 1928, le grand propriétaire terrien galicien Wolf Mohylewski (dit Welwel Dobropoljer) songe à son « renégat de frère », éloigné « de Dieu et de son peuple [...] dans les dernières années d'une existence dévoyée »<sup>293</sup>.

A peine l'intérêt pour les relations entre les deux frères et l'histoire de leur séparation a-t-il été éveillé que déjà le lecteur se trouve replongé dans l'obscurité. Il ne semble pas s'agir ici de combler des lacunes comme c'est souvent le cas des réécritures de la parabole<sup>294</sup>, mais plutôt de les mettre en évidence. La seule réalité tangible est constituée par la volonté d'effacer le frère de la cellule familiale après qu'il s'en est lui-même éloigné. De manière incidente, nous apprenons qu'il portait un nom qui « bien avant la guerre ne devait plus être prononcé à la maison »<sup>295</sup>. Tentant de se remémorer une situation de sa jeunesse et de la communiquer à un interlocuteur, Welwel Dobropoljer est soudain obligé de s'interrompre parce qu'il vient de faire apparaître celui dont le souvenir lui est interdit :

« Nous nous rendions sur sa tombe.

- Qui, nous ?

- Mon père, moi et... » Welwel serra les lèvres, comme toujours lorsque le nom du renégat, son frère Josef, émergeait de l'oubli qu'avait imposé sur lui sa famille ».<sup>296</sup> Procédant par gradation, l'instance narrative radicalise la portée du rejet familial en le plaçant dans une perspective spécifiquement juive : « Depuis des années Welwel éludait toute conversation à propos de son frère, depuis des dizaines d'années son nom ne devait pas être prononcé, car même pour Welwel, le nom de son frère était effacé d'entre les vivants, ainsi qu'il est dit dans la malédiction. »<sup>297</sup>

<sup>293</sup> Soma Morgenstern, *Le fils du fils prodigue*, Paris, 1998, trad. Denis Authier, p. 10. « der abtrünnige Bruder in den letzten Jahren seines verworrenen Lebens Gott und seinem Volk entfremdet », Soma Morgenstern, *Der Sohn des verlorenen Sohnes*, Berlin, 1999.

<sup>294</sup> Alors qu'il cherche à expliquer l'attraction sans cesse renouvelée qu'exerce la parabole du fils prodigue sur des écrivains et des artistes, Manfred Siebold souligne l'existence de lacunes qui sont autant de sources d'inspiration : « Existe-t-il des tentatives de la part de la famille pour retenir le plus jeune fils ? A quoi consacrait-il ses pensées au cours de son absence ? En quoi consiste exactement sa dilapidation ? », Manfred Siebold, *Der verlorene Sohn in der amerikanischen Literatur*, Heidelberg, 2003, p. 77. Nous traduisons.

<sup>295</sup> Soma Morgenstern, *Le fils du fils prodigue*, op. cit., p. 14. « schon lange vor dem Krieg im Hause nicht genannt werden durfte », Soma Morgenstern, *Der Sohn des verlorenen Sohnes*, op. cit., p. 14.

<sup>296</sup> Soma Morgenstern, *Le fils du fils prodigue*, op. cit., p. 42. « 'Wir reisten hin, um sein Grab zu besuchen.' / 'Wer ?' 'Vater, ich und...' Welwel stockte hier wie immer, wenn der Name seines abtrünnigen Bruders Josef aus der Vergessenheit auftauchte, die seine Familie über ihn verhängt hatte' », Soma Morgenstern, *Der Sohn des verlorenen Sohnes*, op. cit., p. 34.

<sup>297</sup> Soma Morgenstern, *Le fils du fils prodigue*, op. cit., p. 209. « Seit Jahren hatte Welwel jedes Gespräch über seinen Bruder vermieden, seit Jahrzehnten durfte sein Name nicht genannt werden : ausgelöscht war für Welwel der Name seines Bruders unter Lebenden und Toten, wie es in dem Fluch heisst, der Abgefallenen gilt. » Soma Morgenstern, *Der Sohn des verlorenen Sohnes*, op. cit., p. 153. On peut voir dans ce passage une allusion au

Paradoxalement, cette mise en valeur de la dimension religieuse du silence intervient au moment précis où il est rompu. Pour la première fois depuis plusieurs décennies, le frère du fils prodigue ne se refuse pas aux souvenirs, mais essaie au contraire de les faire ressurgir en s'appuyant sur une aide extérieure. Dès lors, la nature exacte de la situation s'éclaircit progressivement, et le lecteur peut enfin appréhender les points communs et les différences entre la chronique d'une famille juive de Galicie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et l'histoire que nous transmet la parabole. Issu d'un milieu imprégné de hassidisme, Josef Mohylewski choisit malgré l'opposition de son père de s'inscrire au lycée puis de faire des études à Vienne. Tombé amoureux d'une riche chrétienne, il se convertit pour l'épouser<sup>298</sup>. D'après certains interprètes, la faute commise par le fils prodigue du Nouveau Testament tient autant dans la dilapidation de sa part d'héritage (« il dissipa sa fortune en vivant dans la prodigalité »<sup>299</sup>) que dans le fait que c'est l'environnement *non-Juif* qui absorbe le patrimoine familial<sup>300</sup>. Chez Morgenstern, le fils prodigue quitte sa famille les mains vides<sup>301</sup> et accumule ingénieusement des biens matériels au sein de la société qui l'accueille<sup>302</sup>. S'il y a dilapidation d'un héritage, c'est de la dilapidation d'un héritage *spirituel* qu'il s'agit, et cette dernière ne semble guère parvenir à la conscience de celui qui l'accomplit.

Du reste, le point de non-retour semble atteint pour une autre raison, qui nous est communiquée dès la première référence à Joseph Mohylewski : comme plusieurs millions d'autres individus, il est décédé lors des combats de la Première Guerre mondiale. Dans la relecture qu'effectue Morgenstern de la parabole, c'est de manière à la fois littérale et figurée qu'il nous faut comprendre l'invitation du père à se réjouir : « parce que ton frère que voilà était mort, et qu'il est revenu à la vie ; parce qu'il était perdu, et qu'il est retrouvé »<sup>303</sup> . . .

### 3.

Interpellé suite à un malentendu, Alfred Mohylewski, le fils de Joseph Mohylewski, est amené à décliner son identité avant de répondre aux questions d'usage : « Profession ? Domicile ? [...] / – Etudiant de l'école technique supérieure. Résidence, Vienne. / – Religion ? / – Sans confession. »<sup>304</sup> Âgé en cette année 1928 de dix-neuf ans, le fils du fils prodigue a été coupé de ses racines juives par une mère catholique cherchant à occulter le fait qu'elle-même est issue d'une famille de conversion récente. Se faisant le sociologue de la société de son époque, Soma Morgenstern illustre de manière saisissante le mécanisme qui pousse les membres d'un groupe stigmatisé (ici : les Juifs autrichiens) à adopter les normes de la société dominante quand ils jugent des individus affligés d'une version plus visible de

---

Livre des Psaumes : « Qu'ils soient effacés du livre de vie / Et qu'ils ne soient point inscrits avec les justes ! », Ps 69, 29. Voir également le jugement prononcé sur le fils prodigue quelques paragraphes avant cette citation.

<sup>298</sup> S'il est de nature moins dramatique et ne comporte pas de conversion et de retour au judaïsme, le parcours de Morgenstern peut être mis en parallèle avec celui de son personnage : Cf. Rafaela Kitzmantel, *Eine Überfülle an Gegenwart – Soma Morgenstern*, Vienne, 2005, 213 p.

<sup>299</sup> Les passages tirés de la Bible sont cités dans la traduction proposée en 1962 par l'Alliance Biblique Française.

<sup>300</sup> Manfred Siebold, *Der verlorene Sohn in der amerikanischen Literatur*, op. cit., p. 39.

<sup>301</sup> L'élément déclencheur du départ est une dispute concernant une relation amoureuse avec une jeune paysanne, mais il ne sert sans doute que de révélateur à un conflit plus profond.

<sup>302</sup> On notera que la question de la transmission financière est mise en valeur par le fils prodigue lui-même : à propos de sa belle-mère (non-juive), il est précisé qu'il l'avait « surnommée « la masse successorale » : elle était aussi grosse que riche. », Soma Morgenstern, *Le fils du fils prodigue*, op. cit., p. 112. « [...] nannte sie, weil sie so dick war und so reich, die Erbmasse. », Soma Morgenstern, *Der Sohn des verlorenen Sohnes*, op. cit., p. 84.

<sup>303</sup> Littérale parce que le fils prodigue est réellement mort, figurée parce qu'il n'est revenu à la vie que par substitution.

<sup>304</sup> Soma Morgenstern, *Le fils du fils prodigue*, op. cit., p. 185. « 'Beschäftigung ? Wohnort ?' [...] 'Student der technischen Hochschule. Ständiger Wohnort Wien.' / 'Religion ?' / 'Konfessionslos' », Soma Morgenstern, *Der Sohn des verlorenen Sohnes*, op. cit., p. 136.



l'élément qui les « discrédite » eux-mêmes (ici : les Juifs de l'Est, dont l'identité religieuse est souvent repérable à leurs choix vestimentaires)<sup>305</sup>. Si la belle-mère du fils prodigue insiste avec une telle énergie sur son catholicisme<sup>306</sup> et feint de ne pas comprendre le yiddish<sup>307</sup>, c'est évidemment parce qu'elle risque sans cesse de se voir rappeler ses propres origines. Dans cette perspective, elle perçoit comme une menace pour son intégration l'afflux de Juifs venus des anciens territoires de l'Empire austro-hongrois<sup>308</sup>: « C'est [qu'ils] fournissent aux ennemis des juifs la preuve que les juifs sont différents d'eux – des ennemis des juifs. Et cela justement est très mauvais ! Même dangereux ! »<sup>309</sup>

Bien qu'il s'oppose à de tels raisonnements, le fils du fils prodigue éprouve lui-même ce que l'instance narrative qualifie de « souffrance juive »<sup>310</sup> le jour où il se trouve confronté au corps et à l'élocution d'un individu originaire d'Europe de l'Est. Par sa participation comme spectateur au congrès international des « Juifs fidèles à la Loi », Alfred Mohylewski a pourtant choisi délibérément de se placer dans une situation où une telle rencontre était probable. Au sortir de l'enfance, il a compris qu'en refusant l'héritage spirituel du père, le fils prodigue avait également rendu impossible toute transmission à sa *propre* descendance<sup>311</sup>. Dans un passage difficilement traduisible, le jeune homme distingue une judéité imposée par les antisémites (qui s'exprime par l'émission de la seconde voyelle du mot « Jude » et par l'ajout d'une apostrophe méprisante) d'une judéité transmise par les pères (désignée de son côté par le mot complet)<sup>312</sup>. Passant par la lecture de contes hassidiques présentés comme légèrement ridicules<sup>313</sup>, cette démarche de reconquête identitaire très représentative de certaines tendances intellectuelles et spirituelles des années 1920<sup>314</sup> se heurterait vite à ses limites si elle n'entrait pas en résonance avec le projet secret de Welwel Dobropoljer. Ayant perdu sa femme et son enfant pendant la guerre, ce dernier est venu à Vienne dans l'espoir de trouver le fils de son frère, de le reconduire vers ses origines religieuses et d'en faire son successeur à la tête de sa propriété galicienne.

Alors que dans le Nouveau Testament, c'était le fils prodigue et lui seul qui prenait l'initiative du retour, Morgenstern met en place deux personnages qui jouent par substitution la réconciliation père/fils et qui sont dotés en outre d'une influence égale sur le cours de l'action. Par ailleurs, il introduit un élément supplémentaire sous la forme de coïncidences<sup>315</sup> qui peuvent être interprétées comme des effets de la volonté de Dieu. Sur le plan narratif, une telle configuration permet d'entretenir une double tension : celle qui découle de la mise en œuvre d'un plan longuement mûri dont la logique est révélée progressivement au lecteur et celle qui est produite au contraire par la présence d'événement inattendus et de « coups de théâtre ».

<sup>305</sup> Sur cette question, cf. l'étude fondatrice du sociologue Erving Goffman : Erving Goffman, *Stigmate*, Paris, 1975.

<sup>306</sup> Soma Morgenstern, *Le fils du fils prodigue*, op. cit., p. 114.

<sup>307</sup> Soma Morgenstern, *Le fils du fils prodigue*, op. cit., p. 116.

<sup>308</sup> Cf. Avraham Barkai, « Jüdisches Leben in seiner Umwelt », in : in M. A. Meyer, *Deutsch-jüdische Geschichte der Neuzeit*, t. 4., op. cit., p. 64-68.

<sup>309</sup> Soma Morgenstern, *Le fils du fils prodigue*, op. cit., p. 117. « Schädlich sei es, weil die Judenfeinde durch die Ostjuden den Beweis geliefert bekämen, dass die Juden doch anders als sie, die Nichtjuden. Und das eben sei sehr schädlich. », Soma Morgenstern, *Der Sohn des verlorenen Sohnes*, op. cit., p. 87.

<sup>310</sup> Soma Morgenstern, *Le fils du fils prodigue*, op. cit., p. 153.

<sup>311</sup> La double identité du fils prodigue qui est aussi un père apparaît dans les hésitations de Morgenstern quand au titre du dernier volume de sa trilogie

<sup>312</sup> Soma Morgenstern, *Der Sohn des verlorenen Sohnes*, op. cit., p. 87.

<sup>313</sup> Soma Morgenstern, *Der Sohn des verlorenen Sohnes*, op. cit., p. 220.

<sup>314</sup> Hans-Peter Bayerdörfer parle ainsi d'un « flot de pèlerins intellectuels qui se rendent vers l'Est où ils s'attendent à trouver encore intacts une autonomie, une identité ainsi qu'un point d'appui juifs », Hans-Peter Bayerdörfer, « Das Bild des Ostjuden in der deutschen Literatur », in : Herbert A. Strauss, Christhard Hoffmann, *Juden und Judentum in der Literatur*, Munich, 1985, p. 229.

<sup>315</sup> Notamment lors du premier contact entre Alfred Mohylewski et sa nouvelle famille galicienne.

A un niveau plus fondamental, elle s'inscrit dans le projet morgensternien d'ancrer la parabole dans un contexte spécifiquement juif. Utilisé par Welwel Dobropoljer lui-même, le mot hébreu *Teshuva* est interprété par lui de la manière suivante : « Retour à la foi. Retour signifie abolition du temps. Abolition du passé. Effacement du malheur »<sup>316</sup>. Dans une perspective étymologique, cette notion centrale du judaïsme renvoie aussi bien au verbe « revenir » (revenir à son point d'origine, revenir chez soi après une période d'absence) qu'au verbe « répondre » (répondre à une question, répondre à un appel venu du dehors)<sup>317</sup>. Ainsi, alors qu'elle n'intervient qu'au terme du parcours du fils prodigue de la parabole néo-testamentaire, la communication avec la cellule familiale perdue et retrouvée a lieu dès les premières étapes de la *Teshuva* d'Alfred Mohylewski. Pour autant, sa réintégration ne s'opère pas, elle non plus, sans difficultés. Une fois que le fils prodigue avait pris la difficile décision de revenir, son retour ne connaissait plus de véritable obstacle. C'est au contraire à ce moment-là que commencent les véritables épreuves du fils du fils prodigue.

#### 4.

Dans le train qui conduit le fils du fils prodigue et sa famille retrouvée en Galicie, un escroc tente d'échapper à un enquêteur qui le pourchasse. Par suite d'un quiproquo, c'est Alfred Mohylewski lui-même qui est brièvement suspecté de voyager sous une fausse identité<sup>318</sup>. Occupant seulement quelques lignes, cet épisode placé très exactement au début du voyage a peut-être pour fonction d'attirer notre attention sur les soupçons que peut éveiller le retour.

Quand il a expliqué son plan à un rabbin, le frère du fils prodigue a recueilli une réaction d'inquiétude non dénuée d'ironie : « Que ferez-vous si ce fils, après des années, après votre mort peut-être, si ce fils, Dieu nous garde, se révèle être un jour *le digne fils de son père* [...] ? »<sup>319</sup> Ayant préféré ignorer cet avertissement, Welwel Dobropoljer éprouve malgré tout certains doutes. Introduisant son neveu dans la communauté, il est d'ailleurs tenté de dissimuler sa rupture avec la tradition<sup>320</sup>.

Une telle supercherie serait pourtant vaine, car l'histoire du fils prodigue s'est inscrite dans la mémoire collective du village et les individus qui accompagnent la première prière de shabbat du nouveau venu sont intrigués par sa « volte-face surprenante vers le bien »<sup>321</sup> : « Comment était-il ? Comment apparaissait-il à leurs yeux curieux ? A leurs regards scrutateurs, qui n'étaient pas exempts de méfiance ? »<sup>322</sup> Très rapidement, la volonté sincère manifestée par Alfred Mohylewski de refaire « le chemin de son père, à rebours, pas à pas,

<sup>316</sup> « Teshuva signifie retour à la foi. Retour signifie abolition du temps. Abolition du passé. Effacement du temps. », Soma Morgenstern, *Idylle en exil*, Paris, 2000, trad. Denis Authier, Christian Richard, p. 93. « Teschuwah heisst Umkehr. Umkehr bedeutet Aufhebung der Zeit, Aufhebung der Vergangenheit, Vernichtung des Verhängnisses. », Soma Morgenstern, *Idyll im Exil*, op. cit., p. 80.

<sup>317</sup> Cf. Ehud Luz, « Repentance », in : Arthur A. Cohen, Paul Mendes-Flohr, *20th century jewish religious thought*, Philadelphie, 2009, p. 785. Sur les multiples dimension de la Teshuva dans la trilogie de Morgenstern, on dispose d'une étude magistrale, même si elle n'accorde que peu de place à la parabole : Armin Wallas, « Umkehr, Wegweisung, Messianismus – Das Motiv der Teschuwa als Grundelement von Soma Morgensterns Romantrilogie *Funken im Abgrund*, in : Robert G. Weigel, *Soma Morgensterns verlorene Welt : kritische Beiträge zu seinem Werk*, Francfort, 2002, p. 27-51.

<sup>318</sup> Soma Morgenstern, *Le fils du fils prodigue*, op. cit., p. 353.

<sup>319</sup> Soma Morgenstern, *Le fils du fils prodigue*, op. cit., p. 82. « Was tun, wenn dieser Sohn, nach Jahren vielleicht, vielleicht erst nach Ihrem Tode, wenn dieser Sohn, Gott behüte, einmal zeigen wird, dass er der wahre Sohn seines Vaters ist ? », Soma Morgenstern, *Der Sohn des verlorenen Sohnes*, op. cit., p. 63. Nous soulignons.

<sup>320</sup> Soma Morgenstern, *Idylle en exil*, op. cit., p. 39.

<sup>321</sup> Soma Morgenstern, *Idylle en exil*, op. cit., p. 197. « überraschende Wendung zum Guten », Soma Morgenstern, *Idyll im Exil*, op. cit., p. 164.

<sup>322</sup> Soma Morgenstern, *Idylle en exil*, op. cit., p. 198. « Wie war er nun ? Wie erschien er ihrer Neugier ? Ihren nicht ohne Misstrauen prüfenden Blicken ? », Soma Morgenstern, *Idyll im Exil*, op. cit., p. 164.

pour tout redécouvrir »<sup>323</sup> n'est plus mise en doute. En reprenant symboliquement le nom de son grand-père (Zoussja)<sup>324</sup>, le jeune homme rétablit la chaîne des générations et tente d'effacer l'affront du fils prodigue. Conformément à la définition de la *Teschuva* et à l'impératif de mémoire du peuple juif<sup>325</sup>, cette démarche passe avant tout par la pratique des textes sacrés. Constituant le cœur spirituel du domaine agricole, la « chambre de grand-père » (qui est en réalité la chambre de l'arrière-arrière-grand-père d'Alfred) abrite un « grand et gros rouleau en robe de velours noir orné d'une couronne d'argent »<sup>326</sup>. D'origine pluriséculaire, cet exemplaire de la Torah sert de support à la réappropriation ritualisée du passé.

Si le judaïsme est la religion du Livre, il est aussi pour Morgenstern un espace où se rencontrent et s'affrontent des personnalités comiques et attachantes. Dépassant l'aspect figé des obligations liées au calendrier juif, l'apprentissage d'Alfred Mohylewski s'accomplit également par la confrontation avec des individus livrant des versions très diverses du judaïsme. Bouleversant les hiérarchies établies, c'est un écolier de sept ans qui apporte au jeune homme l'enseignement le plus marquant : « Toi, mon cher enfant, toi. De toi, j'apprends de bien plus belles choses que de tous les vieux juifs, pensa Alfred, et il resta silencieux. »<sup>327</sup> Assez curieusement, l'intégration dans le collectif religieux semble également facilitée par des étreintes charnelles partagées avec une jeune femme non-juive. Après ce qui constitue peut-être son entrée dans la sexualité, Alfred Mohylewski constate que soudain, son existence est devenue plus facile et qu'il a résolu sa crise : « Mais quel genre de crise ? Qui parlait de crises ? Pourquoi une crise ? Il était revenu dans la maison de son père, et c'était un juste retour. Celui qui revient dans la maison paternelle, retrouve son peuple. Celui qui retrouve son peuple, retrouve son Dieu. Une crise ? C'est celui qui s'en va qui traverse une crise. C'est celui qui a perdu sa foi qui traverse une crise. C'est la même chose qu'en amour. Exactement. Celui qui perd son amour subit une crise. Mais sûrement pas celui qui trouve l'amour. »<sup>328</sup>

Même si c'est par une attitude de déni<sup>329</sup>, le personnage verbalise ici le sentiment qu'il n'a en réalité pas encore trouvé l'entrée de la maison du père. S'interrogeant sur le fait de savoir si la trilogie de Morgenstern relève du roman de formation, le germaniste Wynfrid Kriegleder suggère une réponse négative : « [...] en aucune manière, Alfred ne doit renoncer à ses habitudes de pensée ou à sa vision du monde [...], Alfred s'intègre sans problèmes dans

<sup>323</sup> Soma Morgenstern, *Le fils du fils prodigue*, op. cit., p. 305. « Er wird den Weg seines Vaters zurücklaufen. Er wird ihn aufspüren, den Weg. Schritt um Schritt. » Soma Morgenstern, *Der Sohn des verlorenen Sohnes*, op. cit., p. 222.

<sup>324</sup> On sait que la tradition juive impose de donner au nouveau-né le prénom de son grand-père. Notons que la nouvelle identité du fils du fils prodigue n'a cours que dans le contexte religieux.

<sup>325</sup> Sur l'injonction de mémoire (en hébreu : *Zakhor !*, souviens-toi), l'ouvrage de référence demeure le suivant : Yosef Hayim Yerulshalmi, *Zakhor – Histoire juive et mémoire juive*, Paris, 1991, 165 p.

<sup>326</sup> Soma Morgenstern, *Idylle en exil*, op. cit., p. 151. « [...] eine grosse, dicke in einem schwarz-samtenen Kleid mit einer silbernen Krone geschmückt », Soma Morgenstern, *Idyll im Exil*, op. cit., p. 126-127.

<sup>327</sup> Soma Morgenstern, *Idylle en exil*, op. cit., p. 270. « Du Lieber, du. Von dir lerne ich schöneres als von allen alten Juden, dachte Alfred und schwieg still », Soma Morgenstern, *Idyll im Exil*, op. cit., p. 222. Voir aussi Soma Morgenstern, *Idylle en exil*, op. cit., p. 327.

<sup>328</sup> Soma Morgenstern, *Idylle en exil*, op. cit., p. 298. « Er befand sich in einer Krise. Was für eine Krise ? Wer redete da von Krisen ? Warum Krisen ? Er war in das Haus seines Vaters heimgekehrt, und es war eine rechte Umkehr. Wer in sein Vaterhaus heimkehrt, kehrt zu seinem Volke heim. Wer zu seinem Volke heimkehrt, kehrt zu seinem Gott heim. Krise ? Krisen erlebt, wer sich abkehrt. Krisen erlebt, wer seinen Glauben verloren hat. Es ist damit so wie mit der Liebe. Genauso. Wer seine Liebe verliert, tritt in eine Krise ein. Aber doch gewiss nicht derjenige, der seine Liebe findet. », Soma Morgenstern, *Idyll im Exil*, op. cit., p. 245.

<sup>329</sup> Lors d'un passage antérieur du roman, le doute est exprimé de manière plus explicite : Soma Morgenstern, *Idylle en exil*, op. cit., p. 139.

le monde de son oncle. »<sup>330</sup> Contrairement à ce que pourrait nous laisser penser une telle lecture, il existe pourtant des indices ténus montrant que la réappropriation religieuse du fils prodigue demeure superficielle. Observant les progrès rapides qu'effectue le jeune Alfred dans la traduction de la Genèse, son oncle éprouve une telle fierté que « c'est à grand peine qu'il réprim[e] l'envie de tuer le veau gras et de donner une fête »<sup>331</sup>. C'est pourtant précisément ce projet d'« assimiler le plus vite possible la plus grande quantité possible de judaïsme »<sup>332</sup> qui pose problème. S'il parvient à libérer progressivement son esprit d'un « hassidisme littéraire » viennois qui fait l'objet de plusieurs jugements dépréciatifs de l'instance narrative<sup>333</sup>, le jeune homme est placé dans l'incapacité de réécrire le passé antérieur à son retour et oppose à sa propre étude des textes la « manière naturelle, organique [qu'ont les enfants] de grandir dans le judaïsme. »<sup>334</sup> Pour réaliser l'*abolissement du temps* promis par la *Teshuva* et entrer vraiment dans la maison du père, il sera nécessaire au fils du fils prodigue d'être confronté à l'une de ces catastrophes qui scandent l'histoire du peuple juif et qui sont revécues dans la pratique religieuse.

## 5.

Présenté par Morgenstern comme le commentaire final qu'il apporte à la trilogie<sup>335</sup>, le roman *Die Blutsäule* (1955) prend place dans un village galicien en ruines et met en scène un personnage surnommé *le pénitent*. Se voulant résolument optimiste, l'écrivain suggère que les souffrances infligées aux Juifs sont un « pilier de sang » qui doit les mener en terre promise<sup>336</sup>, autrement dit permettre la création de l'Etat d'Israël<sup>337</sup>.

Sans réfléchir explicitement à des massacres nazis dont il ne mesure pas encore la portée au moment où il écrit la trilogie<sup>338</sup>, Morgenstern anticipe ce message à travers la

<sup>330</sup> Wynfried Kriegleder, « Soma Morgensterns Funken im Abgrund. Aufbau und Struktur », in : Robert G. Weigel, *Soma Morgensterns verlorene Welt : kritische Beiträge zu seinem Werk*, op. cit., p. 17. Nous traduisons. Précisons toutefois que l'analyse de Kriegleder est plus complexe que ne le laisse supposer ce simple extrait et qu'il relativise par la suite ce jugement.

<sup>331</sup> Soma Morgenstern, *Idylle en exil*, op. cit., p. 140. « unterdrückte er das Gelüste, ein gemästet Kalb zu schlachten und ein Fest zu geben », Soma Morgenstern, *Idyll im Exil*, op. cit., p. 118. Bien évidemment, nous sommes en présence ici d'une allusion directe à la parabole.

<sup>332</sup> Soma Morgenstern, *Idylle en exil*, op. cit., p. 154. « in der Gier, möglichst bald möglichst viel Jüdischkeit aufzunehmen », Soma Morgenstern, *Idyll im Exil*, op. cit., p. 128.

<sup>333</sup> Soma Morgenstern, *Idylle en exil*, op. cit., p. 142. Commentant les nombreux jugements évaluatifs du narrateur hétérodiégétique, Kriegleder suggère de renoncer à l'opposition traditionnelle entre auteur et narrateur et de considérer que nous avons affaire à Morgenstern en personne. Nous ne le suivons pas sur ce point. Wynfried Kriegleder, « Soma Morgensterns Funken im Abgrund. Aufbau und Struktur », in : Robert G. Weigel, *Soma Morgensterns verlorene Welt : kritische Beiträge zu seinem Werk*, op. cit., p. 20.

<sup>334</sup> Soma Morgenstern, *Idylle en exil*, op. cit., p. 317. « selbstverständliches, organisches Hineinwachsen ins Judentum », Soma Morgenstern, *Idyll im Exil*, op. cit., p. 261.

<sup>335</sup> Cornela Weidner, *Ein Leben mit Freunden – Über Soma Morgensterns autobiographische Schriften*, Lüneburg, 2004, p. 40.

<sup>336</sup> L'écrivain établit évidemment une analogie avec le pilier de feu qui a guidé le peuple élu hors d'Égypte.

<sup>337</sup> Cf. Kirsten Krick-Aigner, « Literary imagination and the Holocaust : Soma Morgenstern's The third pillar », in : Robert G. Weigel, *Soma Morgensterns verlorene Welt : kritische Beiträge zu seinem Werk*, Francfort, 2002, p. 76-87.

<sup>338</sup> On notera toutefois que certains passages peuvent être directement mis en rapport avec la Shoah. Ainsi, le fils du fils prodigue constate que : « Aujourd'hui, et depuis longtemps, le critère n'est plus l'appartenance confessionnelle. Maintenant, on définit les juifs par le sang. », Soma Morgenstern, *Le fils du fils prodigue*, op. cit., p. 122. (« Man fragt heute längst nicht mehr nach der Konfession. Man prüft jetzt die Juden aufs Blut. », Soma Morgenstern, *Der Sohn des verlorenen Sohnes*, op. cit., p. 91). Dans le premier volume, publié en 1935, une autre réplique prend une valeur prophétique : « [...] eh bien, cela finira qu'on vous refusera jusqu'à l'air pour respirer. », Soma Morgenstern, *Le fils du fils prodigue*, op. cit., p. 360. « [...] wird es noch so kommen, dass man euch die Luft zum Atmen verweigert. », Soma Morgenstern, *Der Sohn des verlorenen Sohnes*, op. cit., p. 259.

relecture de la parabole et la description du changement qui affecte le fils du fils prodigue après l'assassinat de l'enfant juif : « Et pour la première fois depuis un an, depuis son arrivée à Dobropolje, il entra dans la maison, comme s'il n'était pas l'hôte de son oncle. Il y entra comme si c'était sa propre maison. Mais il n'en prit guère conscience lui-même. »<sup>339</sup> Seule l'explosion de violence antisémite permet en définitive à Alfred Mohylewski d'éprouver la profondeur de son attachement à la communauté juive et d'accomplir un véritable retour. Dans un même temps cependant, elle lui fait comprendre qu'*il n'y a pas de maison du père*. Quelques pages avant ce passage, il remarque en effet à quel point les séquelles du crime sont profondes : « On avait tué le silence ; tué la maison ; tué le temps »<sup>340</sup>, et à ce constat fait écho le dialogue entre l'oncle et son intendant : « Où vivons-nous, Welwel ?

- En exil, Jankel.
- Pourtant, c'était différent autrefois, Welwel.
- C'était juste un répit, Jankel. »<sup>341</sup>

Pour résoudre la contradiction d'une maison du père qui ne devient habitable qu'au moment où elle est détruite, le fils du fils prodigue procède à une bipartition fonctionnelle. A la fin du troisième volume, le lecteur prend conscience du fait que le propriétaire terrien Welwel Dobropoljer vit dans une maison de fermiers occupée par sa famille depuis plusieurs générations et a laissé à l'abandon la demeure principale du domaine. Par la transformation annoncée de cette dernière en école d'agriculture à destination de jeunes Juifs qui veulent s'installer en Palestine<sup>342</sup>, le jeune Alfred fait de son retour dans la maison du père le support d'un nouveau départ, mais rend aussi justice à la dimension messianique de la *Teschuva*. Dans la pensée juive, l'invitation à revenir au point de départ est en effet toujours complétée ou contredite par la mission de le laisser derrière soi et de donner au réel une forme radicalement neuve<sup>343</sup>.

Pour Morgenstern lui-même, cette dernière dimension passe avant tout par le regard..

## 6.

Alors que le fils du fils prodigue vient de présenter ses projets d'émigration, un rêve qu'il fait dans la dernière scène de la trilogie semble invalider le message sioniste et proposer au peuple juif de renoncer à ses attaches territoriales<sup>344</sup>. Cette contradiction irrésolue est caractéristique de la démarche de Soma Morgenstern. Si le dialogue qui clôt la parabole est absent de la trilogie, son message l'imprègne de bout en bout. On se souvient que face aux protestations du fils aîné, le père l'invitait à *reconsidérer le réel sous un jour différent* (*Luc 15, 31-32*). C'est bien à un tel travail que nous convie Morgenstern en multipliant les interprétations des événements qu'il met en scène.

A aucun moment, cette volonté de détruire nos certitudes n'apparaît plus clairement que lors de la lecture du testament du fils prodigue. Tout au long de la trilogie, l'instance narrative a fait alterner divers points de vue sur Josef Mohylewski. A travers les récits de son

<sup>339</sup> Soma Morgenstern, *Idylle en exil*, op. cit., p. 441. « Und zum ersten Mal in diesem seinem ersten Jahr in Dobropolje trat er in das Haus, als wäre es sein eigenes Haus. Er selber aber wurde dessen kaum inne. », Soma Morgenstern, *Idyll im Exil*, op. cit., p. 361.

<sup>340</sup> Soma Morgenstern, *Idylle en exil*, op. cit., p. 438. Soma Morgenstern, *Idyll im Exil*, op. cit., p. 358.

<sup>341</sup> Soma Morgenstern, *Le testament du fils prodigue*, Paris, 2001, trad. Nicole Casanova, p. 91. « 'Wo leben wir, Welwel?' / 'In der Verbannung, Jankel.' / 'Es war aber doch früher anders, Welwel.' / 'Es war eine Atempause, Jankel.' », Soma Morgenstern, *Das Vermächtnis des verlorenen Sohnes*, op. cit., p. 79.

<sup>342</sup> De manière explicite, il met en rapport cette décision et l'assassinat de l'enfant juif : Soma Morgenstern, *Le testament du fils prodigue*, op. cit., p. 378.

<sup>343</sup> Ehud Luz, « Repentance », in : Arthur A. Cohen, Paul Mendes-Flohr, *20th century jewish religious thought*, Philadelphie, 2009, p.786.

<sup>344</sup> Soma Morgenstern, *Le testament du fils prodigue*, op. cit., p. 391.

frère, de sa femme, de son meilleur ami et des membres de la communauté paysanne, il nous est apparu comme profondément insaisissable. Découvrant une longue lettre qu'il a adressée à son fils peu avant de mourir, le lecteur comprend soudain que son parcours est très éloigné de tout ce qu'il avait pu soupçonner. Malgré sa réussite matérielle, le jeune Juif originaire de Galicie a très vite compris qu'il avait dilapidé l'héritage spirituel des siens. Lui venant de manière privilégiée par le biais de rêves<sup>345</sup> et de souvenirs involontaires<sup>346</sup>, cette certitude s'accompagne en ces premiers jours de la guerre du désespoir de ne plus pouvoir faire demi-tour autrement que par la pensée : « La contrition n'est rien, si la pénitence ne la suit pas. Mais je n'ai plus de temps pour la pénitence. La pénitence, dans la langue de mon père, cela s'appelle *techouvah*, c'est-à-dire : le retour. Rebrousser chemin. Mais le retour n'est possible que là où mène un chemin. Mon chemin, il me semble, est arrivé au bout. »<sup>347</sup> Il n'y a pas de retour possible pour le fils prodigue, mais en acceptant de reconsidérer le réel sous un jour différent, il a suivi à la fois le message de la parabole et celui de l'appel à la *Teshuva*.

## Bibliographie

Manfred Siebald, *Der verlorene Sohn in der amerikanischen Literatur*, Heidelberg, 2003.

---

<sup>345</sup> Il souligne lui-même dans son témoignage la place essentielle du rêve dans l'histoire du peuple juif : « Sans l'avoir prémédité, j'ai respecté notre ancienne tradition en te racontant des rêves. Dans l'histoire de notre peuple, les rêves ont joué un grand rôle. », Soma Morgenstern, *Le testament du fils prodigue*, op. cit., p. 346. « Ohne es vorbedacht zu haben, blieb ich in unserer alten Tradition, da ich Dir Träume erzählte. In der Geschichte unseres Volkes haben Träume eine grosse Rolle gespielt. », Soma Morgenstern, *Das Vermächtnis des verlorenen Sohnes*, op. cit., p. 313.

<sup>346</sup> Sur la conception de la mémoire de Morgenstern, proche de celle de Proust qui était l'un de ses auteurs de référence, cf. Andrea Bartl, Der « unkontrollierte Assoziationsprozess der Gedanken ». Erinnerung in Soma Morgensterns Trilogie *Funken im Abgrund*, in : Robert G. Weigel, *Soma Morgensterns verlorene Welt : kritische Beiträge zu seinem Werk*, Francfort, 2002, op. cit., p. 51-67.

<sup>347</sup> Soma Morgenstern, *Le testament du fils prodigue*, op. cit., p. 160. « Reue ist nichts, wenn ihr Busse nicht folgt. Für Busse aber ist keine Zeit mehr. Busse heisst in der Sprache meines Vaters *Teschuwah*, das heisst : Rückkehr. Umkehr. Rückkehr ist aber nur möglich, wo ein Weg führt. Mein Weg aber ist, scheint mir zu Ende. » Soma Morgenstern, *Das Vermächtnis des verlorenen Sohns*, op. cit., p. 138-139. On notera que bien plus tôt dans la trilogie, le frère du fils prodigue avait eu l'intuition que ce dernier avait fait *Teshuva*. Soma Morgenstern, *Idylle en exil*, op. cit., p. 93

Sylvie PARIZET  
 Université Paris Ouest Nanterre La Défense

### La parabole inversée : le cas des *Parents prodigues* de Sinclair Lewis

Sinclair Lewis eut l'honneur d'être le premier écrivain américain à recevoir le prix Nobel de Littérature. Mais cette consécration, obtenue en 1930, ne lui réussit guère. Après *Grand rue*, *Babbitt*, *Arrowsmith*, *Elmer Gantry* et *Dodsworth*, célèbres romans des années vingt<sup>348</sup>, l'œuvre de Lewis subit un irrésistible déclin. On se plaît alors à raconter que le prix Nobel lui aurait été décerné pour de mauvaises raisons — parce qu'il donnait de l'Amérique, et en particulier de « l'américain moyen », l'image dégradée que les Européens voulaient s'en faire<sup>349</sup>. En mars 1951, deux mois seulement après la mort du romancier, Malcolm Cowley<sup>350</sup> compare la trajectoire de l'œuvre à celle d'une fusée qui décolle à la verticale (« up, up, up »), monte jusqu'à son plus haut point (*Arrowsmith*, 1925), entame impitoyablement sa chute, et, après quelques instants de répit (« down, down, down »), s'écrase au sol. Nous sommes, il est vrai, à l'aube de la glorieuse époque de la NASA...

Tout en reconnaissant la suprématie de l'œuvre des années vingt, certains critiques se sont pourtant employés à défendre tel ou tel roman plus tardif, comme *Impossible ici*<sup>351</sup>, loué par Brown<sup>352</sup>. Mais jamais *Les Parents prodigues*<sup>353</sup>, écrit et paru en 1938, n'a trouvé grâce aux yeux de quiconque<sup>354</sup>. « Sinclair Lewis' Stinkbomb » (« La boule puante de Sinclair Lewis ») : tel était le titre cruel d'une recension de Grandville Hicks. Le texte fut néanmoins traduit en français — chez Gallimard<sup>355</sup> ! — et en allemand. Je ne prétendrai nullement, quant à moi, qu'il s'agit d'un bon roman : le succès, l'alcool, les problèmes psychiques et le délitement de sa vie privée ont progressivement poussé le lauréat du prix Nobel sur la pente d'une certaine facilité. Mais je voudrais montrer qu'à défaut d'être « bien écrit », *Les Parents prodigues* est un roman *intéressant* — c'est là tout le génie de Lewis.

Pour cela, il faut accepter de lire cette œuvre sans penser à la trajectoire qui est celle de son auteur — d'un prodigieux succès à une déchéance qu'il est facile de railler. Il faut accepter de ne pas comparer Lewis à Joyce et à Faulkner<sup>356</sup>, qui ont profondément renouvelé

<sup>348</sup> *Main Street*, *Babbitt*, *Arrowsmith*, *Elmer Gantry* et *Dodsworth* ont été respectivement publiés en 1920, 1922, 1925, 1927 et 1929.

<sup>349</sup> Ce jugement n'est pas dépourvu de fondements, mais il reste à nuancer. À moins que ce ne soit l'Amérique elle-même qui ne supporte guère le mordant satiriste qu'est Lewis?

<sup>350</sup> Malcolm Cowley, "The Last Flight from Main Street", in *The New York Times Book Review*, March 25, 1951, repris dans *Sinclair Lewis. A collection of critical essays*, Mark Schorer ed., Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N. J., 1962, p. 145.

<sup>351</sup> *It can't happen here* [1935]. Traduction française de Raymond Queneau : *Impossible ici*, Paris, Gallimard, collection "La Méridienne", 1937. *Les Parents prodigues* a souvent été lu comme le pendant politique de *Impossible ici* : d'une critique du fascisme, en 1935, à celle du communisme trois ans plus tard.

<sup>352</sup> Voir Daniel R. Brown, "Lewis's satire — A negative emphasis", dans *Sinclair Lewis. A collection of critical essays*, op. cit., p. 53.

<sup>353</sup> Sinclair Lewis, *The Prodigal Parents*, Doubleday, Doran & company Inc, New York, 1938. Traduction française de Joseph Sorin : *Les Parents prodigues*, Paris, Gallimard, coll. "Du monde entier", 1939. Les citations se feront toujours en référence à ces deux éditions.

<sup>354</sup> « Nowhere is the shallowness of Lewis's intellect more apparent than in this novel », écrit Daniel R. Brown (article cité, p. 56).

<sup>355</sup> Mais Gallimard arrêta précisément là sa collaboration avec Lewis...

<sup>356</sup> Comme le fait remarquer Harold Bloom, par une cruelle ironie du sort, les dates permettent de mettre en regard *Babbitt* et *Ulysses* (1922), *Dodsworth* et *The Sound and the Fury* (1929). *Sinclair Lewis*, H. Bloom ed., New York, Chelsea House Publishers, coll. "Modern critical view", introduction, p. 4.

« l'art du roman ». L'originalité des *Parents prodigues* est ailleurs. Et Lewis met son lecteur sur la voie, en l'invitant à lire son récit comme une réécriture de la parabole du Fils Prodigue. Si l'on veut bien regarder, non les défauts intrinsèques du roman, mais la façon dont le scénario biblique est utilisé, l'œuvre se révèle particulièrement riche.

### ***Lewis, héritier d'une longue tradition : ruptures et continuité***

« Le Fils prodigue » est l'une des paraboles évangéliques les plus connues. Elle est devenue, en particulier, l'un des classiques d'une littérature anglaise qui se nourrit, plus que tout autre, de la Bible<sup>357</sup>. Si le sujet a été fréquemment porté à la scène aux 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles<sup>358</sup>, il sert aussi à souligner les erreurs et/ou l'amendement du héros dans des œuvres fondatrices comme *Robinson Crusoé* (1719) ou *Joseph Andrews* (1742), tandis que les plus grands romanciers y font allusion (Dickens dans *Dombey et fils*, 1848 ; George Eliot dans *Le Moulin sur la Floss*, 1860) et que les meilleurs poètes anglais (Wordsworth, Robert Browning) ou irlandais (Yeats) lui consacrent un « chant ». La littérature nord-américaine, profondément marquée, elle aussi, par les Écritures, n'est pas en reste : Herman Melville, Harriet Beecher-Stowe ou Mark Twain, pour ne citer que quelques noms célèbres, évoquent tour à tour cette figure de prodigue au 19<sup>e</sup> siècle, et le sujet est très en vogue, en particulier, dans les premières décennies du 20<sup>e</sup> siècle. Ainsi Eugène O'Neill<sup>359</sup> propose-t-il une magnifique réécriture de cette parabole dans *La Corde* (*The Rope*, 1918), où l'on voit une famille attendre le retour de Luke, mauvais garçon qui devrait se pendre à la corde préparée pour lui dans la grange. Dans les années qui précèdent la parution des *Parents prodigues*, Thomas Wolfe<sup>360</sup> publie une nouvelle intitulée « Le Retour du prodigue » (« The Return of the Prodigal », 1935), et Morley Callaghan, romancier canadien, montre l'accueil fait à un prisonnier lors de son retour chez lui (*More Joy in Heaven*, [Plus de joie au Ciel], 1937).

En choisissant de s'inspirer du texte de Luc, Lewis suit une tradition littéraire bien établie dans le monde anglo-saxon, et il le rappelle en faisant allusion à Yeats et à Wolfe dans son roman. Mais tout en se situant dans une filiation reconnue, il fait preuve d'originalité. D'habitude, on le sait, c'est l'enfant — le fils cadet — qui est « prodigue » et le Père qui accueille et pardonne, suscitant l'indignation du laborieux fils aîné. Si cette inversion des rôles relève bien d'une nouvelle approche du « mythe biblique » concerné, Lewis n'est pas pour autant le premier à utiliser ce renversement. Quelques écrivains avaient déjà pris ce parti avant lui : j'évoquerai ici brièvement les cas de Dumas et de London afin de mieux cerner ce qui distingue Lewis dans l'emploi de cette figure d'un « Père prodigue ».

Chez Alexandre Dumas Fils, dans la pièce intitulée *Un Père prodigue*<sup>361</sup>, un fils part, non pour « vivre en prodigue », mais pour vivre raisonnablement, c'est-à-dire fuir la vie dissolue que lui fait mener, et que continue de mener, un père irresponsable. Trop tôt veuf, le comte de la Rivonnière n'a pas élevé son fils, il l'a traité en compagnon de jeu, pour ne pas dire de débauche. N'ayant jamais eu d'autre modèle que ce « père-enfant » outrageusement

<sup>357</sup> Voir à ce sujet l'excellent article de Manfred Siebald et Leland Ryken, "Prodigal son", dans le *Dictionary of biblical tradition in English Literature*, David Lyle Jeffrey ed., Wm. B. Eerdmans publishing Co, Grand Rapids, Michigan, 1992, p. 640-644.

<sup>358</sup> Voir A. R. Young, *The English Prodigal Son plays : a theatrical fashion of the sixteenth and seventeenth centuries* (1979), ou encore E. Beck, "Prodigal son comedy : the continuity of a paradigm in English Drama, 1500-1642", ouvrages cités dans la bibliographie de Manfred Siebald et Leland Ryken, p. 644.

<sup>359</sup> Le thème est récurrent chez O'Neill. Il continue d'apparaître dans plusieurs pièces, *Le Désir sous les ormes* (*Desire under the Elms*, 1925) et *Jours sans fin* (*Days without end*, 1933).

<sup>360</sup> Thomas Wolfe prépare également à cette époque *You can't go home again*, dont la publication posthume interviendra deux ans après sa mort, en 1940.

<sup>361</sup> Alexandre Dumas fils, *Un Père prodigue*, comédie en cinq actes, Paris, Charlieu, 1859.



dépensier, le jeune vicomte a partagé, des années durant, cette vie frivole, jusqu'au jour où l'amour d'une femme lui a fait saisir, sinon l'immoralité, du moins le danger de la situation — l'héritage familial étant sur le point d'être dilapidé. Le départ du fils, qui quitte l'hôtel particulier familial, où il a ses appartements, pour mener une vie rangée aux côtés de son épouse, permet au père prodigue de mûrir. Ce dernier implore alors le pardon de son fils, qui lui annonce une bonne nouvelle : sa bru attend un héritier. La pièce se clôt sur le conseil du père prodigue repentant : « Aime-le [ton fils]... comme je t'aime ! mais ne l'élève pas comme je t'ai élevé !<sup>362</sup> ». Si elle se situe dans le droit fil des œuvres qui dénoncent l'irresponsabilité de certains « chefs de famille » au 19<sup>e</sup> siècle, et si elle en dit long sur l'image que Dumas Fils avait de son père (il s'agit d'une pièce à caractère nettement autobiographique — à l'exception de la fin), la pièce appartient résolument au genre comique. Une comédie un peu larmoyante à certains moments, une comédie « moralisatrice » en son dernier acte, mais une comédie indubitablement légère. Il s'agit, pour reprendre un vieux projet, de « corriger les mœurs en riant ». Le père est bien un « Père Prodigue » qui, à l'image du fils cadet de la parabole, dilapide sa fortune, finit par comprendre ses erreurs, et promet de rentrer dans le droit chemin : classique inversion des rôles, ressort d'un certain type de comique fréquemment employé à la scène.

Plus intéressante est la réécriture proposée par Jack London, sous un titre semblable (« *The Prodigal Father*<sup>363</sup> »), dans une courte nouvelle écrite en 1911. L'œuvre est divisée en deux sections. La première, qui a pour cadre la côte Ouest, dresse rapidement le portrait de Josiah Childs et dévoile le projet qui est le sien : ce self made man qui a abandonné femme et enfant douze ans plus tôt est sur le point de retourner « chez lui ». La deuxième partie de la nouvelle est bâtie autour de « la scène du retour », sur la côte Est, dans la maison familiale où habite toujours la famille de Josiah. Prenant son mari pour un vagabond, Agatha chasse ce dernier avec une dureté qui témoigne de son manque de charité (« *She swept Josiah with a hostile, withering stare*<sup>364</sup> »). La Mère est ici une image inversée du Père lucanien, impression renforcée lorsque London montre celle-ci à l'œuvre avec son fils. Le nouvelliste brosse le portrait caricatural d'une femme dure et autoritaire qui joue, et jouit, du pouvoir qu'elle exerce sur un enfant soumis — entretenant auprès de son fils l'image culpabilisante d'un père toujours occupé à travailler (« *he's at sea all the time*<sup>365</sup> »), mais parfait (« *a good worker* » ; « *he don't smoke, or drink, or swear, or do anything he oughn't*<sup>366</sup> »). Parfait parce qu'absent ? Le lecteur est invité à éprouver de la sympathie pour ce père prodigue désormais absous d'avoir fui une monstrueuse épouse. Il peut même admirer son geste : ému par la souffrance du jeune garçon, le père propose à ce dernier de le suivre à Oakland. En 1911, quatre ans après la parution du *Retour de l'enfant prodigue* de Gide, et au moment où Rilke fait appel, par deux fois, à cet épisode biblique, dans « Le Départ du fils prodigue » (« *Der Auszug des*

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>363</sup> Écrit en décembre 1911, «*The Prodigal Father*» a été publié en 1912 dans deux périodiques (*Woman's World* et *The Pall magazine*), avant de paraître en septembre 1916 chez Macmillan dans un recueil de nouvelles intitulé *The Turtles of Tasman*. J'utilise ici la version électronique disponible sur internet : [http://www.jacklondons.net/TurtlesTasman/prodigal\\_father](http://www.jacklondons.net/TurtlesTasman/prodigal_father). La nouvelle a été traduite en français par Louis Postif sous le titre « Le retour du père prodigue ». Elle a paru une première fois dans *Gringoire* (n° 435, 12 mars 1937), avant d'être reprise dans un recueil de nouvelles rassemblées par Francis Lacassin sous le titre *Les Condamnés à vivre* (Paris, Union Générale d'Édition, coll. «10-18», n° 890, oct. 1974, p. 217-245), puis d'être enfin éditée dans *Un Petit soldat et autres histoires d'hommes* (Paris, Gallimard, coll. «Folio junior», 1981, p. 99-123).

<sup>364</sup> «*The Prodigal Father*», [http://www.jacklondons.net/TurtlesTasman/prodigal\\_father](http://www.jacklondons.net/TurtlesTasman/prodigal_father), II, p. 4. Traduction de Louis Postif : «Elle foudroya Josiah d'un regard hostile, écrasant», «Le retour du père prodigue», dans *Un Petit soldat et autres histoires d'hommes*, ouvrage cité, p. 121.

<sup>365</sup> «*The Prodigal Father*», II, p. 4. «Il voyage continuellement en mer», p. 119.

<sup>366</sup> «*The Prodigal Father*», II, p. 3. «Il travaille dur»; «Il ne fume pas, ne boit pas, ne prononce jamais un gros mot, enfin c'est un homme qui ne fait et n'a jamais fait que son devoir», p. 118.

verlorenen Sohnes», 1907) et dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910), c'est encore à une valorisation de la notion de « départ » que l'on assiste.

Le scénario des *Parents prodigues* est également fondé sur l'idée d'un départ nécessaire et bénéfique. Hazel et Fred Cornplow, bourgeois aisés, mènent une vie tranquille, jusqu'au jour où ils décident de « tout quitter » — leur travail, leur maison, leur pays, leurs enfants. Mais, à l'inverse de Luc, Lewis prend soin de justifier ce départ, qui n'intervient qu'au trente-quatrième chapitre du roman. Le récit se déroule sur une période d'une bonne quinzaine de mois (de février 1936 à avril-mai 1937), et il faut près d'un an à Fred Cornplow pour être convaincu, après diverses péripéties, de la nécessité de « fuir, dans un désert », non « l'approche des humains », comme Alceste, mais celle de ses enfants. Lorsqu'il prend conscience que Sara et Howard, vingt-huit et vingt-cinq ans, ne pourront évoluer tant que leurs parents seront à leurs côtés, il prend sa décision : « What can a parent, that isn't more'n average bright himself, do for his children? Maybe leave them alone?<sup>367</sup> » C'est vers l'Europe que les parents prendront la fuite. Mais nul exotisme dans les chapitres consacrés à cette aventure : les circonstances du voyage sont toujours reléguées au second plan, et le récit privilégie, jusqu'au retour des parents prodigues en Amérique, l'évolution intérieure des héros — celle du père en particulier, désireux de transformer cette expérience en une découverte de lui-même (« he found that he wanted to get acquainted only with himself<sup>368</sup> »). Il s'agit bien d'un voyage initiatique, qui tient du récit de formation, même si les protagonistes ne sont plus exactement des *jeunes gens*. Comprenant que ses erreurs ont empêché Sara et Howard de mûrir, Fred Cornplow décide qu'il lui faut se transformer pour espérer voir changer ses enfants. Comme dans toutes les reprises de la parabole du fils prodigue, départ et retour structurent le récit, permettant de s'interroger sur les motifs de la fuite, et le sens de l'épisode.

### ***Départ et retour des prodigues en un univers désacralisé : que fuir ? et pourquoi revenir ?***

Lewis était proche de London, avec qui il entretenait une correspondance suivie, et une lettre révèle qu'il connaissait « Le retour du père prodigue » : jeune journaliste alors inconnu, il en avait lui-même donné l'idée à son aîné en mal d'inspiration. Mais la confrontation entre ces deux réécritures fondées sur un même renversement de situation montre combien, en dépit d'apparentes similitudes, le scénario de Lewis diffère de celui de London. Certes, dans les deux cas, le récit souligne que les pères peuvent avoir de bonnes raisons « d'abandonner leurs enfants », exact contrepoint de l'idée selon laquelle les fils ont parfois besoin de quitter l'étouffant cocon familial. Il est bénéfique de laisser les siens pour « se trouver soi-même ». Mais je noterai ici deux divergences essentielles, qui concernent les valeurs attachées à la notion de retour, et les raisons du départ.

La nouvelle de London est marquée par l'esprit de la Frontière, contexte typiquement américain qui valorise le fait de *ne jamais* revenir. Le bref séjour à l'Est ne fait que conforter Josiah Childs dans l'idée que la rupture avec son passé doit être définitive. La nostalgie des lieux de l'enfance est douleur qu'il faut apprendre à surmonter, le veau gras, illusion à congédier. Si le père est appelé à trouver son accomplissement dans cette « conquête de l'Ouest », le fils, à son tour, apprend à partir. Le roman de Lewis, lui, tient davantage, on l'a vu, du récit de formation issu de la vieille Europe. Hazel et Fred Cornplow quittent leur foyer, mais c'est avec bonheur qu'ils retrouvent, à l'issue de ce long périple à valeur initiatique, leur

<sup>367</sup> *The Prodigal Parents*, p. 136. « Que peut faire, pour ses enfants, un père qui n'a qu'une intelligence moyenne ? Les laisser agir à leur guise ? » (*Les Parents prodigues*, p. 120).

<sup>368</sup> *The Prodigal Parents*, p. 267. « Il s'aperçut qu'il souhaitait seulement faire la connaissance de lui-même » (*Les Parents prodigues*, p. 225).

petite ville de Sachem Falls. Comme dans le texte de Luc, le scénario de Lewis repose sur l'idée d'un retour possible, souhaité, et bénéfique. Trois points précisément mis à mal dans certaines œuvres du début du siècle : le fragment de Kafka, *Retour* (*Heimkehr*, écrit autour de 1920) est fondé sur l'idée qu'il n'est parfois plus possible de revenir au foyer, Rilke jette le doute, à la fin des *Carnets de Malte Laurids Brigge*, sur le fait de « vouloir être aimé », et donc, de souhaiter vraiment revenir, et Gide pose la question de savoir si le Prodiges a bien fait d'abandonner sa quête, le puîné reprenant l'aventure là où son frère l'avait laissée. Sur un plan axiologique, *Les Parents prodigues* s'oppose donc à ces réécritures, et, comme dans la Bible, le roman se termine sur la réconciliation du père et du fils. Certes, les retrouvailles sont douloureuses, et elles ne ressemblent en rien à cet instant de grâce qui caractérise la « scène du retour » dans l'Évangile. Elles exigent du père patience et amour pour renouer avec ce fils perdu et l'aider à surmonter ses faiblesses. Mais une soirée champêtre, où bacon et truite pêchée dans le lac tiennent lieu de veau gras, clôt l'œuvre sur l'image idyllique d'un idéal de concorde familiale. Les retrouvailles sont valorisées, qui donnent sens au départ : sans retour, l'expérience du voyage resterait lettre morte. À cet égard, London est plus proche de Gide ou de Rilke, qui remettent en cause la valeur positive traditionnellement attachée au retour, que de Lewis.

*Le Retour de l'enfant prodigue* soulève la question de savoir ce que les fils cherchent en partant. Les réécritures de « pères prodigues », elles, font du départ une fuite pour échapper à une menace. Et à cet égard, la place accordée à la femme est révélatrice. Si Dumas Fils avait commodément « tué la mère » en faisant du Comte de la Rivonnière un veuf<sup>369</sup>, les épouses, chez London et chez Lewis, ont un rôle important. Mais on voit bien ce qui, dans l'utilisation d'un même scénario, sépare les deux œuvres. « Le retour du père prodigue » vise à dénoncer l'effroyable forme de castration à laquelle échappe le protagoniste en fuyant son austère et « bien pensante » épouse. Même si le fils de Josiah Childs semble, en une scène symétrique et inverse de la parabole, « retrouver son père perdu », ce n'est pas la relation père-fils qui est en cause ici, c'est la relation homme-femme. Un père revient sauver son fils de l'emprise du féminin. Il s'agit d'une histoire de salut, en sa version laïque qui n'hésite pas à utiliser un vocabulaire religieux renvoyant au sacrifice du Christ (« It was an affirmation of faith. [...] "That boy can't be crucified"<sup>370</sup> ») comme à celui d'Isaac (London prend soin de préciser que l'enfant ressemble à son oncle Isaac). Le récit, et on pourrait souligner ici la misogynie latente du texte, tire sa force de cette tension induite par une menace de castration — forme moderne de crucifixion ? — d'autant plus terrifiante qu'elle semble devoir se perpétuer de génération en génération. Après l'époux, la mante religieuse tente de détruire son fils. Et nul Dieu salvateur ne s'intéresse au sort de ce pauvre enfant, victime d'une mère condamnable en sa piété même : c'est la religiosité étriquée d'Agatha qui est mise en cause dans la nouvelle. Au Père miséricordieux succède une Mère dévoratrice animée d'un amour mortifère.

À l'inverse d'Agatha, Hazel Cornplow est une mère attentive, et surtout, une épouse aimante<sup>371</sup>. Lewis prend soin de montrer la façon dont elle épaulé son mari dans les différends qui l'opposent à leurs enfants, et de souligner l'amour inconditionnel qui est le sien lorsqu'elle accepte de « tout quitter » pour partir en Europe. Comme dans la nouvelle de London, un fils est sauvé par son père, mais il est sauvé de ses propres démons, et non des griffes d'une mère abusive. Et il est sauvé grâce à l'intervention — on serait presque tenté de

<sup>369</sup> Le féminin n'en est pas pour autant évincé de la pièce : les nombreuses conquêtes du père et du fils sont bien présentes, et l'une d'elles épousera le jeune vicomte. Mais l'attention est tout entière portée vers cette relation très forte qui unit le père et le fils, dont le « foyer » s'est constitué sans ce tiers que représente l'épouse/mère.

<sup>370</sup> «The Prodigal Father», II, p. 5. «Il se fit à lui-même cette profession de foi: [...] Ce garçon, le mien, ne peut être ainsi crucifié !», p. 122.

<sup>371</sup> Traitées avec un certain relâchement, les scènes destinées à montrer l'amour qui unit les parents constituent, hélas, l'un des points faibles du roman, lui donnant un côté mièvre.

dire l'intercession — d'une femme, de *sa* femme, Annabel, qui a su retrouver ses beaux-parents pour implorer leur aide. La menace ne vient pas de la Femme dans ce roman, mais des enfants<sup>372</sup>. Fred Cornplow se sent cerné par « the parental tyranny of his children<sup>373</sup> ». Annabel, témoin effarée et lucide de la situation, n'a-t-elle pas souhaité appeler son fils « Little Nero » ? En choisissant d'évoquer des « parents prodigues », et non un père prodigue<sup>374</sup>, et en faisant du frère aîné une sœur, Lewis souligne le parti qu'il a résolument pris : faire d'une histoire d'hommes (« un père et ses deux fils ») une histoire de famille (« un couple et ses deux enfants »). Mais le passage d'un système des personnages fondé sur une relation « père-fils » à une configuration familiale plus large a partie liée avec la désacralisation qui affecte l'univers dépeint par Lewis.

L'efficacité — la « pédagogie » — de nombreux épisodes bibliques repose, entre autres, sur la capacité du lecteur à lire dans les rapports fils/père un reflet de ceux qui relient le croyant à un Dieu transcendant. Le couple frère aîné/frère cadet symbolise alors les liens qu'entretiennent entre eux, en leur diversité, les « enfants de Dieu » : il n'est que de voir la postérité des interprétations exégétiques fondées, à propos du texte lucanien comme des autres récits de « frères ennemis », sur une relecture que certains qualifient d'« ethnique ». Chez Lewis, la transformation du Père en *parents* prodigues et l'accent mis sur l'amour qui unit les époux Cornplow ont pour corollaire un affaiblissement de la force attachée à l'image symbolique du « Dieu-Père » présent chez Luc. C'est bien au sein d'un univers désacralisé que se déroule cette réécriture de la parabole évangélique. Lewis, auteur du magistral *Elmer Gantry*, prend soin de préciser dès le début du roman que Sara(h) a enlevé la lettre « h », le Hé du tétragramme divin (YHWH : Yod, Hé, Vav, Hé), de son prénom (« Her name had been Sarah until, as a junior in a high school, she has decapitated it<sup>375</sup> »). Pas de sens du sacré chez les Cornplow junior, guère de culture non plus, et nulle vision de l'Histoire, à l'exception notable d'Annabel, jeune fille cultivée qui lit les poèmes de Yeats (allusion probable à « The lake isle of Innisfree », qui reprend le célèbre verset de Lc, 15, 18 : « I will arise and go... »), et dont le prénom contient la syllabe sacrée « El ». Pour Sara et Howard, la famille se suffirait-elle à elle-même ? On comprend le choc que représente la brutale disparition des parents. Au sein d'une parabole sur les atermoiements des enfants Cornplow, de nouvelles interrogations se font jour, qui ont trait à la place accordée à l'argent et aux liens du sang.

### ***Liens d'argent et liens du sang : une sourde violence***

Ce qu'explore Lewis, dans cette reprise de la parabole évangélique, ce sont les arcanes d'un monde où Mammon a remplacé Dieu. Un exemple est à cet égard significatif. Dans *Les Parents prodigues*, comme dans la Bible, la famille n'est pas seulement considérée en tant que cellule isolée (« un couple et ses deux enfants »), mais dans l'histoire des générations qui se succèdent. À la suite de Dumas, qui clôt sa pièce avec l'arrivée du futur petit-fils, et de London, qui évoque, au début du chapitre deux, le père de Josiah, Lewis rappelle que son père prodigue est aussi un fils, et un grand-père. Mais lorsque Hazel évoque cette lignée, c'est pour

<sup>372</sup> Certes, Sara est une jeune fille dominatrice, mais le roman souligne également la tyrannie exercée par Howard, le frère et la sœur étant ainsi renvoyés dos à dos. Lewis ne cesse de mettre en avant le conflit de générations qui divise la famille en deux clans. Ce n'est qu'après le départ des parents que les dissensions entre enfants se feront jour, Sara refusant d'éprouver de la compassion pour l'épave qu'est devenu son frère alcoolique.

<sup>373</sup> *The Prodigal Parents*, p. 127. Joseph Sorin traduit « la tyrannie de ses enfants » (*Les Parents prodigues*, p. 146) perdant l'idée d'inversion des rôles sur laquelle repose le scénario.

<sup>374</sup> Ou une *Mère prodigue*, comme le fera plus tard Philippe Honoré (Latresne, Le Bord de l'eau éditions, 2001).

<sup>375</sup> *The Prodigal Parents*, p. 18. « Quand elle était née, on l'avait appelée Sarah, mais, devenue junior à l'Université, elle avait, purement et simplement, supprimé l'h » (*Les Parents prodigues*, p. 23-24).

rappeler à son mari qu'il lui a fallu « faire vivre » quatre générations de Cornplow (le père, aidé dans ses vieux jours, Fred et Hazel, Howard, toujours « entretenu » par ses parents, et le petit Néron, qui risque d'être longtemps à charge). Forme moderne de *tôledôt*<sup>376</sup> ? L'effacement de la transcendance rend caduque l'opposition entre biens terrestres et valeurs spirituelles inhérente à la parabole, modifiant le sens que peut revêtir le fait de « vivre en prodigue ». Et d'ailleurs, le Père peut-il être vraiment qualifié de « prodigue » ? Certes, on le voit régler ses affaires avec son banquier et « tout quitter » pour un voyage au cours duquel il utilisera les travellers chèques (!) retirés à la banque... Mais, en réalité, le père prodigue ne dilapide pas sa part d'héritage, il dépense l'argent qu'il a gagné<sup>377</sup>. Et si Fred Cornplow insiste sur les contraintes que font peser sur lui ce travail, le récit montre combien ce joug, précisément, est condition de sa libération. Le texte souligne ainsi ce qui distingue le père et le fils, en ce monde où la possession est la valeur à l'aune de laquelle évaluer un parcours : l'un gagne de l'argent, l'autre non. La déchéance morale d'Howard ne tient-elle pas à son incapacité à maîtriser le flux de l'argent et à en comprendre les enjeux ? Écrit quelques années seulement après la Grande Dépression, *Les Parents prodigues* est témoin des angoisses que cette crise a suscitées comme de l'élan qui s'en est suivi. Pour certains critiques, le personnage de Fred Cornplow ne serait que la caricature d'un grossier concessionnaire automobile enrichi dont Lewis n'aurait pas su affiner les traits. Certes, la verve satirique du romancier a perdu de sa superbe, hélas, mais, en sa confrontation avec le texte lucanien, le portait de ce père et de son fils prodigue n'est pas dénué d'intérêt. Il montre, par petites touches, la sourde violence que revêt l'accès à l'autonomie en un monde qui ne possède plus d'autres valeurs que l'argent, et que les pères ont déserté. Au début du roman, la situation est celle d'une abolition des « frontières » entre père et fils. Comment être fils et devenir père en l'absence de Père ? Même si, dans cette fable, le père sauve le fils, Lewis souligne, à la suite de bien d'autres écrivains du 20<sup>e</sup> siècle, les conséquences tragiques de cet échange des rôles, et montre la solitude qui peut être celle du Fils Prodigue au sein de cet univers désenchanté.

Mais ici, la solitude du fils est à la mesure de son incapacité à se dé-liaer. À la suite de Gide, notamment, Lewis montre qu'il est des familles mortifères, au sein desquelles le lien n'est que dépendance. Si le scénario est fondé sur le départ, puis le retour, des parents, ces derniers quittent leur foyer en raison de l'incapacité de leurs enfants à s'assumer. Le départ du père souligne, en creux, l'inertie du fils qui, à l'inverse du vicomte de la Rivonnière ou de Johnnie Childs dans les œuvres de Dumas et de London, s'avère incapable de partir. Le chemin du père, qui prend conscience des chaînes qui l'enserrent, et celui du fils, qui refuse toute forme de responsabilisation, divergent jusqu'au moment crucial où, comme dans l'Évangile, père et fils se réunissent. La scène des « retrouvailles », qui décrit la déchéance d'Howard, prostré, seul, au milieu des cadavres de bouteilles de whisky, revêt une importance particulière. Certains critiques ont souligné le caractère autobiographique de ces pages — le romancier passait lui-même de longues périodes, anéanti, cloîtré dans divers lieux sordides. Pour Richard Lingeman<sup>378</sup>, Fred Cornplow est la projection du père que Lewis aurait rêvé d'avoir à ses côtés pour le sauver des dérives auxquelles l'entraînait son penchant pour l'alcool. Si, par-delà ces extrapolations biographiques, l'on examine cette scène, au regard du propos qui est le nôtre, à l'aune des versets 15 et 16 du texte de Luc, on mesure à quel point Lewis accentue la déchéance du fils, et magnifie le père. Acculé à la misère, assailli par la

<sup>376</sup> *Tôledôt*, mot hébraïque pour « lignage », « histoire des engendremens », renvoie, de façon plus large, à toutes ces énumérations que l'on trouve dans la Bible (ex.: Gen. 25, 19-28), et qui permettent d'ancrer les personnages dans une lignée à valeur spirituelle. Dans l'univers dépeint par Lewis, ascendants et descendants sont d'abord envisagés en leur rapport avec l'argent.

<sup>377</sup> De la même façon, si Josiah Childs quitte les siens, ce n'est pas en dilapidant l'héritage familial, mais avec « 14 dollars et 43 cents » en poche. Devenu riche par son seul travail, le père « prodigue » continue de subvenir aux besoins de sa famille, à qui il envoie régulièrement de l'argent.

<sup>378</sup> Voir Richard Lingeman, *Rebel from Main Street*, New York, Random House, 2002, p. 424 et suivantes.

faim, le fils prodigue de l'Évangile est certes contraint à un travail dégradant. Mais la détresse du jeune bourgeois aisé de Lewis, qui ne part ni ne revient, est plus grande encore. Il ne garde plus les pourceaux, il est *devenu* pourceau, comme le souligne cruellement sa sœur Sara :

*The only thing I can't figure out is who's who in your new version of the Fable of the Prodigal. You're Prodigal Son, obviously, with Mother as Assistant Prodigal, and I'm the forgiving parents, and I'm afraid Howard is the swine, with Cal<sup>379</sup> for husks, but who's the fatted calf, and who's the elder son that got sore ?*

Je me demande comment il faut distribuer les rôles dans la nouvelle version du Fils prodigue que tu viens de jouer. Évidemment, c'est toi le fils prodigue et tu es assisté de maman. Moi je suis la mère qui pardonne et Howard est le porc, avec Cal pour nourriture. Mais qui est le frère aîné qui prend ombrage et qui est le veau gras ?<sup>380</sup>

À ce stade du récit, Fred Cornplow est bien un « fils prodigue ». Mais quelques pages plus loin, il deviendra le père de la parabole lucanienne, un Père miséricordieux à l'excès, si l'on ose dire. Le père, dans l'Évangile, semble guetter le retour du fils. Chez Gide, il accourt à sa rencontre. Ici, il va chercher son fils perdu aux enfers, se mettant à genoux sur le carrelage pour nettoyer les ordures qui pourrissent à même le sol. La réparation s'effectue par le père, qui, s'estimant responsable, semble seul en mesure de sauver son fils<sup>381</sup>. Autre façon de dire que, pour se réaliser ici-bas, réalisation de soi qui est au cœur de ces réécritures « immanentes » de l'épisode biblique, en l'absence de référence à toute forme de transcendance, la transmission père-fils joue un rôle plus essentiel que jamais ? Ou dénonciation d'une autre forme de dépendance, plus perverse encore ?

En cela, la réflexion du père prodigue sur les « liens du sang » prend une résonance particulière. Dès le chapitre huit, lors de la visite de cousins sans scrupules venus quémander son aide, Fred Cornplow s'interroge sur le joug qu'il subit (« a man is as chained to his family [...] as he is to the law and the prophets<sup>382</sup> »), pour songer à la possibilité de recréer une autre forme de filiation, qui abolirait ces chaînes, et relèverait d'un lien librement choisi (« he wondered whether he was compelled to serve the desires of even Howard and Sara, unless they should choose to be his friends as well as his children<sup>383</sup> »). Si le scénario repose sur une valorisation de l'aspect « domestique » de l'épisode, il est dénonciation de la sourde violence du joug que représentent les liens d'argent et de sang, et rêverie sur une forme de libération possible. En ce sens, cette histoire de « père et fils prodigues » se situe bien dans le prolongement des textes de Gide et de Rilke, et il est dommage que la subtilité des fils qui tissent le récit soit desservie par la mauvaise qualité littéraire de l'œuvre.

\*\*\*

<sup>379</sup> Cousin de Howard, Cal Tillery est son compagnon de débauche.

<sup>380</sup> *The Prodigal Parents*, p. 286. *Les Parents prodigues*, p. 240.

<sup>381</sup> Certains chapitres des *Parents prodigues* illustreraient à merveille le titre, et le propos, d'un ouvrage de vulgarisation intitulé *Père manquant, fils manqué* (Guy Corneau, Éditions de l'Homme, 2000).

<sup>382</sup> *The Prodigal Parents*, p. 67. «Un homme est aussi lié à sa famille [...] qu'à la loi et aux prophètes», *Les Parents prodigues*, p. 63.

<sup>383</sup> *The Prodigal Parents*, p. 67. «Il se demanda soudain s'il était réellement obligé de s'occuper de Sara et de Howard, à moins que ces derniers ne se décident à devenir ses amis autant que ses enfants». *Les Parents prodigues*, p. 63.

L'idée, assez séduisante, d'une inversion des rôles semble désormais bien naturelle : elle est reprise, fait significatif, dans un ouvrage de littérature pour la jeunesse<sup>384</sup> ainsi que dans une chanson de Georges Chelon<sup>385</sup>, « Père prodigue »... Il ne s'agit plus seulement, comme chez Dumas, de dénoncer l'immatunité de certains pères nantis : le Père prodigue se diffracte en de multiples figures : celui qui pardonne, celui qui dépense, celui qui abandonne sa famille, celui qui revient, celui qui sauve son fils, celui qui met ses enfants en danger...

Mais il y a, dans le roman de Lewis, deux paraboles en une, deux réécritures qui s'entrecroisent habilement : l'histoire du départ, puis du retour, des parents prodigues, et celle du fils prodigue, Howard, qui ne peut pas revenir parce qu'il est incapable de partir. Explorant cette redistribution des rôles qu'induit la disparition du Père, actant essentiel de la parabole évangélique, le roman montre les effets de cette abolition des frontières entre parents et enfants, ainsi que les conséquences de cet affaiblissement de la figure d'un Dieu-père et de la toute-puissance qui lui est attachée.

C'est d'un adieu à une certaine image du père qu'il s'agit, pour le meilleur et pour le pire. Pour le meilleur : un accès à l'autonomie et à des liens librement choisis. Pour le pire : une anarchie qui conduit ces enfants prodigues désespérés à être la proie de tous les hommes sans scrupules — Eugène Silga et Cal Tillery remplissent tour à tour ce rôle dans le roman. En cela, on comprend mieux le lien qui unit le substrat biblique et le substrat politique du roman. Il ne faut pas oublier que Lewis a conçu *Les Parents prodigues*, dénonciation des dangers inhérents à certains engagements politiques, comme le pendant de *Impossible ici*, anti-utopie montrant la tranquille Amérique des années trente gagnée par le fascisme. Ce sont aussi les forces et faiblesses de la démocratie qui sont mises à l'épreuve dans ces histoires de fils et de filles perdu(e)s, dans ce renversement carnavalesque en lequel les pères endossent les habits traditionnellement dévolus aux fils.

---

<sup>384</sup> Laurent Martin, *Un Père prodigue*, Syros, coll. "Souris noire", 2006. Non que la littérature pour la jeunesse (pas plus que la chanson) ait un statut « inférieur » aux œuvres de London ou de Lewis, mais ce phénomène montre que le renversement de ce mythe est devenu courant en ce début de 21<sup>e</sup> siècle.

<sup>385</sup> Auteur-compositeur-interprète né en 1943, George Chelon vient de finir de mettre en musique l'intégralité des *Fleurs du Mal*. Écrite il y a une quarantaine d'années, la chanson intitulée "Père prodigue" évoque le retour d'un père qui avait abandonné sa femme et son fils ("Ah! Te voilà, toi/Je peux pas bien dire que je te reconnaisse"). Le fils, qui expose ses griefs et dit (ou plutôt chante...) sa souffrance, prévient son père qu'on ne tuera pas le veau gras. La chanson s'achève sur ces paroles : "Ta place n'est pas sous notre toit/Ta place n'est plus sous notre toit".

**Béatrice JONGY**  
**Université de Bourgogne**

### **Le fils prodigue en écrivain : Jean-Luc Lagarce (*Juste la fin du monde*)**

Dans *Juste la Fin du Monde*, de Jean-Luc Lagarce, pièce créée en 1999, Louis raconte comment il est revenu chez les siens pour annoncer sa mort. Son arrivée révèle malaise et tension au sein de la famille, et il part sans avoir pu dire ce pour quoi il était venu. Cette pièce est une variation sur la parabole du Fils prodigue. Mais, au XX<sup>e</sup> siècle, la confrontation familiale est un échec. On fête le fils qui revient, mais on le méconnaît. L'amour est stérile, oppressant, il assujettit à la fois celui qui l'éprouve et son objet. Le fils prodigue cherche dès lors à se libérer, et ne peut exprimer que par la rupture ce qu'il se proposait de dire. Il renonce, préférant à l'explication impossible le départ, encore...

## **AFFRONTEMENT FAMILIAL**

### **Échec du dialogue**

C'est par des mots, dans la parabole biblique, que s'opère la réconciliation du père et du fils : paroles de repentir du fils adressées au père, et paroles de joie du père adressées aux serviteurs en présence du fils. Chez Lagarce, le langage ne saurait être le lieu de la réconciliation, car il n'y a pas de réelle volonté de dialogue. Le dramaturge écrit la scène éludée par la parabole lucanienne, à savoir l'explication entre le fils prodigue et son frère. En outre, il développe les propos amers du fils resté au foyer en une longue scène finale où, devant tous, Antoine reproche à Louis le rôle qu'il lui a fait jouer au sein de la constellation familiale. Dans la scène 11 de la première partie, Louis cherche en vain à établir une complicité avec Antoine. "Je ne dis rien si tu ne veux rien dire"<sup>386</sup>, conclut-il. En outre les phrases sont souvent inachevées. "Tout de suite, aussitôt, je ne t'empêchais pas", rétorque Antoine. Tous les personnages manient l'implicite et l'ellipse. Louis laisse volontiers son discours en suspens : "J'attendais et je me suis dit, / j'y pensais et c'est pour ça que j'en ai parlé, / ce sont des idées qui traversent la tête et on se dit plus tard qu'on devra les répéter (des recommandations qu'on se fait), / je me suis dit..." Les deux frères semblent penser tout haut. Antoine le reconnaît, précisant dans une parenthèse : "(J'y pense juste à l'instant, ça me vient en tête)"<sup>387</sup>. Les deux frères se contentent la plupart du temps de la fonction phatique du langage. "Oui ? La gare" ?"<sup>388</sup>, interroge Antoine. Les personnages en ont conscience et n'hésitent pas à le souligner, comme Antoine : "Tu as inventé tout ça pour me parler"<sup>389</sup>. Ils ont la crainte constante de ne pas dire le mot juste. Or cette volonté de trouver la justesse exacte paralyse la situation de communication. "Je pensais que peut-être tu aurais été heureux, / bon, / pas heureux, / content", énonce Louis.<sup>390</sup> Mais plus loin il utilise de nouveau le mot "heureux". La parole s'enlise, car le langage a une fonction plus métalinguistique que dramatique, c'est-à-dire que c'est davantage le rapport à la parole de chaque personnage qui fait sens que l'intrigue nouée par les propos. Chacun est constamment dans le commentaire de la parole des autres ou

<sup>386</sup> LAGARCE, Jean-Luc, *Juste la fin du monde*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005, p. 49. Et citation suivante.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 49.



de sa propre parole. "A certaines prévenances – encore une expression qui te fera sourire"<sup>391</sup>, commente Antoine. En outre, dans la scène entre les deux frères, le dialogue n'est pas justifié par la situation de parole, mais par une décision préalable que Louis avait prise de tenir ces propos. Antoine se sent alors agressé par cette intimité que l'autre lui livre brutalement, sans avoir installé la situation. Il refuse alors de croire à la sincérité de Louis, et qualifie ces confidences d'"histoires"<sup>392</sup>, renvoyant celui-ci à son statut d'écrivain. Le langage, au sein de la famille, fait l'objet de la plus grande méfiance. "Rien jamais ici ne se dit facilement"<sup>393</sup>, déplore Antoine dans la scène finale. Il ne reste plus à Louis qu'à repartir avec son secret.

### **Familles je vous hais<sup>394</sup>**

Dès la scène 1, on comprend que le retour de Louis est voué à l'échec. Catherine, la belle-sœur, qu'il rencontre pour la première fois, sous couvert de justifier le fait de n'être pas venue avec ses enfants, reproche à Louis à la fois son absence et son retour impromptu : "Nous ne pouvions pas savoir que vous viendriez"<sup>395</sup>. Si le pardon n'a pas lieu, comme dans l'évangile, c'est parce que ces personnages sont figés dans le ressentiment. Louis tout le premier est méfiant, effrayé par son propre retour. Il a attendu au buffet de la gare, ainsi qu'il l'avoue à Antoine<sup>396</sup>, le moment opportun pour se présenter au foyer maternel. Il ne vient pas d'arriver en ville, ainsi qu'il l'a prétendu au début de la pièce. Il choisit aussi les propos qu'il tiendra à son frère. Son retour est placé sous le signe de l'inquiétude et du mensonge, son nouveau départ sous celui de la culpabilité. Sa mère lui caresse la joue, et il éprouve des remords pour des crimes qu'il ne se connaît pas<sup>397</sup>. Il n'y a ni confession des péchés ni rémission des fautes. Le fils prodigue chez Lagarce n'est pas sauvé.

Le dramaturge modifie la configuration familiale de la parabole. Le père est mort depuis longtemps, et Louis est accueilli par sa mère, son frère, sa sœur et sa belle-sœur. Cette mort du père, métaphore de Dieu, est une laïcisation de la parabole. En outre, Louis est le fils aîné. Il a donc abandonné sa famille, puisqu'en l'absence du père, c'était à lui de veiller sur le foyer. En tant que grand frère, il était un modèle pour Antoine et Suzanne. Si son absence lui donne, aux yeux de la mère et de Suzanne, une aura particulière, elle favorise, pour Antoine, la chute de l'idole. La figure du frère jaloux occupe ici une grande place. Antoine fait preuve de la même méfiance que Louis. Lui aussi a pris une résolution à l'arrivée de celui-ci : celle de ne pas le croire. Antoine aussi est l'homme du ressentiment. Au terme de la première partie, il met fin à sa conversation avec Louis par cette phrase : "Je me taisais pour donner l'exemple"<sup>398</sup>. A la révélation de Louis ("je ne suis pas arrivé ce matin"<sup>399</sup>), Antoine en oppose une autre, plus gênante : sa rancœur accumulée en silence. Dans cette scène éclate donc la jalousie d'Antoine, liée notamment à la différence de statut social entre son frère et lui, puisqu'il est ouvrier en usine, alors que Louis est un intellectuel. La rivalité n'est pas au sujet d'un héritage matériel laissé par le père, comme dans la parabole lucanienne. En revanche, le fils resté au foyer envie celui qui est parti pour l'existence libre qu'il a menée au loin. Car celui qui reste est un fils modèle. Travailleur, il s'est construit une vie de loyauté, mais aussi de conventions, qui alimente sa frustration. Celle-ci le pousse à fantasmer l'existence du fils prodigue comme une vie de débauche. Antoine évoque en effet les hommes et les femmes

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>394</sup> André Gide, *Les Nourritures terrestres* (1897)

<sup>395</sup> LAGARCE, Jean-Luc, *Juste la fin du monde*, *op.cit.*, p. 12.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 48.

avec lesquels Louis vit probablement depuis son départ<sup>400</sup>. On trouvait déjà ce fantasme dans l'évangile lucanien, puisque le fils aîné accusait le fils prodigue d'avoir mangé la fortune du père "avec des filles".

Le désir d'Antoine est d'annuler la venue de son frère. A la fin de la pièce, il ne cache d'ailleurs pas sa hâte de le voir s'en aller. Louis se venge par le silence. Il repart sans avoir annoncé sa mort, condamnant par avance Antoine à la culpabilité. "Et je me reproche déjà (...) du [sic] mal aujourd'hui que je te fais"<sup>401</sup>, dit ce dernier. Cette culpabilité remonte à l'enfance, quand Antoine craignait que personne n'aime jamais son frère et qu'il se rendait malheureux "par imitation"<sup>402</sup>. Ses parents évoquaient devant lui les souffrances de Louis, et Antoine se sentait responsable de celles-ci. Le départ de Louis vint renforcer cette mauvaise conscience : "Et lorsque tu es parti (...) / je dus encore être le responsable"<sup>403</sup>. C'est ce privilège de Louis, qui se trouvait au centre du discours et du dispositif familial, que conteste aujourd'hui Antoine. Il dénonce la supercherie, le "malheur soi-disant"<sup>404</sup> de son frère. Il détruit le mythe élaboré par la mère et la sœur. "Tout n'est pas exceptionnel dans ta vie"<sup>405</sup>, dit-il à Louis. Antoine traite son frère en étranger – "On ne se connaît pas" – et se présente comme le vrai mal-aimé de la famille<sup>406</sup>. Il considère Louis comme un ennemi face auquel il a dû et doit encore se défendre. Pour cela il a besoin d'alliés. Il fait d'abord appel à sa femme : "Catherine, aide-moi"<sup>407</sup>, mais celle-ci lui reproche d'être "un homme brutal". Il cherche alors une alliée en Suzanne : "Ris avec moi [...] on n'est pas trop de deux contre celui-là"<sup>408</sup>, mais sa sœur ne souscrit pas à ce pacte. Aussi Antoine a-t-il l'impression que tous font front contre lui. Comme dans l'enfance, la victimisation de Louis fait d'Antoine un bourreau. Par sa douceur, le premier accentue la brutalité du second. Mais surtout, son silence le préserve tandis qu'Antoine s'expose par la parole, forcément coupable, comme dans la tragédie racinienne.

Quant à Suzanne, elle souffre d'un complexe d'Antigone<sup>409</sup>. Dans cette guerre entre frères, elle est résolument du côté de Louis, même si elle ne cesse de lui reprocher de l'avoir abandonnée – "Ce n'est pas bien que tu sois parti"<sup>410</sup> –, de leur avoir faussé compagnie. Elle le considère comme un séducteur : "Je voulais être heureuse et l'être avec toi."<sup>411</sup> L'absence de ce frère a cristallisé sur lui tous les espoirs et désirs de la jeune fille. Elle le rend responsable de son destin. Il en est de même dans d'autres pièces de Lagarce, comme *Retour à la citadelle*, où la sœur attend que le frère revienne la chercher pour commencer à vivre. En présence de Louis, Suzanne agresse Antoine : "Je ne t'ai rien dit, je ne lui dis rien à celui-là, / je te parle ?"<sup>412</sup>. Suzanne souffre, en tant que cadette, de cette histoire qui s'est déroulée au sein du clan familial avant sa naissance<sup>413</sup>. Elle est en outre victime de discrédit. "On ne m'écoute jamais" dit-elle. Réduite à un rôle secondaire par la relation fraternelle, elle cherche à occuper le devant de la scène, en instaurant entre le héros – Louis – et elle, un lien privilégié. Alors

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 73. Et citation suivante.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>405</sup> *Ibid.*, pp. 52-53. Et citation suivante.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>407</sup> *Ibid.*, pp. 64-65. Et citation suivante.

<sup>408</sup> *Ibid.*, pp. 68-69. Et citation suivante.

<sup>409</sup> On dénomme complexe d'Antigone la fixation affective de la jeune fille, à son père, à son frère, à son clan familial qui l'entraîne à refuser une vie d'épanouissement personnel ou une indépendance qui supposerait une rupture de ses attaches enfantines.

<sup>410</sup> LAGARCE, Jean-Luc, *Juste la fin du monde*, op.cit., pp.18-19. Et citation suivante.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 26. Et citation suivante.

qu'Antoine s'apprête à déposer son frère à la gare, Suzanne s'interpose : "C'est moi qui le conduis"<sup>414</sup>. Elle exclut Antoine, qu'elle rend responsable du départ prématuré de Louis.

Enfin il est frappant de voir que dans sa quête d'alliés, Antoine ne fait jamais appel à sa mère. Celle-ci se veut conciliatrice, et tente en vain de rétablir la paix dans la fratrie. Mais cette attitude passive est inefficace, et irrite Antoine (scène 1). En l'absence du père, c'est la mère qui accueille le fils prodigue, qui est aussi le fils préféré. Comme le père biblique, elle accorde son pardon. Mais c'est justement ce pardon dont Louis ne veut pas, puisqu'il ne se connaît aucun crime<sup>415</sup>. Pourtant il éprouve des remords pour ces crimes imaginaires. Chez Lagarce, comme chez Kafka, la faute est ontologique, aussi le pardon est-il impossible. Refuser le pardon, c'est aussi refuser un amour qui entrave la liberté du fils prodigue et vise à nier sa singularité.

## LA NEGATION DE LA SINGULARITE

### Identité et singularité

A l'ère moderne, l'homme prend conscience de son individualité en même temps que des menaces qui pèsent sur elle. Il revendique sa singularité. Aussi la figure du fils prodigue a-t-elle fasciné les écrivains du XX<sup>e</sup> siècle, et pas des moindres. Sans doute l'écrivain s'identifie-t-il sans difficulté à cet être solitaire, à cette figure de l'intériorité. Les auteurs contemporains réinterprètent d'ailleurs la parabole dans ce sens. Le départ du Fils est une réaction à l'amour pervers que lui vouent ses parents, et son geste est celui d'une rupture. Le retour n'est pas une réconciliation intergénérationnelle, mais au contraire la consécration d'une étrangeté, d'une faille qui sépare irrémédiablement les parents de leurs descendants. Chez Rilke et Kafka, auteurs qui remettent en cause l'identité du moi, le fils prodigue est en quête de lui-même. Pour Rilke, l'amour témoigné au Fils est un malentendu. C'est pour échapper à une identité fixée d'avance, que le fils prodigue, dans les *Carnets de Malte Laurids Brigge*, s'en va. Kafka a lui aussi écrit une version du fils prodigue : *Retour au foyer*<sup>416</sup>, dans laquelle le fils, à son retour, n'ose pas frapper à la porte, et reste étranger, porteur d'un secret qui l'empêche de se sentir chez lui dans une maison paternelle où nul ne l'attend. Dans son journal, Kafka oppose la singularité à la règle générale, et dresse un réquisitoire contre son éducation : "Autant que j'en aie fait l'expérience, on a travaillé, aussi bien à l'école qu'à la maison, à effacer ma singularité."<sup>417</sup> Nul doute que ces mots n'aient trouvé chez Lagarce, lecteur du *Journal* de Kafka, un écho significatif. Louis pourrait dire la même chose. L'image que sa famille s'est construite de lui est immuable. Lorsqu'il essaie de se livrer à Antoine, qu'il cherche à se faire connaître, reconnaître, Antoine refuse de voir s'effondrer la construction imaginaire qu'il s'est faite de son frère tout au long de ces années, et qui est celle d'un intellectuel. "Tu dois être devenu ce genre d'homme qui lisent les journaux"<sup>418</sup>, assène-t-il. Il ne voit dans le discours de Louis que ce qui peut corroborer cette image. "C'est cela, c'est exactement cela", s'exclame-t-il. Il ajoute, peu après : "Toujours été comme ça..." Antoine va jusqu'à nier la subjectivité de Louis, en lui assignant un contenu de pensées. Ainsi suppose-t-il que Louis regrette d'être venu, que seul un coup de tête est à l'origine de cette décision. Or cette affirmation empêche Louis de s'expliquer, d'énoncer la véritable raison de sa venue. Au fond, Antoine pressent l'imminence d'une révélation, mais interdit qu'elle ait lieu : "Ce n'est

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>416</sup> *Heimkehr*, in *Sämtliche Erzählungen*, éd. par Paul Raabe, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1981, p. 320.

<sup>417</sup> Franz Kafka, *Journaux*, in *Œuvres complètes*, vol.3, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. 419.

<sup>418</sup> LAGARCE, Jean-Luc, *Juste la fin du monde*, *op.cit.*, pp. 50-52. Et citations suivantes.

pas important pour moi". Il remplace l'expérience de son frère par la sienne. Il balaie d'une phrase l'autoportrait de Louis au café de la gare : "Je connais ces endroits mieux que toi". Les suppositions d'Antoine prennent la place de la subjectivité de Louis. "C'est à cela que tu penses, point". L'usage du présent, qui vient briser le récit à l'imparfait élaboré par Louis, permet la substitution d'une réalité à une autre. "Je te vois", dit Antoine, qui devient le narrateur-témoin de la scène dont il était exclu, puisqu'elle décrivait la solitude de Louis. Antoine se rajoute soudain sur le tableau, dont il devient contemporain. A partir de là, c'est tout le passé de Louis dont il peut se faire chroniqueur, en récupérant à son profit l'imparfait : "Depuis de nombreuses années maintenant, tu te disais". Toute cette singularité que Louis avait cru préserver par sa fuite, la voici menacée par la réécriture d'Antoine. Cette image que rejette Antoine est celle forgée par Suzanne et sa mère. Pour elles, comme l'exprime Suzanne, Louis est un homme habile, un écrivain, qui possède un don<sup>419</sup>. Or cette admiration est une forme de méconnaissance de l'autre, jamais jugé à sa vraie valeur.

L'identité de Louis est donc menacée dans le passé mais aussi dans l'avenir. Il s'inquiète du sort qui lui sera réservé à sa mort, quand il ne sera qu'un cadavre, c'est-à-dire un objet dont disposent les siens. "Que ferez-vous de moi et de toutes ces choses qui m'appartenaient ?"<sup>420</sup>, interroge-t-il dans un monologue. Il sait que cette famille qu'il a fuie dans ses errances le reprendra dans sa mort. Cette ambivalence le maintient sur un seuil, l'oblige à revenir vers les siens, l'empêche d'habiter pleinement la mort. Il ne revient pas contraint par les difficultés matérielles implorer le pardon des siens, comme c'était le cas dans le texte de Luc. Il revient, comme l'écrit Lagarce, "sur [s]es traces"<sup>421</sup>. Comme chez Rilke et Kafka, le fils prodigue lagarcien est en quête de lui-même. Son départ puis son retour sont les deux gestes d'une autogenèse : il s'agit de s'octroyer une identité librement choisie.

### **La malédiction familiale**

La famille, chez Lagarce, est clanique – "c'est aussi ainsi que nous vivons"<sup>422</sup>, décrète Catherine, et s'oppose à l'individu. Elle est régie par des lois que contredit la liberté individuelle. Il est alors difficile au sujet d'échapper aux lois familiales que Catherine décrit comme celles d'un destin inéluctable : "Je n'ai qu'un frère, fatalement". Les êtres n'ont aucun libre-arbitre et sont emportés dans le cours de l'histoire familiale. Pour justifier le fait que Louis et elle ne se connaissent pas, Catherine explique : "Les occasions ne se sont pas trouvées"<sup>423</sup>. La famille est une histoire impossible à reprendre, à corriger. "Tu ne changes pas, il ne change pas", dit Suzanne de Louis, et elle ajoute plus loin : "Il a toujours été comme ça". La mère, pour apaiser Catherine, condamne Antoine à une identité immuable : "Tu sais comment il est"<sup>424</sup>. C'est là une méthode éprouvée dans les familles que d'accorder ceux qui se disputent, en réduisant à néant l'identité de l'un ou l'autre. Antoine dit quant à lui de Catherine : "Elle est comme ça". Cette identité assignée est à la fois morale et physique. Ainsi emprisonne-t-on la fille de Catherine et Antoine dans un héritage génétique, puisqu'on dit d'elle qu'elle ressemble à son père, mais aussi qu'elle a le même mauvais caractère que lui<sup>425</sup>. Cet héritage prend même la forme d'une prophétie négative : "Comme il est là aujourd'hui, elle sera plus tard". Antoine est également pris au piège des généralisations. "Il faut toujours que je fasse mal"<sup>426</sup>, constate-t-il, renvoyant à un passé familial. "Arrêtez tout le temps de me prendre pour un imbécile". Antoine est l'idiot de la famille, rôle systématique dans une fratrie.

<sup>419</sup> *Ibid.*, pp. 19 et 20.

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 17. Et citation suivante.

<sup>423</sup> *Ibid.*, pp. 10-12. Et citation suivante.

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>426</sup> *Ibid.*, pp. 65-66. Et citation suivante.

Louis fait également l'objet d'une prophétie négative : "Puisque vous n'aurez pas d'enfant"<sup>427</sup>, déclare Catherine. La famille oblige à endosser un personnage dont on ne peut plus se défaire, même seul<sup>428</sup>. Elle est le lieu de la répétition compulsive. "On ne t'aime pas, on ne t'aimait pas, jamais personne ne t'aima"<sup>429</sup>. Ainsi Antoine décrit-il, ironiquement, le sentiment de Louis au milieu des siens. Sous l'influence de la psychanalyse, la littérature contemporaine a stigmatisé la famille comme le mal du siècle, le lieu par excellence de la tragédie. Dans le texte lucanien, c'est une large maisonnée qui accueille le fils à son retour : le père, le frère, mais aussi tous les serviteurs. Le fils prodigue à notre époque ne peut plus être accueilli parce que le noyau resserré de la famille engendre des névroses. C'est un profond malaise existentiel qui provoque le départ du fils, condamné à la mélancolie.

## MÉLANCOLIE DU FILS PRODIGUE

### L'étranger

Louis est entouré d'une solitude profonde. Il est parmi les siens en étranger. Il n'a jamais vu ses neveux, qu'il appelle filleuls<sup>430</sup>, il ne connaît même plus la terminologie des liens familiaux. Il ne prononce jamais les mots "mon frère" ou "ma sœur", et parle de sa famille en disant "on", de sa mère en disant "elle". On parle de lui à la troisième personne. Par exemple, au début de la pièce, Catherine dit : "Lorsque nous nous sommes mariés, il n'est pas venu"<sup>431</sup>. Antoine le nomme "celui-là"<sup>432</sup>, et dit à leur sœur : "Tu ne le connais pas". Le fils est un personnage qu'on ne peut atteindre, rencontrer. Suzanne lui reproche cette attitude – "Comme si (...) tu voulais réduire la place que tu nous consacrerai"<sup>433</sup> –, relayée par Antoine qui l'accuse "d'être là devant les autres et de ne pas les laisser entrer"<sup>434</sup>. Louis est quasiment immobile, et décrit ce mouvement de retour vers les siens comme un mouvement en fait imperceptible, semblable à celui que l'on fait de peur de réveiller un danger<sup>435</sup>. On comprend alors pourquoi son jeu se réduit à quelques mots et gestes, le moins expressifs possible, des gestes qui n'engagent à rien. Lorsque Suzanne lui dit d'embrasser Catherine, la femme d'Antoine, il s'exécute. Ses actions sont stéréotypées – lire le journal, boire le café<sup>436</sup>. Antoine dit de lui : "Rien sur son visage ne manifestait de l'ennui"<sup>437</sup>. Il y a une sorte d'espace infranchissable autour de lui. "On ne saurait m'atteindre, me toucher"<sup>438</sup>, dit-il. Il est de passage, décrit par la mère comme un personnage en transit<sup>439</sup>. Louis est l'homme errant des lieux transitoires : trains, buffets de gare, aéroports, hôtels, taxis. Il ne revient pas dans la maison maternelle, il y passe. Il est davantage un messenger qu'un fils. Mais même ce rôle-là, il est incapable de le remplir. Lagarce met en scène un double échec : Louis est incapable d'annoncer sa mort, et le fils prodigue ne se laisse pas reconnaître. Contrairement à celui du fils prodigue, le retour de Louis n'est pas fondateur d'une nouvelle ère, car ici, c'est d'entre les morts que le fils revient.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>428</sup> *Ibid.*, pp. 7 et 8.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>432</sup> *Ibid.*, pp. 67-68. Et citation suivante.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 36.

Mais Louis a-t-il seulement espéré une réconciliation ? C'est un Gabriel désabusé qui entre en scène. Dans le prologue, il dévoile sa maigre ambition : "Pour annoncer, dire, seulement dire, ma mort prochaine et irrémédiable"<sup>440</sup>. Au moment où il revient chez les siens, il sait qu'il appartient déjà au monde des morts. Il est "sans espoir de jamais survivre", avoue-t-il. Louis est dans un rapport autiste au monde. Lorsque les autres personnages l'appellent, il ne les entend pas<sup>441</sup>. Il est perdu, mort, inaccessible<sup>442</sup>. Si sa parole est maigre dans les dialogues, elle devient pléthorique dans ses monologues. Dans les deux cas, la quantité de son discours révèle un mal à dire le monde<sup>443</sup>. Comme les fils kafkéen et rilkéen, Louis connaît la crise du sujet. Il est en proie à une profonde mélancolie. C'est un sujet neurasthénique, en décomposition, qui s'avance vers nous. Louis subit la dissolution du moi, comme en témoigne son prénom dont les sonorités évoquent le pronom "lui". Le "je" cède la place au "on" : "comme on ose bouger parfois", dit-il. L'infinitif est omniprésent dans le prologue. En outre, sa voix est incertaine. Les rares répliques qu'il échange avec les autres personnages sont sur le mode interrogatif. Sa langue vacillante traduit son incertitude existentielle. Louis éprouve constamment le besoin de se reprendre, de préciser sa pensée, ce qu'Adèle Chaniolleau appelle "l'infinie précision lagarcienne"<sup>444</sup>. En témoignent les nombreux tirets, mais aussi la figure de l'épanorthose ("Pour annoncer, dire, seulement dire") ou les répétitions ("me donner et donner aux autres")<sup>445</sup>.

### La revanche du fils prodigue

La mélancolie est aussi une arme dirigée contre les siens, la revanche du fils prodigue. L'impassibilité même de Louis, son silence, son sourire, sont une forme de pouvoir. "Tu es là, devant moi [...] à m'accuser sans mot"<sup>446</sup>, dit Antoine, qui décrit Louis plus loin : "Toi, silencieux, ô tellement silencieux, bon, plein de bonté, tu attends, replié sur ton infinie douleur intérieure". Et la mère, après une longue tirade à Louis, s'irrite de son calme : "Petit sourire ? Juste ces *deux ou trois mots* ?" "Non, répond Louis, juste le petit sourire"<sup>447</sup>. Cette attitude est le fruit d'une mise en scène de soi. Il "sourit à [lui-même] comme pour une photographie à venir". Il commente d'ailleurs son propre jeu : "J'aime être dilettante, un jeune homme faussement fragile qui s'étiole et prend des poses"<sup>448</sup>. La mélancolie de Louis, comme celle de Lagarce, son créateur, (et comme celle de Kafka), prend la forme de l'ironie. Il dessine toute la panoplie du mélancolique : triste et pâle lecteur de livres – on pense à Hamlet –, étranger, nostalgique – il égrène ses souvenirs –, énigmatique, élégant et désinvolte, condamné à mort dans la fleur de l'âge, parcourant, à la nuit tombée, les rues désertes et embrumées, dînant seul dans les hôtels au milieu des fêtards... Louis remplace son image familiale par une autre, forgée de toutes pièces. Il échappe à la malédiction par le mensonge et l'imposture. Il forge un faux que tous se repassent de main en main en s'exclamant : "Il était exactement ainsi".

Louis, comme le fils prodigue chez Rilke et Kafka, poursuit le rêve d'une autogenèse. Il essaie d'échapper à l'identité assignée par la famille en s'inventant lui-même, au risque de sa vie. Car Antoine, le plus lucide, note que Louis ne peut plus se défaire de ce rôle, qui lui colle

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>442</sup> *Ibid.*, pp. 56 et 65.

<sup>443</sup> RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Editions Théâtrales, 2006, pp. 78-79.

<sup>444</sup> Le terme est d'Adèle Chaniolleau, in *Le théâtre de Jean-Luc Lagarce : A la recherche de l'infinie précision*, Thèse dirigée par Jean-Pierre Ryngaert, Université de la Sorbonne Nouvelle/ Paris III, 2002.

<sup>445</sup> LAGARCE, Jean-Luc, *Juste la fin du monde*, *op.cit.*, p.8.

<sup>446</sup> *Ibid.*, pp. 74-75. Et citation suivante.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 45-47. Et citation suivante.

à la peau : "Tu es pris à ce rôle"<sup>449</sup>, constate-t-il. Louis est-il un personnage baroque, qui, comme le Saint Genest<sup>50</sup> de Rotrou, meurt de n'avoir point quitté son rôle ? Est-ce pour imposer définitivement l'image qu'il a choisie à sa famille, pour avoir le dernier mot, qu'il meurt ? La mort prématurée lui permet de fixer son rôle de martyr. Il revendique en effet sa Mort comme un geste libre, un choix fait contre eux (la famille), pour leur faire du mal<sup>51</sup>. Cette idée du sacrifice de soi fait par haine et rancœur surgit dans un autre texte de Lagarce, *L'Apprentissage*, récit autobiographique qui raconte un séjour à l'hôpital de l'auteur atteint du Sida. Celui qui va mourir rêve d'être l'unique survivant. Quant à Louis, sa mort, mais aussi le silence sur sa fin prochaine, sont les armes prises contre les siens. Il emporte son secret dans sa tombe, les condamnant tous, Antoine surtout, à la culpabilité.

Celui-ci essaie en vain de s'opposer à ce mythe, dénonçant ces poses mélancoliques, accusant son frère de porter "le malheur sur le visage comme d'autres un air de crétinerie satisfaite"<sup>452</sup>. Mais même ce discours, Louis ne le laisse à personne. Dans le prologue, il dénonce lui-même la supercherie, et dément à l'avance tous les propos qui se tiendront sur lui après sa mort. C'est que Louis, tel un opéra fabuleux, recèle en lui toutes les voix et toutes les paroles. Ainsi, l'usage de guillemets fait surgir d'autres voix au sein de celle du locuteur<sup>453</sup>. Il s'agit d'une voix collective, puisque les guillemets introduisent des noms propres ("Hôtel du roi de Sicile"), ou des expressions toutes faites ("les derniers temps"). On entend aussi la voix des autres ("il était exactement ainsi"), et même... la voix de la mort ("à quoi bon"). Or Louis, double de Lagarce, est écrivain. Avec *Juste la fin du monde*, le dramaturge n'anéantit-il pas le discours familial à venir ?

Si le thème du fils prodigue est fréquemment traité dans le théâtre contemporain, c'est que ce théâtre, comme l'écrit Jean-Pierre Sarrazac, représente volontiers le lieu déterritorialisé de la famille, et nous donne en spectacle la ruine de l'homme privé.<sup>454</sup> La famille, lieu clos, est une scène tragique, car le langage génère malentendus et blessures. Le tragique vient ici également du dispositif : la scène est racontée par un mort, et le spectateur assiste, impuissant, à l'échec de la réconciliation. L'amour repose sur un malentendu. Le fils prodigue revient sur ses traces, non pour capter un héritage, mais dans l'espoir secret de se faire reconnaître. Or, il n'échappe pas à l'identité assignée par la famille. Il n'a alors d'autre solution, pour préserver sa singularité, que de pousser jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'à la mort, son rôle de victime. Il escamote sa chair pour se métamorphoser en livre, et triomphe par ce dernier tour de passe-passe. Car le livre est ce corps libre – une intimité publique –, dont la famille ne peut disposer après la mort<sup>455</sup>.

---

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>450</sup> *Le véritable Saint Genest* (1646).

<sup>451</sup> LAGARCE, Jean-Luc, *Juste la fin du monde*, *op.cit.*, p. 45.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>453</sup> *Ibid.*, pp. 46-47.

<sup>454</sup> SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Lausanne, Aire, 1981, p. 74.

<sup>455</sup> Lagarce a fondé sa propre maison d'édition, Les Solitaires intempestifs, maintenant dirigée par son exécuteur testamentaire.

**TROISIEME PARTIE : OPERA, CINEMA ET  
TELEVISION**



**Elisabeth RALLO DITCHE**  
**Université de Provence**

### *Le Fils prodigue de B.Britten*

Le Fils prodigue a inspiré les musiciens du XX<sup>e</sup> siècle : un ballet en trois tableaux de George Balanchine, musique de Sergueï Prokofiev, livret de Boris Kochno, décors et costumes de Georges Rouault, inspiré de la parabole biblique de l'Evangile selon saint Luc, a été créé par les Ballets russes de Serge de Diaghilev à Paris le 21 mai 1929 avec, pour interprètes principaux, Serge Lifar et Félia Doubrovka, dernière création des Ballets russes, avant la disparition de Diaghilev trois mois plus tard. Mais l'œuvre la plus accomplie est sans aucun doute la « parabole » de Britten. À partir de 1964, Britten compose les trois paraboles ou "opéras d'église" : *La Rivière aux courlis*, qui est le plus fréquemment mis en scène, *La Fournaise ardente* et *Le Fils prodigue*, le plus « opératique » des trois. Ayant vu le tableau de Rembrandt, « Le retour du fils prodigue », à l'Hermitage, le 30 décembre 1966, Britten demande, en janvier 1967, à son librettiste William Plomer d'écrire une parabole. En avril 1968, l'œuvre est composée pour être donnée sans chef d'orchestre. Elle est jouée le 10 juin 1968 à l'Oxford Church pour le Festival d'Aldeburg. On notera déjà ce « détour par un autre art » pour l'inspiration de l'œuvre, la vue d'un tableau inspire un compositeur, qui se reporte ensuite au texte. Les opéras de chambre de Britten, aux couleurs sombres, s'inspirent d'une musique et d'une dramaturgie que Britten et Pears avaient découvertes lors d'une tournée asiatique en 1955 – en particulier le théâtre japonais Nô et la musique de gamelan balinaise. Britten semble renouer avec des formes très anciennes de rituel primitif. Homme du repli, de l'intériorité et de l'allusif, il affectionne ces pièces élaborées comme des épures.

#### **L'œuvre**

Le début est occupé par une procession de frères lais, le plain chant<sup>456</sup> met d'emblée l'opéra sous le signe de la religion catholique. On entend les moines arriver du lointain et les voix se rapprochent. La procession est assez longue, l'atmosphère religieuse, fervente et calme. À la fin de l'introduction, une voix plus jeune, celle du Tentateur, amorce le passage avec la musique de Britten. Mais le plain chant est aussi présence vivante tout au long de l'œuvre, c'est elle qui construit l'œuvre tout entière. Le Tentateur, chanté par Pears à la première, ténor, compagnon de Britten<sup>457</sup>, répond *amen* aux moines. Il vocalise de manière ardente. L'orchestre est le même que pour la *Fournaise ardente*, mais la flûte est remplacée par une flûte alto et la trompette remplace le trombone. L'orchestre donne une impression d'unité de couleur et évoque la vie pastorale du Fils et de sa famille. Le Tentateur explique la vie de la famille, si bien en ordre, si lisse, « *so orderly, so dutiful* ». Il dit vouloir briser cette harmonie. Les moines - dont la voix grave contraste avec la voix haute et fraîche du Tentateur - prient lors pour que Dieu écarte d'eux et de tous le danger du mauvais homme qui a le cœur mauvais. Les percussions accompagnent l'affrontement.

Dans un deuxième temps, la famille se réunit, le père et les deux fils, tous sont rassemblés autour du père. Les harmonies sont orientales, et montrent ce que disait le Tentateur, calme et devoir président à la destinée de la famille. Le père – à la voix grave et

<sup>456</sup>On appelle chant grégorien un chant particulier à la liturgie catholique, important fonds mélodique édifié et propagé par les Carolingiens influencés par les rites romains et gallicans.

<sup>457</sup> chanté à la première par Pears, ténor, compagnon de Britten.

chaude - réaffirme sa foi en Dieu et en la Providence : leur vie est celle que Dieu a voulue pour eux. La vie paisible est celle qu'ils maintiennent en travaillant chaque jour à cette paix. Il leur recommande de se défier du démon et envoie son fils aîné et les serviteurs aux champs. Il exhorte ensuite son second fils à aller lui aussi aux champs. Celui-ci demande à son père si ces champs, cette verte campagne sait rire elle aussi. Il s'achemine vers les champs, mais sans ardeur, il ralentit sa marche et se retrouve face au Tentateur.

Le Tentateur entre en matière de façon abrupte, il demande au jeune homme s'il n'en a pas assez de cette vie, et la harpe accompagne les propos. Le fils d'abord se rebelle et lui dénie le droit de dire de telles choses, lui, un étranger. Mais le Tentateur lui rappelle qu'il le connaît en fait très bien, il est sa voix intérieure, son désir secret : goûter la vie en-dehors de la famille, la vie au goût fort et âpre, qui vaut la peine d'être vécue. Le garçon se défend plus faiblement : « *What right have you ?* »<sup>458</sup>, mais le Tentateur lui renvoie l'argument, il n'a pas le droit, lui, de s'enterrer dans cette stupide vie de famille. Il lui propose d'imaginer tout ce qu'il manque en restant dans sa famille, la beauté, les plaisirs des sens, alors qu'il est si jeune. Le fils ne peut que reconnaître que le Tentateur est au courant de ses plus secrets désirs. Ce dernier l'entraîne alors que la musique se fait plus présente et plus pressante. On entend au loin les serviteurs et le fils aîné. Le Tentateur presse le fils d'agir selon ses désirs, mais le fils hésite encore et va parler à son père. Celui-ci sait bien qu'il n'est pas satisfait de sa vie et lui dit qu'il a été jeune aussi. Le fils demande alors son héritage et dit qu'il veut aller voir le monde. Suit un duo entre les deux hommes, le fils ne cesse de répéter son désir de partir alors que le père tente de l'avertir des dangers qu'il va courir. Les serviteurs et le fils aîné reviennent et le Père les avertit d'un grand changement, le plus jeune fils ne veut plus vivre avec eux, il a décidé de les quitter. Le chœur de serviteurs lui rappelle qu'il sera sans soutien, sans amis. Mais le frère aîné interroge son père : pourquoi fait-il cela, pourquoi le laisser partir ? Le frère est ardent et jaloux, et sa voix exprime son étonnement, sa rancœur, et même sa colère. Le père tente de calmer son fils aîné alors que le jeune fils fait ses adieux. Les serviteurs à leur tour lui souhaitent un bon voyage et lui disent au revoir, et leur adieu ressemble au plain chant des moines.

Le Tentateur rejoint alors le jeune fils alors que les autres disparaissent de la vue des spectateurs. Il chante sa liberté, « *Free! Free! At last you are free!* »<sup>459</sup> et le jeune homme chante sa liberté avec lui. Le duo a une couleur orientale, les vocalises se succèdent dans une sorte de joie débridée. Il lui demande d'être son guide. Dès lors, le fils va être accablé de demandes variées, les Parasites arrivent en foule, au son des percussions, le rythme s'accélère, ils lui offrent des boissons pour le rafraîchir de son voyage. Le Tentateur lui rappelle qu'il est libre et riche et qu'il doit profiter de tout cela maintenant. Des voix de jeunes enfants se font entendre. Le jeune homme disparaît de la vue des spectateurs et quand il revient avec le Tentateur, il a l'air épuisé. Il a perdu beaucoup d'argent, et on lui propose de jouer pour le regagner. Mais il perd encore. Le Tentateur lui dit alors qu'il n'a plus rien, qu'il n'est plus rien dans ce monde : « *Now you have nothing / You are nothing* »<sup>460</sup> Le jeune fils se tourne vers son guide pour lui demander ce qu'il doit faire, mais celui-ci lui dit qu'après la richesse vient la pauvreté et qu'il doit en faire la dure expérience. Il ne lui reste qu'à mendier pour une bouchée de pain. Le fils s'effondre et le Tentateur triomphe devant les moines, leur disant qu'il a détruit cette famille si paisible, si droite, si unie.

Le jeune fils décide de revenir chez lui. Il a circulé sur la scène alors que le frère et le père disparaissaient de la vue, ensuite le retour se fait à l'inverse. Son père l'accueille et l'embrasse tendrement, alors que le fils s'agenouille devant lui et lui confesse son péché. Le père appelle tous les serviteurs pour préparer une grande fête pour le retour du jeune homme.

<sup>458</sup> "De quel droit dites-vous cela ?" Je traduis. Et suivantes.

<sup>459</sup> "Libre ! Libre ! Vous êtes enfin libre !"

<sup>460</sup> "Maintenant vous n'avez plus rien, vous n'êtes plus rien"

Il demande qu'on lui mette sa plus belle robe, un anneau à son doigt, des chaussures à ses pieds, et qu'on prépare le festin, car il avait perdu son fils et celui-ci lui a été rendu. Le père demande que la musique résonne pour fêter ce jour béni. Mais la jalousie du frère aîné éclate alors, il voit son frère revêtu de la plus belle robe du père, il récrimine, il a toujours été comme un esclave au service de sa famille et personne ne lui a rien donné. Mais le père l'assure qu'il est son bras droit et qu'il faut se réjouir parce que son frère était mort et qu'il est vivant à nouveau. La cérémonie commence alors. Et sur la scène apparaît l'Abbé, - chanté par le même chanteur que le Tentateur - qui explique le sens de la parabole. Le Fils aîné est un homme de devoir, le second fils a été tenté par le démon. Mais il y a plus de joie au Ciel pour un pécheur repenté que pour quatre-vingt-dix-neuf justes. Personne ne doit accabler le pécheur, et tout le monde doit se souvenir de la parabole et du pardon du Père. L'œuvre se termine par le chant « *Jam lucis orto sidere* »<sup>461</sup>, hymne ambrosienne (d'Ambroise de Milan qui a composé des *hymnes* (8 strophes de 4 vers brefs), introduisant en Occident le chant liturgique). Cette hymne rappelle qu'il faut prier Dieu « pour que dans les actions de la journée Il nous protège des méchants », et invite à « chanter le monde dans la tempérance ». Elle insiste donc pour finir sur la tentation plus que sur la miséricorde, point fort de la création de Plomer et Britten.

Musicalement parlant, si on compare cette œuvre aux autres opéras d'église, pas d'Abbé, sauf à la fin : celui-ci joue le rôle du Tentateur et crée un effet de surprise en entrant dans la congrégation alors que les moines rejoignent l'espace scénique. Ce personnage est une invention de Plomer. La relation avec le Tentateur est la plus intéressante musicalement, et commence dans la scène où le Tentateur persuade au jeune homme de se laisser aller à ses désirs. Les deux parties vocales sont indépendantes pendant le voyage vers la ville et les deux voix les plus proches sont celles du Tentateur et du Fils mais le Tentateur a toujours la supériorité. Le rôle du Frère aîné est inférieur à celui du Père et du Fils, et à celui du Tentateur, mais il est vivement caractérisé, son rôle est plein d'impétuosité, il y a des éclats de jalousie, des sauts vocaux importants, il exprime sa colère quand le Père dit vouloir donner sa part au Fils cadet. Le Chœur a un rôle plus important que dans les autres opéras d'Eglise, il chante les parasites, les mendiants puis, dans la scène finale, les serviteurs. Pour la partie dans la ville, il y a neuf chœurs différents : la bienvenue est souhaitée à l'étranger, les voix des « sirènes » (qui sont des voix d'enfants) offrent du vin, les parasites chantent, les « sirènes » proposent une nuit d'extase, le chœur des parasites chante que les jours sont des nuits et les nuits sont des jours sur le modèle de *fair is foul and foul is fair*<sup>462</sup> des sorcières de *Macbeth*, les sirènes implorant la pitié, suit la marche des mendiants.

Les instruments sont : un orgue, une flûte alto, une trompette, une viole, une harpe, des percussions, une cymbale chinoise, un gong, un tambour, de petites cymbales, une cloche. Les instruments sont liés aux personnages : la flûte de *Curlew River*, qui représente la mère, la femme folle d'avoir perdu son fils, se retrouve ainsi associée au Père. Mais les instruments spécifiques du *Fils Prodigue* sont la trompette et la viole, pour le Fils, le basson pour le Frère, la trompette, plus pour la tentation que pour le Tentateur. La trompette marque aussi l'influence du Tentateur sur le jeune fils, sa face sombre révélée par lui. La trompette est aussi associée au Fils qui succombe à la tentation, comme si elle caractérisait sa faiblesse, sur laquelle va jouer le Tentateur. On connaît ses pensées grâce à la viole. L'orchestration est raffinée, la musique toujours exactement en phase avec les voix et les paroles. Et l'ensemble donne au spectateur une impression de force et de grandeur, de modernité très grande mêlée à ces chants religieux qui structurent l'ensemble et créent l'atmosphère.

<sup>461</sup> « Le jour s'est maintenant levé »

<sup>462</sup> « Le beau est laid et le laid est beau »

## La voix de la miséricorde

La parabole<sup>463</sup> est peu modifiée par le librettiste de Britten, Plomer, en revanche elle est développée pour ce qui concerne la tentation et la vie de dissipation en ville, qui est éludée dans le texte de l'Évangile de Luc. Le début est de son fait, l'apparition du Tentateur, puis le Père, le Frère aîné et les serviteurs qui se rendent aux champs. Plomer rejoint le récit biblique quand le Fils demande au Père son bien. La parabole perd un peu en saveur biblique, ainsi le passage où le fils se plaint de ne plus avoir à manger, même de la nourriture dont se régalaient les porcs, ou lorsqu'il envie les mercenaires - « Combien de mercenaires de mon père ont du pain en surabondance, et moi je suis ici à périr de faim » - sont supprimés, bien qu'on en garde quelque chose, lorsque le Tentateur lui conseille d'aller garder les porcs. En revanche les plaisirs divers sont évoqués, la chair, le vin, le jeu, grâce au chœur qui chante différents rôles, soit sur scène soit hors scène, chœur de voix masculines ou de voix enfantines, figurant les « sirènes ».

Quand le Fils décide de retourner à la maison paternelle, de demander à son père d'être accueilli non plus en vertu de son droit de fils, mais dans la condition d'un serviteur, il semble extérieurement agir poussé par la faim et la misère dans laquelle il est tombé. Pourtant ce motif est pénétré par la conscience d'une perte plus profonde : être un serviteur dans la maison de son propre père est certainement une grande humiliation et une grande honte. Néanmoins, l'enfant prodigue est prêt à affronter cette humiliation et cette honte. Il se rend compte qu'il n'a plus aucun droit, sinon celui d'être un serviteur dans la maison de son père. Sa décision est prise dans la pleine conscience de ce qu'il a mérité et de ce à quoi il peut encore avoir droit selon les normes de la justice. Dans la parabole de l'enfant prodigue on ne trouve pas une seule fois le terme de « justice » ni même, dans le texte original, celui de « miséricorde ». Le Fils a offensé son Père, dilapidé ses biens, et mérite de travailler comme serviteur, Britten et Plomer gardent cet aspect du texte, mais ils insistent, comme dans l'Évangile, sur la miséricorde du Père.

Le Père garde son amour intact pour son fils, malgré l'offense, le chagrin infligé. Il l'accueille avec générosité, qui ici est miséricorde et prend la forme de l'amour paternel, il prépare cette grande fête qui choque le Frère aîné. Celui-ci perçoit dans la miséricorde un rapport d'inégalité et les accents que lui prête Britten le donnent à entendre : c'est la réaction commune, la réaction du « juste » qui ne va pas au-delà de la justice. Mais le Père explique que ce qui est arrivé est comme une résurrection : peut-on alors parler de justice et d'injustice ? Les théologiens expliquent que cet amour du Père est fidélité à soi-même, dans l'amour pour ses enfants, connue déjà dans l'Ancien Testament, sous le terme de *hesed*. Le Père est conscient qu'un bien fondamental a été sauvé, l'humanité de son fils, ce qu'exprime la musique de Britten, qui réserve un traitement différent aux moments avec le Tentateur et aux moments avec le Père. Le Tentateur déshumanise le fils et le conduit à se vautrer dans l'animalité des plaisirs qui vont le réduire à chercher ensuite sa nourriture comme un porc. Mieux encore, le Fils retrouve sa dignité et son humanité, il était mort, il revit. Saint Paul reprendra cet enseignement en écrivant : « La charité est longanime, la charité est serviable... elle ne cherche pas son intérêt, ne s'irrite pas, ne tient pas compte du mal..., elle met sa joie dans la vérité..., elle espère tout, supporte tout » et « ne passera jamais »<sup>464</sup>, et la grande force de cette charité chrétienne s'exprime dans cette parabole en musique, comme Plomer lui-même l'a dit. Nous sommes dans un autre « ordre », celui de l'Amour de Dieu. Et c'est par le travail sur la voix que Britten laisse entendre cela au spectateur.

<sup>463</sup> L'Encyclique du pape Jean-Paul II en 1980 sur le *Dieu de Miséricorde* comprend un long commentaire de la parabole.

<sup>464</sup> 1<sup>o</sup> Epître aux corinthiens, chapitre 13

Aucune voix féminine dans cette parabole d'Eglise : les voix hautes sont celles d'enfants et d'adolescents. On n'insistera pas ici sur ce rôle des voix d'enfants et d'adolescents chez Britten, mais il est remarquable que celles-ci figurent les désirs charnels. On rappellera ici cependant que, lorsque la voix se détache de la prosodie ou de la parole, elle devient objet pulsionnel et cause du désir : c'est ce qu'on entend dans la voix du Tentateur, lorsqu'il dit *amen* aux moines. Son premier air est à peine accompagné de musique, les instruments répondent à sa quasi déclamation. Lorsque sa voix est associée à celle du Fils, lorsque leurs deux voix hautes vocalisent, elles visent toutes deux à dépasser l'ordre signifiant et le sens, donc aussi la parole du Père. Ce Père qui chante dès l'abord « *I am father to you all* »<sup>465</sup> affirmant sa force paternelle de sa voix grave. Il dit que Dieu – dont il est le serviteur et le représentant - leur a tout donné, leur maison, ce dont ils ont besoin, et surtout la Loi. La voix du Père est ici liée à la vie et à l'interdit : ne pas briser cet ordre, alors que le Tentateur a dit justement qu'il était là pour le briser, faire émerger le désir. Alors que la voix du Père donne le droit de désirer mais dans les limites assignées, les champs, le travail et le loisir, la joie d'accomplir les commandements de Dieu. Lorsque le Tentateur parle au Fils, une tout autre voix se fait entendre, fraîche et séductrice. Sa voix est dans la fonction « invocante »<sup>466</sup>, elle renvoie à une relation à l'Autre définie comme la rencontre de deux désirs. Les deux voix se mêlent alors, après que le Tentateur a fait imaginer au Fils les plaisirs qu'il va rencontrer. L'un appelle l'autre, et reconnaît son désir – son propre désir. Le Tentateur dit au jeune homme que celui-ci le connaît bien, il est lui. De même que le Père reconnaît le désir du Fils, parce qu'il a été comme lui, sa voix a changé, mais il a aussi été fils, et a voulu connaître la liberté. Ainsi le Fils retrouve son Père, dans une identification qui se laisse entendre dans la voix du Fils, qui a cessé de vocaliser et retrouve un chant plus lisse, plus plein. C'est à voix presque basse qu'il confesse ses péchés à son Père, et dans le registre de la voix adulte qui doit désormais être la sienne. Le jeune homme finit par connaître sa part de faiblesse et sait désormais comment la dominer, il est l'adolescent qui a mûri « sous le soleil de Satan ».

L'œuvre de Britten et Plomer est une variation émouvante sur le récit évangélique : les voix travaillées de façon à faire entendre les forces en présence, la musique structurée par le plain chant et orientalisée par une orchestration subtile, sont au service de ce pardon, de cette miséricorde qui domine l'opéra d'église. William Plomer remarquera lui-même, à juste titre, le climat inoubliable de pardon des offenses qui triomphe, une exaltation du style de vie chrétien aussi claire que possible qui domine dans cette courte et belle œuvre. La fin retrouve la voix des moines qui s'éloignent et disent la confiance dans le Seigneur.

---

<sup>465</sup> "Je suis votre Père à tous"

<sup>466</sup> Selon l'expression de Lacan, Séminaires 11 et 24.

Gaël PRIGENT  
Lycée Jean Dautet (La Rochelle)

### Le Fils prodigue (*The Prodigal*, 1955) de Richard Thorpe : un retour à la Bible ?

*Tu n'auras pas d'autres dieux devant ma face...*

Exode 20, 2

*Un homme avait deux fils...*

Luc 15, 11

La Bible a été, à Hollywood, une source d'inspiration immédiate, dès les premières années de la production cinématographique américaine, comme du reste en France, en Italie ou ailleurs. Elle offre en effet ce double intérêt d'un scénario tout trouvé qu'il s'agit seulement d'adapter, et d'un sujet inattaquable ou presque au regard de toutes les censures, même celle du code Hays une fois celui-ci mis en place<sup>467</sup>. Or, il se trouve que parmi les épisodes scripturaires les plus traités, si l'on exclut la Passion elle-même, « la plus grande histoire jamais contée<sup>468</sup> », et la biographie de Jean-Baptiste, le plus souvent recentrée sur le personnage de Salomé<sup>469</sup>, on trouve deux paraboles néo-testamentaires : celle du Bon Samaritain et celle du Fils prodigue. On peut se demander ce qui a pu valoir à cette dernière, péripécie lucanienne de quelques versets (Lc 15, 11-32), une telle faveur cinématographique et intéresser aussi bien Raoul Walsh que Richard Thorpe, par exemple. On peut se demander surtout ce qui a pu attirer celui-ci, spécialiste du film d'aventures et du film policier, connu pour sa contribution à la série des *Tarzan* et sa direction d'Elvis Presley dans *Le Rock du bagne*<sup>470</sup> (*Jailhouse Rock*, 1957) dans un genre affilié au péplum et balisé par Cecil B. De Mille à travers des œuvres monumentales telles que les deux versions des *Dix Commandements* (*The Ten Commandments*, 1923 et 1956), *Le Roi des rois* (*The King of Kings*, 1927), *Le Signe de la croix* (*The Sign of the Cross*, 1932) ou encore *Samson et Dalila* (*Samson and Delilah*, 1949). La vision de la bande invite à penser que le cinéma accomplit par là un travail déjà entamé par la littérature et s'engouffre dans les mêmes possibilités ouvertes par le texte biblique, celui d'un récit en puissance, et par la peinture, celui d'une représentation iconographique recréant totalement une réalité historique enfuie, si elle fut jamais. Mais ce qui est valable de toute adaptation et qu'on peut dire des autres versions de cette même histoire (celle de Chahine, celle des Straub), ne doit pas masquer la nature, certes archétypique, du film, mais dans une perspective plus restreinte que celle du septième art tout entier : ce qui se trouve ici illustré de manière exemplaire, c'est la façon dont Hollywood – c'est-à-dire les Etats-Unis tels qu'ils veulent se donner à voir – lit et regarde la Bible.

<sup>467</sup> Code de censure en vigueur à Hollywood entre 1930 et 1966.

<sup>468</sup> Titre d'une superproduction de George Stevens avec Max Von Sydow dans le rôle de Jésus, datée de 1965.

<sup>469</sup> Si l'on additionne les films intitulés « Salomé », « Hérodiade » et « Jean-Baptiste », on comptabilise une bonne vingtaine de bandes entre les premières années du cinéma américain et aujourd'hui.

<sup>470</sup> Généralement considéré comme un faiseur, Richard Thorpe est néanmoins l'objet d'avis divergents, Patrick Brion voyant en lui un des réalisateurs les plus intéressants de l'âge d'or des studios. On peut résumer cette divergence de vue en citant Bertrand Tavernier et Jean-Pierre Coursodon dans l'article consacré à Thorpe de leur édition revue et mise à jour de *50 ans de cinéma américain*, Paris, Nathan, Omnibus, 1995, p. 936 : « Si nous récrivons sa notice, c'est que nous avons pu voir ou revoir un grand nombre de films grâce à Patrick Brion qui est probablement le seul admirateur fanatique au monde de ce cinéaste. Nous regrettons d'ailleurs de ne pas pouvoir le suivre dans son enthousiasme. Au contraire, ce qu'il nous a montré nous a définitivement convaincus de classer Thorpe parmi les artisans routiniers, à deux ou trois exceptions près... »

*Une nouvelle histoire : ce que la Bible ne disait pas*

Le premier constat auquel invite *The Prodigal* (1955), c'est qu'il illustre de manière parfaite le traitement que le cinéma, et le cinéma industriel qui a choisi très tôt de se faire narratif en particulier, est enclin à faire des Écritures : prolonger, accentuer, renforcer la dimension narrative d'un texte : la Bible qui ne se réduit pas au seul genre du récit, jusqu'à en subvertir ledit genre ou, à tout le moins, en accomplir une transposition, remplir aussi les blancs et combler les vides et le silence desdits récits. C'est aussi cela, néanmoins, qui explique la prédilection d'Hollywood pour les paraboles évangéliques, et en particulier pour l'histoire du fils prodigue, qui se présente plus qu'aucune autre comme une biographie en miniature, qu'il est aisé de compléter. Le travail des scénaristes, en l'occurrence Joseph Breen et Samuel James Larsen, auteurs du roman dont est tiré le script, ou Maurice Zimm, qui l'a adapté, ne diffère guère alors de celui d'un Thomas Mann réécrivant la Genèse dans *Joseph et ses frères* ou de Flaubert sur les Évangiles dans *Hérodias*.

Pour commencer, le cinéma est obligé d'inventer un lieu et une époque dans laquelle mettre en scène ce récit totalement abstrait, atemporel et universel (« Un homme avait deux fils... »), qui ne précise aucun cadre spatio-temporel : l'histoire commence ici aux environs de Joppé<sup>471</sup> en l'an 70, nous signale une voix off au début du film. Il suffit ensuite de suivre l'ordre du récit de Luc pour voir apparaître les interstices textuels dans lesquels le scénario va s'immiscer, les germes d'une histoire qui ne demandait qu'à croître. En premier lieu, dans l'Évangile, le fils cadet qui prétend quitter son père lui réclame sa part d'héritage sans qu'aucune motivation soit jamais précisée : « Le plus jeune dit à son père : “Mon père, donnez-moi la part du bien qui doit me revenir”. Et le père leur partagea son bien<sup>472</sup>. » Dans le film, au contraire, tout un développement diégétique est mis en place pour justifier cette volonté de départ et la rendre en même temps problématique : le fils prodigue est fiancé et doit incessamment se marier mais tombe sous le charme de la grande prêtresse d'Astarté aperçue à Joppé même et qu'il se promet sur le champ de faire sienne. Chez Luc, le récit de la perte du prodigue se résume à peu de choses : « il partit pour un pays lointain, et il y dissipa son bien en vivant dans la débauche<sup>473</sup>. » Chez Thorpe, à l'opposé, le séjour à Damas est longuement décrit et détaillé : l'achat de terres et d'une villa pour commencer, les visites au temple d'Astarté ensuite, qui semblent constituer l'essentiel de cette nouvelle vie, quelques orgies façon romaine aussi, bien que le personnage principal se tienne quelque peu à l'écart, enfin la présence, en passant, à une table de jeu. Le verset suivant est plus intéressant encore dans sa façon de révéler le travail scénaristique : là où l'évangéliste se contente de mentionner, comme cause de l'embarras final du prodigue, une famine qui semble provoquée uniquement, en l'absence d'autre indication, par les conditions naturelles (« Lorsqu'il eut tout dépensé, une grande famine survint dans ce pays, et il commença à sentir le besoin<sup>474</sup> »), le scénariste moderne, s'appuyant sur ce motif éminemment biblique qu'il reprend à son compte, lui invente toute une justification politico-religieuse, celle d'un complot ourdi par le grand Prêtre de Baal qui désireux de se venger de l'affront qui lui a initialement été fait dans une première scène apparemment anecdotique où l'on voyait les deux frères sauver d'un châtement mortel l'esclave dudit grand Prêtre par la main d'un séide patibulaire, organise lui-même la famine. Cette adjonction révèle la principale transformation opérée sur la péripécie lucanienne, celle de tout bon scénario hollywoodien, qui consiste à entremêler plusieurs fils

<sup>471</sup> Joppé, nom utilisé dans la version doublée en français pour l'anglais Joppa. C'est la ville moderne de Jaffa, anciennement appelée Yaph, en hébreu Yapho.

<sup>472</sup> Lc 15, 12. Nous citons le texte biblique sur la traduction Crampon, *La Sainte Bible d'après les textes originaux*, Société saint Jean l'Évangéliste, Paris, 1923, rééd. Éditions D. F. T., 1989.

<sup>473</sup> Lc 15, 13.

<sup>474</sup> Lc 15, 14.

dramatiques et, en l'occurrence, à tisser une intrigue politico-religieuse greffée sur l'intrigue amoureuse elle-aussi inventée de toutes pièces. Cela explique que le contenu du verset 15<sup>475</sup> disparaisse totalement du traitement cinématographique, alors qu'il passe pour éminemment emblématique de toute la parabole, en ce sens qu'il entre en consonance avec d'autres passages néo-testamentaires<sup>476</sup> : point de pourceaux ici, précisément parce que l'étranger avec lequel le fils est aux prises n'est autre que le grand Prêtre de Baal et non quelque propriétaire terrien éleveur de cochons, de ces cochons dont il doit convoiter la nourriture. L'humiliation est ailleurs, nous y reviendrons.

On le voit, le propre du scénario, en dilatant, en gonflant les quinze versets dont il part, est aussi et surtout de créer de nouveaux personnages, de compléter également la caractérisation de ceux que lui livre la Bible. Ainsi les protagonistes anonymes de Luc acquièrent-ils tous le nom qui leur manquait : le prodigue devient Micah fils d'Élie, tandis que son frère se prénomme Joram. Mais ce sont surtout les acteurs ajoutés au drame qui importent : Samarra, prêtresse d'Astarté, Nahreeb, le grand Prêtre de Baal, Asham, l'esclave révolté, et Ruth, la fiancée délaissée. Autant d'inventions qui semblent répondre à une certaine intention à la fois réaliste et symbolique, Samarra renvoyant tout ensemble aux cultes philistins et phéniciens par sa personne et à l'hérésie samaritaine par les sonorités de son nom<sup>477</sup>, Ruth évoquant quant à elle l'héroïne du livre qui porte son nom dans l'Ancien Testament, dont la destinée ressemble par bien des points à celle de notre Micah<sup>478</sup>.

### *Une nouvelle iconographie : de l'imagerie biblique au grand spectacle hollywoodien*

Mais au-delà de ce travail scénaristique, le film de Thorpe a encore et surtout l'immense qualité d'illustrer parfaitement ce qu'on pourrait appeler l'iconographie biblique hollywoodienne, dans son double élan désespérément traditionnel et radicalement inventif.

*The Prodigal* met tout d'abord en œuvre une série de représentations directement empruntées à l'imaginaire sulpicien. Qu'on en juge par la représentation offerte par exemple de la judéité : costumes bariolés agrémentés comme il se doit de phalanstères et de couvre-chefs ridicules, cheveux et barbes tire-bouchonnées tout droit venus de la statuaire, en particulier pour ce qui concerne le vieil Élie (le père du prodigue) et l'un de ses amis (Tobie, le père de Ruth), qu'on voit passer dans quelques séquences et qui ressemblent en tous points au Moïse de Michel-Ange ou à celui de Stefan Lochner, aux cornes près. La barbe est d'ailleurs l'objet d'un véritable développement thématique, devenant, conformément à une certaine lecture du Lévitique<sup>479</sup>, le signe même par lequel les Juifs se distinguent des autres peuples dans le film : dans la onzième séquence, Micah est reconnu à cette coutume comme étranger par un habitant de Damas (« Je le vois à ta barbe »), tandis que l'intensité de sa foi religieuse est tout au long du récit mesurée à son attachement à cette tradition : il refuse plusieurs fois de se laisser tailler la barbe, allant dans cette même séquence jusqu'à faire serment de ne jamais se raser (« Je tiens à la garder, car c'est une coutume chez mon père [...] »).

<sup>475</sup> Lc 15, 15-16 : « S'en allant donc, il se mit au service d'un habitant du pays, qui l'envoya à sa maison des champs pour garder les pourceaux. Il eût bien voulu se rassasier des gousses que mangeaient les pourceaux, mais personne ne lui en donnait. »

<sup>476</sup> Voir en particulier Mt 7, 6 et Mt 8, 30 *sq.* (Mc 5, 11, Lc 8, 32).

<sup>477</sup> L'assimilation des Samaritains aux païens est telle que l'appellation passe pour une insulte : voir Jn 8, 48.

<sup>478</sup> Cela est d'autant plus intéressant que l'histoire de Ruth semble livrer – bien qu'en des termes opposés – une leçon proche de celle du film, qui insiste sur le respect du premier commandement (voir *infra*) : une Moabite, mais convertie au vrai Dieu, devient la bisaïeule du futur roi David.

<sup>479</sup> Voir Lv 19, 27 (« Vous ne tondrez point en rond les coins de votre chevelure, et tu ne raseras point les coins de ta barbe ») et 21, 5.



Je ne la raserai jamais... »), avant que le comble de sa perte ne soit précisément donné à comprendre par son passage chez le barbier (séquence 22) et son retour à la foi de ses pères comme le début de sa rédemption par une entrée de champ le visage barbu à la fin du film. On en dira autant de l'apparition de Ruth, dans la troisième séquence, par exemple, cadrée à la taille et vêtue d'un costume bleu et blanc agrémenté d'un voile placé sur sa tête, rappelant cette fois l'imagerie chrétienne de la Vierge Marie, ou encore de la façon dont sont données à voir les habitations du peuple nomade dans la septième séquence et la fête des tentes ou fête des cabanes à la fin du film (dans les deux cas, quelques simples feuilles de palmier déposées sur les toits de maison de pacotille dans un studio comme tant d'autres<sup>480</sup>). Les adorateurs de Baal et d'Astarté sont d'ailleurs l'objet d'un traitement tout aussi stéréotypé, qui met largement à contribution l'iconographie assyrienne telle que quelques musées nous l'ont conservée : la façon dont est affublé le grand-prêtre de Baal, robe et tiare bombée, en est l'exemple le plus saisissant, tandis que la frise qui apparaît aux génériques de début et de fin confesse sur le mode du dénudement cette volonté affirmée de pseudo-réalisme. Mais le comble de cette américanisation, de cette standardisation hollywoodienne du récit, c'est évidemment le choix pour le rôle de la grande prêtresse d'Astarté de Lana Turner, l'actrice sulfureuse par excellence, celle qui apparaissait tout de blanc vêtue et faisait d'un homme un meurtrier dans *Le Facteur sonne toujours deux fois* (*The Postman Always Rings Twice*) de Tay Garnett en 1947<sup>481</sup> et qui incarnera ensuite Milady dans *Les Trois Mousquetaires* (*The Three Musketeers*) de George Sidney en 1950, la femme connue pour être la maîtresse du mafioso Johnny Stompanato, dont la disparition fut aussi mystérieuse que sa vie. Lana Turner, c'est la femme vénéneuse par excellence, tout droit venue du film noir, l'incarnation de la sophistication américaine peu compatible avec celle de la femme antique, fût-elle grande prêtresse d'Astarté, deux représentations de la beauté féminine entrant en concurrence dans le même personnage. Tant et si bien qu'elle devient la vivante représentation de l'anachronisme qui gouverne le film tout entier et dont l'unité semble assurée par le procédé Eastmancolor qui en fait un véritable album de couleurs.

Toutefois, il faut bien reconnaître que cela n'empêche pas une certaine originalité, une certaine créativité dans la mise en scène, qui laisse transparaître un désir évident de trouver des traductions, des équivalents cinématographiques aux modèles bibliques et évangéliques. Encore une fois, il s'agit moins ici de la propension du film à retrouver, volontairement ou à la manière d'un clin d'œil, tel ou tel cadrage emprunté à la peinture (une Cène dans l'une des premières séquences, lors des fiançailles : large table en longueur, derrière laquelle sont placés les personnages face à la caméra, en un nombre quasi apostolique), tel ou tel thème ou motif repris à la littérature biblique ou non, mais bien d'une recherche visuelle propre. C'est ainsi qu'on peut analyser cette symbolique idée de la huitième séquence, à la fin d'une entrevue entre le prodigue et sa fiancée au cours de laquelle l'un fait part de sa décision de partir et l'autre affirme qu'elle ne pardonnera pas à celui dont elle annonce déjà l'inéluctable retour. Elle lui reproche d'ailleurs cette facilité de la quitter en escomptant sans doute la possibilité de la retrouver fidèle et inchangée au cas où les choses ne tourneraient pas à son avantage. Or, les derniers plans de la séquence montrent Ruth ouvrant la cage d'une colombe – animal biblique s'il en est, souvenir évident de la Genèse qui montrait Noé épiant également le moment où elle devait revenir –, et assistant au retour immédiat de l'oiseau : cette superposition de l'épisode vétéro-testamentaire à une séquence dont la symbolique dit par

<sup>480</sup> Les décors sont pourtant crédités à Cédric Gibbons.

<sup>481</sup> C'est le film qui en fit une star. La scène dans laquelle elle se remaquille, imperturbable, après le premier baiser avec John Garfield contribua à créer le mythe d'une mangeuse d'hommes (voir Jacques Siclier, *Le Mythe de la femme dans le cinéma américain*, Paris, Le Cerf, 1956). Faut-il y voir un clin d'œil, dans la séquence 9 du *Fils prodigue*, lorsque Samarra livre à une petite fille, future grande prêtresse, « le plus grand des secrets : l'art de se farder les yeux » ?

avance le dénouement d'une histoire que le spectateur connaît déjà est une trouvaille qui permet en quelque sorte au cinéma de mettre en relation l'Ancien et le Nouveau Testaments à la façon de l'exégèse allégorique : le récit du retour au Père est le récit du retour à la fiancée, qui est le récit du retour de la colombe (l'Esprit ?) à Noé.

De la même façon, Thorpe s'évertue à rendre visuellement une des idées principales de la parabole évangélique que son scénario laisse de côté : la prodigalité du personnage principal en son sens premier. Non pas celui du fils qui revient contrit auprès du père, mais d'un fils dépensier et à qui l'argent brûle les doigts. Or, en dehors même des costumes de Micah, que l'on voit évoluer tout au long de la première heure de la bande, devenant toujours plus extravagants et bariolés, toujours plus riches et plus coûteux, nombre de plans le montrent surtout distribuant sa fortune sans la compter : rachat de l'esclave poursuivi par les hommes de Nahreeb pour vingt-cinq pièces d'argent qu'il est obligé d'emprunter à son frère, prodigalité envers le même Asham à qui il donne spontanément de l'argent dès la troisième séquence, bourses distribuées à un inconnu dès son arrivée à Damas dans la onzième, dilapidées au cours d'une orgie dans un palais dans la seizième, argent distribué aux esclaves dans la dix-huitième... Voilà sans doute qui va au-delà de la plate illustration du texte lucanien telle qu'on la trouve pratiquée dans les deux dernières séquences, qui suivent assez scrupuleusement la péripécie, jusqu'à remettre mot pour mot dans la bouche des acteurs les paroles exactes des trois personnages de la parabole : le père et les deux fils. Il s'agit tout d'abord du dialogue entre le père et le prodigue :

- *My son.*
- *Father.*
- *My Micah.*
- *Father, I've sinned.*
- *No need to talk of that now, my son.*
- *I've sinned against heaven and in your sight. I'm not worthy to be called your son.*
- *Caleb, run. Run and tell our family, our friends and our neighbours. And send to Joppa for musicians who can make joyous music. For this, my son, was lost and is found. And Caleb, the fatted calf, bring the fatted calf. For this night we shall eat and make merry<sup>482</sup> !*

Plus loin, dans la séquence suivante, il s'agit cette fois de l'échange entre le père et l'autre frère :

- *What you have to say is better spoken aloud than kept within. Say it.*

---

<sup>482</sup> « – Mon Fils. – Père. – Mon Micah. – Père, j'ai péché. – Inutile d'en parler à présent, mon fils. – J'ai péché contre le ciel et envers toi. Je ne mérite pas d'être appelé ton fils. – Caleb, va. Va avertir notre famille, nos amis et nos voisins. Et envoie chercher à Joppé des musiciens qui sachent jouer de la musique enjouée. Car mon fils, qui était perdu, est retrouvé. Et Caleb, le veau gras, apporte le veau gras. Car ce soir, nous mangerons et ferons la fête » (C'est nous qui traduisons). Il est facile de comparer avec le texte (Lc 15, 21-24) de la version de la Bible dite du roi Jacques (1611) : « *And the son said unto him, Father, I have sinned against heaven, and in thy sight, and am no more worthy to be called thy son. But the father said to his servants, Bring forth the best robe, and put it on him, and put a ring on his hand, and put shoes on his feet : And bring hither the fatted calf, and kill it ; and let us eat, and be merry : For this, my son was dead, and is alive again ; he was lost, and is found. And they began to be merry.* » (« Son fils lui dit : Mon père, j'ai péché contre le ciel et envers toi ; je ne mérite plus d'être appelé ton fils. Mais le père dit à ses serviteurs : Apportez la plus belle robe et l'en revêtez ; mettez-lui un anneau au doigt et des souliers aux pieds. Amenez aussi le veau gras et tuez-le ; faisons un festin de réjouissance : car mon fils que voici était mort, et il est revenu à la vie ; il était perdu, et il est retrouvé. Et ils se mirent à faire la fête »).

- *Say it I will. Lo, these many years I've served you and have done everything that you've asked me to do, but there's been no rejoicing, no feasting for family or friend. You've never given me so much as a kid that I might make merry with my friends. But for him who wasted your living, just threw away his portion, for him you kill the fatted calf.*
- *Son, you are ever with me, and all that I have is yours. It was meet that we should make merry and be glad for this, your brother, was dead and is alive again. And was lost and is found<sup>483</sup>.*

Dans l'ensemble du film, au contraire, et en particulier dans l'entreprise d'illustration de sa prodigalité, il s'agit de donner quelque profondeur au texte, et d'inventer une psychologie au personnage, à tout le moins de broser un caractère, une figure évangélique.

### *Une nouvelle morale : les Etats-Unis d'après-guerre ou les valeurs du nouvel Israël*

Allons plus loin. Comme toute mise en scène, fût-elle minimale ou commanditée, loin du subjectivisme créateur tel que le concevra la politique des auteurs à partir de la fin des années 1950, celle de Richard Thorpe opère et propose une véritable interprétation, ou réinterprétation de la parabole du fils prodigue.

Cette nouvelle exégèse, on peut l'appeler américanisation, si l'on y tient, mieux encore que hollywoodisation ou standardisation. Car il ne s'agit pas seulement de la simplification qui consiste à ramener le récit, le décor, les costumes ou les personnages à la norme de « consommation » imposée par l'industrie du spectacle, encore que des procédés comme celui qui consiste à inventer un nom au prodigue consonant plus ou moins comme un prénom hébreu mais surtout comme un prénom anglo-saxon (Micah tel que le prononcent les acteurs du film, conformément d'ailleurs à la prononciation américano-anglaise de ce nom, évoquent surtout « Michael » plus qu'autre chose) aillent dans ce sens. On pourrait en dire autant de telle scène fondée sur les codes du western (séquence 18 : les principaux personnages masculins sont réunis autour d'une table de jeu, comme ceux d'un western autour d'une table de poker), des scènes de cascade qui ouvrent et ferment le film et nous rappellent que nous avons affaire à un film de grand spectacle, ou de telle autre qui relève du film d'amour (plusieurs scènes offrent ainsi le spectacle d'un baiser entre Lana Turner et Edmund Purdom, en particulier la séquence 27, tout entière articulée autour de trois baisers successifs en gros plan), enfin de l'image donnée de la femme par le film, réduite à l'opposition entre deux

<sup>483</sup> « – Ce que tu as à dire ferait mieux d'être dit que gardé secret. Parle. – Je parlerai donc. Toutes ces années, je t'ai servi et ai fait tout ce que tu m'as demandé de faire, mais il n'y a eu aucune réjouissance, aucune fête pour la famille ni les amis. Tu ne m'as jamais donné ne serait-ce qu'un chevreau pour festoyer avec mes amis. Mais à lui qui a dilapidé ton bien, gaspillé sa part d'héritage, pour lui tu tues le veau gras. Mon fils, tu es toujours avec moi et tout ce que j'ai est à toi. Mais il fallait bien faire la fête et se réjouir, car ton frère était mort et il est revenu à la vie, il était perdu, et il est retrouvé. » À comparer encore avec le texte évangélique (Lc 15, 29-32): « *And he answering said to his father, Lo, these many years do I serve thee, neither transgressed I at any time thy commandment : and yet thou never gavest me a kid, that I might make merry with my friends : But as soon as thy son was come, which hath devoured your living with harlots, thou hast killed for him the fatted calf. And he said unto him, Son, thou art ever with me, and all that I have is thine. It was meet that we should make merry, and be glad : for this thy brother was dead, and is alive again ; and was lost, and is found.* » (« Il répondit à son père : Voilà tant d'années que je te sers, sans avoir jamais transgressé tes ordres, et jamais tu ne m'as donné, à moi, un chevreau pour festoyer avec mes amis. Et quand cet autre fils, qui a dévoré ton bien avec des courtisanes, arrive, tu tues pour lui le veau gras ! Le père lui dit : Toi, mon fils, tu es toujours avec moi, et tout ce que j'ai est à toi. Mais il fallait bien faire un festin et se réjouir, parce que ton frère que voilà était mort, et qu'il est revenu à la vie ; il était perdu, et il est retrouvé. »)

stéréotypes : Lana Turner, déesse de l'amour, pernicieuse et dangereuse femme fardée, par laquelle l'homme se perd, et Ruth, sage fiancée, fidèle et patiente, et qui « sait bien faire la cuisine », ainsi qu'elle se présente à son futur époux. Mais aussi bien cette dernière assertion pourrait-elle être mise au compte d'une morale puritaine qui nous met sur la voie de ce que le film propose en vérité : ni plus ni moins qu'une relecture de la parabole à l'aune de la morale et des valeurs américaines de l'après seconde Guerre Mondiale, et peut-être bien au-delà, si l'on fait de cette morale véhiculée par le cinéma un constituant de l'Américanité même, le film se transmuant en une *piece of Americana* bien plus qu'en un témoignage historique sur l'Ancien Israël.

En effet, ce que met en scène le film, c'est un idéal de justice et de démocratie en creux, par la dénonciation d'un régime politique avili par une double tare : le pouvoir conféré à un seul homme – le grand Prêtre de Baal – dont le portrait révèle la figure du tyran machiavélique que Hollywood et l'Amérique se plaisent à dénoncer (*sic semper tyrannis*) d'une part, une théocratie fondée sur de faux dieux et le culte des idoles d'autre part. D'où l'identification facile à saisir ensuite entre cet Israël porté à l'écran et les Etats-Unis d'Amérique tels qu'ils se conçoivent.

Dès le début du film, cette perspective est annoncée par le surgissement dans le champ du personnage d'Asham poursuivi par les sbires de Nahreeb : d'un côté les justes, qui se portent mutuellement secours face à l'injustice (Micah sauve Asham, avant que celui-ci ne s'interpose face à la javeline qu'adresse traîtreusement leur ennemi à Micah qui lui tourne le dos), de l'autre les séides du pouvoir de Damas. Mais c'est surtout la fin du film qui révèle cette dimension politique mise en avant au détriment de celle, plus sociale, qui était au cœur de la parabole : plus de déchéance sociale, malgré la ruine financière, mais un emprisonnement tout politique de Micah, devenu leader des esclaves en révolte, dans les geôles du prêtre de Baal. Fomentant une insurrection dans son cachot, élaborant un complot destiné à renverser le pouvoir en place, le résistant hébreu assume alors la figure d'un nouveau Moïse et fait à nouveau jouer la lecture typologique ou allégorique du film. Appartenant à cette tourbe, à cette plèbe qu'il soulève, il poursuit, comme Moïse un but social (c'est une révolte d'esclaves) ou politique (c'est une libération, improbable et inconnue des annales historiques), et un but religieux : immédiatement après s'être débarrassé des figures de son asservissement (Nahreeb, pendu au « mur des Tentations » et Samarra, lapidée et brûlée dans le brasier même du temple d'Astarté) et dans le même mouvement, le « peuple » renverse les idoles païennes dont il n'est guère étonnant que la principale ressemble d'assez près à un veau d'or. On tient là la clé du film. Car il est tout entier tenu par la citation du premier commandement mise en épigraphe à la fin du générique, au premier plan de la première séquence : « *Thou shalt have no other gods before me* », « Tu n'auras pas d'autres dieux devant ma face ». C'est cette exigence qui rend compte du comportement de Micah : de son refus de céder à la demande d'abjuration de Samarra dans la quatorzième séquence, de son refus de se couper la barbe, de sa demande de pardon à son père à la fin du film, pour avoir péché contre lui et contre Dieu. La voix off qui se fait entendre au début et resitue le contexte de l'histoire ne dit d'ailleurs pas autre chose : le Proche-Orient antique est un monde polythéiste dominé par les dieux de la chair, en particulier Baal et Astarté, et non par le seul Dieu de l'âme, le Dieu des Juifs. L'histoire du fils prodigue est donc bien, ainsi que l'ont comprise les Pères de l'Église, l'histoire de celui qui s'éloigne de Dieu avant de retourner à Lui, de cette brebis perdue et retrouvée qui est aussi le modèle de tout spectateur américain.

Cinéma moral, le cinéma américain l'est donc à plus d'un titre et jusque dans ce genre inattendu qui confine au péplum : le récit biblique. Ce que met en scène un film comme *Le*

*Fils prodigue*, c'est un certain puritanisme américain de 1955, si l'on appelle puritanisme le respect du premier et du quatrième commandements érigés en valeurs sociales, voire politiques. C'est aussi une propension à se penser comme le nouvel Israël, c'est-à-dire à continuer à lire comme actuelle une parabole biblique, qui trouve encore à s'appliquer à chaque Américain. Point de vue éminemment judéo-chrétien donc, révélateur de la façon dont se conçoivent les Etats-Unis, mais qui fait d'eux aussi, de manière inattendue, les héritiers d'une longue tradition exégétique, qu'ils transposent dans la pratique de l'art le plus moderne du XX<sup>e</sup> siècle : le cinéma.

Voilà donc un film en cinémascope, tourné pour la MGM, par un réalisateur sous contrat, qui possède toutes les caractéristiques de qu'il est convenu d'appeler *epic movie*, dont on peut dire exactement ce que disent Jean A. Gili et Christian Viviani du genre lui-même dans un numéro de *Positif* consacré à la représentation de l'Antiquité dans le cinéma américain : « S'il est souvent proche d'une esthétique néo-classique ou saint-sulpicienne, s'il applique des règles de raccourci scénaristique qui, pour ne pas étonner à Hollywood, ont régulièrement fait grincer des dents des historiens les plus pointilleux, l'*epic* est souvent plus intelligent, plus subtil ou plus divertissant que sa réputation le laisserait entendre<sup>484</sup>. » Ajoutons donc pour finir : plus savant et plus engagé.

---

<sup>484</sup> *Positif*, n° 468, février 2000, p. 80.

**Benjamin THOMAS**  
**Université Charles-de-Gaulle – Lille III**

**Variation cinématographique sur une parabole :**  
***Le Retour* (2003) d'Andreï Zviaguintsev**

*Le Retour* (2003), premier film d'un jeune cinéaste né en 1964, Andreï Zviaguintsev, s'ouvre sur une Russie vide, aux décors érodés. Dans ce paysage qui, plus qu'à une destruction brutale, semble devoir son état à un processus d'usure, de pourrissement dont il serait la proie depuis bien longtemps, de jeunes garçons s'amuse. Les premières minutes du film condensent ainsi deux jours — comme l'indiquent les cartons « dimanche » et « lundi » introduisant les deux premières scènes — qu'un groupe de cinq adolescents occupe à plonger du haut d'une tour située à l'extrémité d'un môle désolé ou à jouer au football dans un hangar désaffecté. À ces lieux éteints, les jeunes garçons opposent l'insouciance, la fougue, le sens du défi.

Dire ici que ces garçons jouent à des jeux de garçons n'a rien d'un pléonasse. Les bravades sous-tendant le moment ludique qui ouvre le film ont en effet un objet bien précis, que les adolescents semblent rechercher sans bien en avoir conscience. Ainsi, parce que le petit Ivan, que son frère Andreï surnomme « la crevette », n'ose pas sauter, il est abandonné sur place par les autres garçons, qui le traitent de « trouillard » et le laissent prostré en haut de la vieille tour de bois qui surplombe la mer. De même, le lendemain, tandis qu'il retrouve la petite bande qu'a déjà rejointe Andreï, on lui signifie qu'il n'est pas le bienvenu car on ne joue pas à la balle avec les pleutres. L'enjeu des défis que se lancent les garçons est donc de se conformer à des attitudes, des postures, qu'ils n'appréhendent pas sciemment comme telles, mais dont ils semblent sentir intuitivement qu'elles composent le tableau de ce que doit être la masculinité.

Dans l'absolu, il n'y a dans ce mécanisme d'apprentissage ludique des rôles socio-sexuels rien de surprenant : il est bien connu que les modèles de ce type sont perpétués sous diverses formes, dont celle du jeu, par les générations qui précèdent et encadrent les plus jeunes. Mais, dans *Le Retour*, cette intuition, chez les garçons, des « bonnes » postures à adopter est d'autant plus étonnante qu'ils évoluent dans un monde d'où semble avoir disparu toute figure d'homme adulte. À une notable exception près, qui déterminera la trajectoire des héros du film, Andreï et Ivan, on ne verra jamais dans le pays dépeint par Zviaguintsev aucune figure de patriarche. Au début du film, lorsque Ivan sanglote, abandonné au sommet de la tour dont il est le seul à n'avoir pas fait un plongeur, c'est sa mère qui vient le chercher et le consoler, l'assurant qu'elle n'a cure, elle, de ce qu'il soit parvenu ou pas à sauter. Et si rien ne le confirme, rien n'infirme non plus que les camarades d'Andreï et Ivan vivent eux aussi dans des foyers d'où sont absents les pères. Plus tard, dans les villes traversées par les héros, les silhouettes croisées ou aperçues ne seront que celles de femmes ou d'adolescents désœuvrés. Significativement, les seuls hommes que l'on entreverra, lointains, à travers l'objectif mouvant et incertain d'une paire de jumelles maniée par Ivan, se tiendront dans un petit port miteux, prêts à disparaître, à embarquer pour on ne sait où. Dans le monde sur lequel s'ouvre le film, aucune instance masculine et adulte ne semble donc aiguiller les jeunes garçons dans l'acquisition empirique de leur identité de mâles. Et, à vrai dire, comme un signe que les catégories qu'ils mettent en place sont mal assurées, qu'aucune autorité supérieure

symbolique ne vient les entériner, Ivan ne tient pas le rang de « trouillard » que ses camarades lui assignent : il ne montre aucune réticence à se rebiffer et à jouer des poings face à ce qu'il perçoit comme une injustice.

Puis, « privilège » dont ne jouiront dans ce monde que les deux jeunes héros, un père survient, de manière inattendue et abrupte, nimbé d'une puissante aura d'autorité. Lorsque Andreï et Ivan atteignent la maison de leur mère après leur pugilat et une course effrénée à travers une bourgade toujours aussi grisâtre et délabrée, ils apprennent que ce père oublié, disparu de leur vie depuis plus de dix ans, « est revenu ». Dès lors, c'est par rapport à la figure référentielle de ce patriarche que vont désormais se jouer les divergences tâtonnantes, non figées, qui affleuraient en filigrane entre les deux frères quant à la construction de leur identité masculine.

Du rapport problématique qui s'instaure alors à la figure du père, figure appréhendée différemment par Andreï et Ivan, on peut déduire que *Le Retour* est une relecture, ou plutôt une variation sur la parabole du fils prodigue. Dans l'absolu, la dynamique de la parabole de Zviaguintsev est en effet la même que celle du récit original dans le sens où les deux pères y cherchent la même chose : le respect et l'influence. Dans l'évangile selon Luc, où l'on trouve la parabole du fils prodigue, c'est par sa richesse matérielle que le père suscite à la fois fascination et défiance chez le plus effronté de ses deux fils. Après une révolte qui a pris les allures d'une fugue, le fils prodigue revient se mettre sous l'influence mesurée et bienveillante du père, d'autant plus conciliant et doux envers le rebelle que son retour marque la victoire paternelle. Chez Zviaguintsev, l'attrait du père et l'héritage qu'il a à transmettre (tout aussi ambivalents que l'étaient les richesses du père lucanien) est la virilité — « tu as vu sa carrure ? » demandera l'un des deux frères à la fois émerveillé et inquiet.

Pour sa transposition « psychanalytique » de la parabole afin d'illustrer les mécanismes de l'acquisition de l'identité masculine à travers le rapport au père, le film de Zviaguintsev éveille déjà un intérêt certain. Mais la manière dont le cinéaste se sert de la forme parabolique emmène le film plus loin encore et offre une articulation singulière au discours critique sur la construction sexuée des deux garçons. Ce qui caractérise en effet *Le Retour*, c'est qu'il ne se contente pas de revisiter discrètement la parabole, mais que, comme l'écrivait Jean-Marie Schaeffer, il se « dénonce » comme étant une parabole<sup>485</sup>.

Outre le fait que ce parti pris offre une inflexion intéressante au propos du film sur l'identité masculine, on verra qu'il invite aussi à appréhender l'œuvre indissociablement de son contexte, que celui-ci soit l'état de la Russie dans laquelle le film a été « énoncé » ou l'histoire du cinéma dans laquelle il s'inscrit.

## 1) Récits identitaires

### Images du père

Une parabole, ainsi que le rappelle Dominique Stein après maints sémiologues, peut certes être appréhendée comme un récit autonome, mais c'est aussi et surtout un récit « secondaire » existant au sein d'un récit « primaire »<sup>486</sup>. En ce qui concerne la parabole du fils prodigue, elle s'insère dans le récit primaire de l'évangile selon Luc, où elle est narrée par Jésus faisant face aux accusations des Pharisiens qui lui reprochent d'accueillir des pécheurs avec bienveillance.

Or, avec les seuls moyens visuels de l'art cinématographique, Andreï Zviaguintsev fait une chose éminemment importante, qui éclaire d'une lumière particulière la relation entre un père et une fratrie qu'il met en scène en s'inspirant de la parabole christique : la première

<sup>485</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

<sup>486</sup> Dominique Stein, *Lectures psychanalytiques de la Bible*, Paris, Cerf, 1985

apparition du père aux yeux de ses deux fils est une évocation limpide du *Christ mort*, tableau peint par Andrea Mantegna vers 1500. Et il y a là bien évidemment autre chose qu'une citation d'esthète. Par ce simple parti pris esthétique consistant à confondre le père inspiré du récit secondaire avec l'instance énonciatrice de la parabole originelle, Zviaguintsev indique que, dans sa relecture, le personnage paternel sera animé d'une certaine conscience du récit.

Le premier élan des deux garçons, après ces retrouvailles visuellement singulières avec un père oublié, est de se précipiter dans le grenier de la maison. Là, ils exhument une vieille Bible d'un coffre car ils savent que, *dans le livre*, est insérée une vieille photo du père qui leur permettra de s'assurer que l'homme est bien leur géniteur. Or, ce cliché jauni qu'ils ne tardent pas à retrouver marque une page où figure une gravure représentant Abraham...

Dans cette succession de deux scènes brèves est donc révélée une donnée essentielle du film-parabole de Zviaguintsev : la double nature du père. Il est fondamental pour le cinéaste de donner une aura christique au patriarche lorsque le film débute, parce que le père doit pouvoir être perçu comme une instance narratrice. Mais il sera toujours à la fois énonciateur et personnage de la parabole qu'il énonce. Et le rôle qu'il joue dans le récit qu'il prend lui-même en charge fait effectivement de lui un personnage aussi intransigent qu'Abraham, un personnage qui a quelque chose d'une conception de l'autorité héritée de l'Ancien Testament.

### **Voyage initiatique**

Dès son irruption dans la vie de ses deux fils, le père d'Andreï et Ivan entreprend de faire d'eux des hommes. Ainsi, lors du premier repas, le père sert-il du vin aux deux garçons. Le geste invite bien sûr à ne pas oublier le versant christique bien particulier du personnage, mais il symbolise aussi la reprise en main des fils par le patriarche. En leur permettant de boire pour la première fois cette boisson d'hommes (la mère et la grand-mère emplissent leurs propres verres d'eau), le père leur notifie le commencement de leur apprentissage, désormais supervisé, de la masculinité. Et déjà les réactions des deux frères divergent. Andreï demande à nouveau du vin — ce que le père lui refuse — dans un élan qui dissimule mal l'envie irrépressible d'exister aux yeux de l'homme, le besoin de se conformer à ses attentes, le souci de trouver son approbation. Ivan, avec dans le regard les premières ombres d'une défiance profonde de plus en plus affirmée au fil du film, déclare qu'il n'a pas du tout apprécié le breuvage. L'expédition que le père entreprend dès le lendemain, et à laquelle il décide unilatéralement d'associer ses fils, sera jalonnée de moments similaires. Au cours de ce voyage à trois, Andreï fera toujours figure de disciple attentif et volontaire, dont les rares velléités de révolte seront toujours recadrées sans peine par le père. Ivan, au contraire, incarnera systématiquement la résistance effrontée aux enseignements paternels. Le père, quant à lui, est dépeint comme une personnification de l'arbitraire : dans de nombreuses scènes, il passe de la bienveillance à la rudesse, de l'approbation à la réprobation violente, sans que ni les héros ni le spectateur ne puissent vraiment s'expliquer ces changements abrupts de comportement. En outre, la longue absence qui a précédé son retour tend à ôter toute légitimité à ses élans autoritaires, en particulier aux yeux d'Ivan. Ce dernier est de plus construit par Zviaguintsev comme le personnage vers lequel se portera l'empathie du spectateur. C'est très clair, par exemple, dans une scène à la durée étirée, dans laquelle la caméra reste à ses côtés tandis qu'il est abandonné sur le bord d'une route isolée, sous une pluie diluvienne, pour avoir tenu tête à son père. Il est donc évident qu'à ce simple niveau de lecture *Le Retour*, pour traiter de l'identité masculine, instaure entre le père et ses fils des relations qui empruntent à la parabole originelle sa dynamique fondée sur l'alternance de respect et de dédain envers les enseignements du patriarche. De la même manière, il est aisé de discerner, dans le traitement des personnages tel qu'on vient de l'exposer, les contours



d'un discours tout à fait critique contre la perpétuation de la masculinité sur un mode forcément viril et autoritaire.

Le voyage encadré par le père est un voyage initiatique au sens fort du terme. C'est, pour les deux garçons, un itinéraire de formation à leur identité masculine. C'est surtout un récit œdipien. La trajectoire infléchie par le patriarche vise à ce qu'Ivan et Andreï intègrent les enseignements paternels au fil d'une expédition requérant d'eux force physique et aptitude à la survie. L'intrigue impulsée par le père entend faire d'eux des hommes par la restauration du respect envers le patriarche et l'émulation que cela devrait susciter chez eux. Pour ce faire, le personnage du père vient d'ailleurs perturber une relation paisible et exclusive à la mère (très marquée chez Ivan surtout). Il est évident qu'il a bien pour projet d'inscrire ses fils dans un schéma œdipien réussi, c'est-à-dire le schéma « normal » d'un complexe d'Œdipe surpassé. Or, Ivan, nouvelle incarnation d'un fils prodigue qui persisterait dans le refus de l'influence paternelle, mettra un terme aux exigences patriarcales par un parricide involontaire. Ainsi la mort du père — par la main d'un personnage empathique, il faut le rappeler — symbolise-t-elle le refus du fils d'accepter la filiation selon les critères de son géniteur, et son choix net en faveur d'une identité pré-œdipienne, non virile.

Si tout dans le film dit à quel point Zviaguintsev est sensible à ce propos, ce n'est pourtant pas sur cette manière-là de l'articuler que se concentrent ses efforts. Pour le dire autrement, ce n'est pas tant le recours à la parabole comme récit autonome à forte charge allégorique qui intéresse le cinéaste. Comme en témoigne son choix de fondre, en une image, le personnage de l'apologue (le père) et son énonciateur (le Christ), c'est plutôt dans la parabole identifiée explicitement comme récit que Zviaguintsev trouve une modalité de formulation originale.

## Deux narrations

Parce qu'il est d'emblée montré par le prisme du tableau de Mantegna, le père qui embarque ses fils dans une expédition dont on ne connaîtra jamais les tenants et les aboutissants est avant tout une sorte de narrateur. Et il n'est point innocent que l'on ne sache jamais rien du but et des enjeux de son voyage : la trajectoire qu'il impulse n'importe absolument pas pour ce qu'elle narre, mais seulement parce qu'elle est narration. Zviaguintsev fait le choix d'afficher explicitement la nature de fiction du trajet d'Andreï et Ivan aux côtés de leur père, afin que ce dernier apparaisse avant tout comme un conteur entre les mains duquel ils sont condamnés à être des personnages. Le patriarche offre une dramaturgie, un mouvement, un semblant d'intrigue aux divergences qui se font jour entre les deux garçons. Il met littéralement en récit ces différences. Du même coup, le discours du film sur l'identité masculine prend une tout autre dimension : elle n'est rien moins qu'un rôle que tout homme est sommé d'endosser, une pure construction arbitraire et contraignante. On est au-delà de la simple charge contre la forme autoritaire et virile que peut prendre l'inculcation de l'identité masculine ; ce qui est mis à jour ici c'est sa structure même : comme la parabole, elle est une fiction. Mais une fiction à laquelle on n'échappe pas. À moins de parvenir à lui opposer un autre récit...

Ce n'est pas dans les moments où Ivan et — bien plus rarement — Andreï tiennent tête à leur père qu'ils lui présentent une résistance réelle et effective. Andreï, la veille du départ, a en effet suggéré que son frère et lui emportent avec eux un appareil photo et un carnet vierge. Tandis qu'Andreï se sert de l'appareil sans projet bien précis et semble délaisser le cahier, Ivan va très vite leur assigner une fonction bien particulière : ils serviront à collecter les mots et les images toutes personnelles que suscitera en eux ce voyage. Ivan apporte un soin tout particulier à ce que, à tour de rôle, son frère et lui rendent compte de chacun des jours de l'expédition. Ainsi, en toute cohérence avec son choix de présenter la construction de soi

comme une dramaturgie, le film déplace-t-il le véritable lieu du conflit entre le père et ses fils sur le plan de l'acte narratif : il est une opposition entre deux lignes de récit. D'une part, celle du père, dominante, puisqu'elle est le cadre et le synopsis de l'expédition. D'autre part, au cœur même de la première, la ligne de récit qu'élaborent les fils en catimini, à l'initiative d'Ivan.

Le film ne dévoilera bien sûr rien des écrits des deux frères. Une fois encore, il ne s'agit pas de mettre en exergue ce qui s'écrit mais plutôt le fait que les deux frères prennent en main leur propre narration dissidente, le fait qu'ils choisissent, pour résister, pour se déprendre de la poigne paternelle, de se raconter eux-mêmes. La seule concession de Zviaguintsev, quant à dévoiler le contenu de la ligne de récit des deux frères, est la succession, en clôture du film, de photographies en noir et blanc prises par Andreï et Ivan, qui précèdent des clichés plus anciens datant de leur petite enfance. Et ce parti pris n'est évidemment pas anecdotique : se concentrant sur les jeux des deux frères, sur des instants de répit, ou prenant la valeur de traces tangibles du regard affectueux qu'Andreï et Ivan se portent réciproquement, aucune des photographies ramenées de ce voyage ne rend vraiment compte des moments que le film a choisi de montrer. Elles sont toutes « à côté », comme autant de témoignages de l'existence d'un monde que les collures du montage narrant le voyage prétendaient occulter. Aucune ne rapporte la présence du père, et la plupart semblent prôner une immaturité joyeuse et subversive. En outre, les photographies, dont l'absence de couleur et la fixité rendent plus sensible leur nature d'*images* soigneusement et rigoureusement *composées*, offrent un contraste évident à la texture de l'image filmique qui vient de dérouler la trajectoire du voyage pendant plus d'une heure et demie. S'il en était besoin, ce contraste insiste sur le fait que les clichés sont explicitement les éléments d'un dispositif narratif. D'ailleurs, bien plus ostensiblement que ne le fait l'image animée, dont la réception « s'inscrit dans une expérience phénoménologique de l'"ici-maintenant"<sup>487</sup> », ces clichés *racontent*, ils disent « ça a été », pour reprendre l'expression de Roland Barthes<sup>488</sup>. Leur succession lente, en point d'orgue, achève de donner toute sa prégnance à l'idée selon laquelle la seule façon efficace de contrer l'apologue paternel était bien d'user contre lui de ses propres armes, en adoptant la posture narrative consubstantielle à la forme parabolique — c'est-à-dire celle qui ne s'efface jamais tout à fait derrière son récit, celle qui consiste à livrer une histoire qui ne fait jamais oublier qu'elle n'est qu'une histoire.

Pour conclure sur ce point, on peut noter que le film ne met pas en scène que la mort du père. Un peu plus tard, il met aussi en images sa disparition pure et simple, lorsque la barque sur laquelle était couché le corps est engloutie par les eaux. Il n'y a en fin de compte rien d'étonnant à cette mort redoublée d'une disparition : le père est un Janus, il devait s'éteindre deux fois. Le père-personnage meurt en tombant d'une tour, le père-narrateur, instance plus qu'être de chair, s'évanouit littéralement parce que sa ligne narrative a été vaincue.

## 2) Récits primaires

L'affirmation par *Le Retour* de son caractère de parabole permet donc une articulation particulièrement intéressante d'un discours sur l'identité socio-sexuelle lorsqu'on appréhende le film en tant que diégèse. Mais lorsqu'on le considère en tant qu'objet, en tant que production artistique, ce même souci d'afficher sa nature de récit secondaire invite avec

<sup>487</sup> André Gardies, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, coll. « Contours Littéraires », 1993, p. 14.

<sup>488</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire, notes sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil-Cahiers du Cinéma, 1980.

insistance à s'interroger sur ce qu'est le récit primaire dans lequel le film vient s'insérer — interrogation d'autant plus lancinante que *parabolé*, en grec, dérive d'un verbe signifiant « comparer, mettre en parallèle avec autre chose », ainsi que le souligne Elian Cuvillier<sup>489</sup>.

Dès lors, deux pistes peuvent être privilégiées, que le rapport problématique à la figure du patriarche invite à emprunter. La première ferait de l'histoire contemporaine et toute proche de la Russie le récit primaire de la parabole de Zviaguintsev. La seconde envisagerait le film comme animé de la conscience aiguë qu'il s'intègre à l'histoire du cinéma russe, mais pas n'importe laquelle : une histoire du cinéma dont la figure tutélaire, à la fois déifiée et défiée, serait le réalisateur Andreï Tarkovski.

## Russie

Il n'est bien sûr pas question ici d'affirmer que *Le Retour* tend un miroir au pays dans lequel il a été produit. Le film lui-même se garde bien de se donner à lire, voire de simplement s'envisager comme un discours sur la Russie du début du XXI<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, par son choix de ne jamais occulter son caractère de « récit secondaire », le film refuse tout autant de n'exister qu'en tant qu'œuvre totalement autonome. Il sous-entend qu'il existe au sein de l'histoire actuelle de la Russie et qu'à ce titre, il ne peut prétendre y être tout à fait imperméable. Il autorise à dresser des parallèles, il invite discrètement à la comparaison, il n'offre pas de réticences à être appréhendé comme un lieu où bruissent certains échos de ce grand « récit » qui lui sert d'écrin.

Et il est en effet difficile de ne pas voir dans l'environnement des adolescents, dans les plans liminaires du film, l'image métaphorique d'un pays que le règne d'Eltsine, sorte de présence-absence, aurait laissé dans un état de profonde dérégulation, privé d'une figure tutélaire forte et crédible. De la même manière, le retour du père peut sans peine être qualifié de « reprise en main », avec la terminologie dont on a usé à l'égard de Poutine — et dont Poutine s'est lui-même servi — à son arrivée au pouvoir en 2000. Sans pour autant réduire le film de Zviaguintsev à cela, il est tout à fait légitime de voir le père d'Andreï et Ivan, non plus par le prisme d'un tableau italien de la toute fin du XV<sup>e</sup> siècle, mais à travers l'image d'un président autoritaire et brutal, qui lui aussi, lorsqu'il accède au pouvoir, semble surgir de « nulle part » — si tant est que l'on puisse nommer ainsi les soubassements du monde qu'il a arpentés en tant qu'agent secret, invisible par nature, avant d'entrer en politique. Enfin, il est tentant et plausible à la fois de voir dans la ligne de narration subversive qu'élaborent Andreï et Ivan, une allusion au fait que, dans la Russie de Poutine, tout élan qui porterait vers une écriture du monde non inféodée au pouvoir deviendrait, de ce simple fait, problématique. L'image, si l'on veut la regarder sous cet angle, offre dans le film un interstice au monde réel par lequel peuvent s'infiltrer l'évocation d'une presse russe muselée, ou plus largement l'impossibilité sinon la difficulté d'avoir une vision de la Russie qui divergerait de celle du patriarche Poutine...

En outre, si l'on considère le rapport au père dans le film comme l'expression lointaine des sentiments suscités par la figure de ce président qui a d'une certaine manière relevé la Russie, l'ambivalence dont se charge ce rapport de par les inflexions différentes qu'il prend chez chacun des fils nimbe aussi *Le Retour* d'une ambiguïté intéressante dans son évocation de Vladimir Poutine.

## Cinéma

Dans l'histoire du cinéma (russe), l'autre grand « récit » au cœur duquel vient se nicher *Le Retour*, on trouve aussi une figure tutélaire à laquelle le père du film semble renvoyer, avec une ambiguïté qui n'est bien sûr pas de même nature que celle dont se pare ce

<sup>489</sup> Elian Cuvillier, *Le Concept de parabolé dans le second évangile*, Paris, Editions J. Gabalda et Cie, 1993, p. 21.

film-parabole lorsque l'on privilégie le lien qui le relie au contexte politique de la Russie contemporaine. Comme le personnage du film d'Andreï Zviaguintsev, Andreï Tarkovski a lui aussi donné naissance à (*L'Enfance d')* Ivan<sup>490</sup> et *Andreï (Roublev)*<sup>491</sup>. Et il y a là plus que l'occasion allégrement saisie de faire un bon mot. Si *Le Retour* et son propos critique sur la construction d'une masculinité virile peuvent être pertinemment inscrits dans un rapport de filiation à *L'Enfance d'Ivan*, histoire d'un garçon privé d'innocence par des hommes qui en ont fait un soldat, c'est avec *Andreï Roublev* que le film de Zviaguintsev entretient le lien le plus profond et le plus évident.

Le film que consacre Tarkovski en 1969 au célèbre peintre d'icônes russe du xv<sup>e</sup> siècle prend une forme bien particulière. Le cinéaste déploie sur près de trois heures, et divise en un prologue, huit chapitres et un épilogue<sup>492</sup>, l'errance de l'artiste à travers une Russie étreinte par la misère et la violence des invasions tatares ou des guerres fratricides entre héritiers du trône. Jamais, au fil de ce périple, le peintre ne sera montré en train de peindre. Puis, en guise de conclusion, tranchant brutalement avec le noir et blanc du film ainsi qu'avec le monde prosaïque et délétère qu'il dépeignait, des plans en couleur convoquent soudain certaines des icônes attribuées au véritable Andreï Roublev. Le film a déroulé la trajectoire d'un homme pris dans un monde contrariant sans relâche l'élévation, prisonnier d'un univers peu propice à la création, pour finalement dévoiler ce qu'il a été capable d'y produire, dans des moments littéralement invisibles. Ce surgissement saisissant et insoupçonné d'images composées au beau milieu du bruit et de la fureur de l'Histoire, comme à l'insu de celle-ci, Zviaguintsev s'en est de toute évidence inspiré pour donner à son film sa forme particulière. La composition d'une histoire par Andreï et Ivan au cœur de la fable encadrée par le père, la survenue des photographies prises par les deux frères lorsque le film s'achève : *Le Retour* s'approprie et revisite la structure d'*Andreï Roublev*.

Dans cette façon de désigner et de reconnaître la figure de son maître tout en dénaturant ses enseignements pour les faire siens, Zviaguintsev offre une remarquable réflexion, exprimée par le simple biais de son œuvre, sur le rapport d'un artiste aux figures de créateurs qui lui tiennent symboliquement lieu de pères en art. Mais, au-delà de la relecture de la forme d'*Andreï Roublev* par Andreï Zviaguintsev, il est peut-être plus intéressant encore de noter que, en lui-même, le simple travail de transposition du récit parabolique au cinéma constitue déjà le lieu où s'exprime chez le jeune cinéaste l'admiration doublée d'une défiance créative envers Tarkovski. Le cinéma de ce dernier, ainsi que le rappelle Antoine de Baecque, s'inspirait de la parabole<sup>493</sup>. Mais chez le réalisateur d'*Andreï Roublev*, chrétien convaincu, la parabole sert un univers presque mystique, elle participe à la création d'un art qui cherche à toucher au plus près l'énigme de la foi<sup>494</sup>. Au passage, si Andreï Zviaguintsev, à l'image de Tarkovski, cultive un goût certain pour les citations visuelles de la Bible<sup>495</sup>, il apparaît désormais clairement qu'elles servent chez lui d'autres buts. À l'instar de son père en cinéma, Zviaguintsev se saisit donc lui aussi du récit parabolique, cependant le jeune cinéaste n'est pas un disciple docile et effacé. Son maître l'a certes précédé dans l'intuition du potentiel cinématographique de la parabole, mais Zviaguintsev, par le biais de sa relecture du récit du fils prodigue, en offre une nouvelle variation aussi personnelle et originale que féconde, terreau d'un dispositif réflexif aux multiples ramifications.

<sup>490</sup> Son second film, réalisé en 1962.

<sup>491</sup> Son troisième film, réalisé en 1969.

<sup>492</sup> Robert Bird, dans l'étude qu'il consacre au film, revient sur les différents montages existants d'*Andreï Roublev*, et le nombre variable de chapitres d'une version à l'autre. Robert Bird, *Andreï Roublev*, Chatou, Les Editions de La Transparence, coll. « Cinéphilie », 2008.

<sup>493</sup> Antoine de Baecque, *Andreï Tarkovski*, Paris, Cahiers du Cinéma-Editions de l'Etoile, coll. « Auteurs », 1989, p. 99.

<sup>494</sup> *Ibid.*

<sup>495</sup> Tendances qui, semble-t-il, s'affirment dans son second film, *Le Bannissement*, sorti en 2007.

Dans la parabole du fils prodigue telle que narrée par le Christ dans l'évangile selon Luc, le récit est tout à la gloire d'un père littéralement paternaliste dont l'aura est décuplée par la bonté et la clémence. L'ingratitude du fils est un égarement qui n'aura que précédé son allégeance.

Dans son premier film, Andreï Zviaguintsev met en place une configuration des rapports entre un père et ses fils qui emprunte à la parabole lucanienne. Dans cette variation contemporaine, l'égarement du fils, s'il n'est pas physique, n'en est pas moins réel : il prend la forme d'un doute tenace appliqué aux valeurs paternelles. En outre, chez Zviaguintsev, c'est le père qui fut d'abord absent et qui revient. Or, dans la parabole dont s'inspire le cinéaste, celui qui revient est celui qui se soumet au jugement de ceux qui sont restés et auxquels reviendra la décision de le réintégrer ou non au monde qu'il avait quitté. Aussi viril et autoritaire soit-il, l'ascendant du père ne va plus de soi chez Zviaguintsev, et c'est donc à lui de prouver que son autorité et ses exigences sont légitimes. Le fils prodigue, dans la version qu'en offre en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle un jeune cinéaste russe, persiste dans sa défiance envers le patriarche. Il n'est plus question d'un équilibre initial désirable, dans lequel le père occupe la place la plus importante, qui serait temporairement remis en cause avant d'être restauré dans la joie. Le fils prodigue, aujourd'hui, a opéré comme un retournement de situation : c'est lui qui juge l'héritage qu'a à lui proposer le père, que l'objet de la transmission soit identitaire, politique ou artistique...

## **Bibliographie**

Dominique Stein, *Lectures psychanalytiques de la Bible*, Paris, Cerf, 1985.

Michel Berder & Jean-Luc-Marie Foerster, *La Parabole du fils prodigue*, Paris, Cerf, 1997.

**Joseph BELLETANTE**  
**Institut d'Etudes Politiques de Lyon**

**« Six Feet Under ». Les deux frères et la mort, une famille américaine**

La parabole du fils prodigue chez Luc<sup>496</sup> (15, 11-32) fonde l'espace familial comme déclencheur du sentiment individuel, mais aussi comme première véritable communauté humaine. L'enfant, l'héritier, qui s'écarte du groupe pour vivre sa propre vie, celui qui refuse le discours traditionnel d'autorité, plonge alors dans l'inconnu pour exister face à un père, un frère ou une mère qui se dresse sur son chemin<sup>497</sup>. Puis il retourne, après un temps défini comme « long », un temps d'apprentissage, dans la cellule sociale qui l'a vu naître. Il doit désormais apaiser ses relations avec sa fratrie ou ses ascendants, et tenter de se constituer en tant qu'individu au sein d'une généalogie plurielle qu'il découvre à nouveau. Il l'adapte ainsi à son « soi » façonné par le monde, avec plus ou moins de bruit et de fureur<sup>498</sup>.

Ce « modèle » de résolution du conflit familial prolonge ainsi l'histoire de Joseph et ses frères, bien que d'une façon inversée puisque c'est Joseph qui détient l'acte de pardon dans le récit originel de l'Ancien Testament (Genèse 45, 5-8). Afin d'interroger la place de cette parabole biblique au sein des dispositifs littéraires et artistiques contemporains, nous avons choisi de nous tourner vers la culture populaire et plus particulièrement vers les séries américaines de fiction, objet légitime de recherche puisque rassemblant chaque semaine devant leurs écrans plusieurs centaines de millions de téléspectateurs.

Ces derniers se servent du média télévision comme d'un « terminal relationnel »<sup>499</sup>, domestique, privilégié, qui leur présente d'innombrables ressources cognitives et affectives, un paysage qui reproduit le monde extérieur, un véhicule « décisif »<sup>500</sup> des croyances et des représentations partagées par une même communauté. Les images deviennent alors autant des « mères adoptées »<sup>501</sup> que des « machines à communiquer »<sup>502</sup> qui n'ont pas d'existence propre en dehors de leur diffusion ou de l'habitus culturel du spectateur devenu un véritable citoyen « cathodique », un citoyen qui intéresse d'autant plus une posture analytique qu'il constitue une interface « stratégique »<sup>503</sup> des sociétés modernes.

Nous allons donc nous intéresser ici à l'intégration du schéma biblique développé dans l'interprétation de saint Luc par une série américaine récente : *Six Feet Under* (Six pieds sous terre), diffusée entre 2001 et 2005 par la chaîne câblée HBO. L'action de cette fiction, créée par Alan Ball, se déroule dans une entreprise funéraire familiale, *Fisher & Sons*. Après la mort accidentelle du père à la veille de Noël, Nathaniel Fisher, ses deux fils héritent de l'affaire basée à Los Angeles. Nate, le fils aîné, trentenaire ayant fui la ville très jeune, revient

<sup>496</sup> Les citations bibliques de ce travail renvoient à la traduction française de Louis Segond (1948, Paris, Maison de la Bible, p.64).

<sup>497</sup> DENIS, H. (2001), *Jésus, le prodigue du Père*. Montréal / Paris, Paulines / Desclée de Brouwer.

<sup>498</sup> Voir *Le retour du fils prodigue, Humiliés*, un film de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (2003).

<sup>499</sup> CHAMBAT, P., EHRENBERG, A. (1987), « Télévision : retour à la sociologie de l'objet », in *Espaces et Sociétés*, n°50.

<sup>500</sup> SOULAGES, J.C. (2007), *Les rhétoriques télévisuelles, Le formatage du regard*, Paris, INA, De Boeck, p.46.

<sup>501</sup> TISSERON, Serge (2003), *Comment Hitchcock m'a guéri*, Paris, Albin Michel, p.107.

<sup>502</sup> SCHAEFFER, Pierre (1970), *Machines à communiquer*, Tome 1, Paris, Seuil.

<sup>503</sup> Si le citoyen devient « cathodique », selon Jean-Claude Soulages (2007, p.7), alors sa place dans le système social sera particulièrement liée au formatage de son regard, à la configuration de son imaginaire et de ses ressources identitaires.

uniquement pour les fêtes et ne repartira plus, une fois les obsèques de son père terminées. Après tant d'années, il supporte mal le climat austère et lugubre de sa maison natale, mais il décide cependant de reprendre l'affaire avec son frère cadet David, qui, lui, a complètement adhéré aux commandements paternels, s'est voué corps et âme à l'entreprise depuis la fin de son adolescence.

C'est ce mythe, ce « double fictif » de la société que nous nous proposons d'étudier, à partir d'une famille américaine recomposée à l'image, en partant du motif de la « mort » qui traverse la série *Six Feet Under* et en traitant trois thèmes, trois points de comparaison avec la parabole du fils prodigue : le repentir, la deuxième chance et le pardon. Tandis que l'absence du père empêche toute possibilité de repentance pour le fils coupable, le combat mené entre les frères pour refonder un équilibre affectif stable s'en trouve compromis. Dès lors le pardon n'interviendra que par la mort lente du pécheur, analysable soit comme un retour à la justice divine « implacable » ou bien comme un refus de toute explication surnaturelle pour se plier aux règles chaotiques du réel.

### *L'absence du père, l'impossible repentance*

Le visionnage du pilote de la série (saison 1, épisode 1) permet d'emblée de saisir le contraste entre le père aimant et joyeux de la parabole biblique, si heureux de retrouver son fils vivant (Luc 15, 24), et le cynisme du personnage de Nathaniel Fischer, qui disparaît prématurément dès les premières minutes de l'introduction. Un père qui vient d'ailleurs régulièrement « hanter » les siens et demeure une figure récurrente des scénarii, un « fantôme » encombrant, dont on ne peut se débarrasser, ponctuant certaines scènes de ses commentaires sarcastiques, véritables « leçons de vie » à retardement.

A son fils Nate qui vient chercher son corps à la morgue, il profère le discours suivant : « *Voici pourquoi tu es parti de la maison. Tu croyais t'échapper, mais personne n'y échappe* », tout en fumant une cigarette. Il insinue que la peur de la mort est la raison essentielle qui a poussé son fils hors des frontières familiales, et qu'ainsi il n'est pas vraiment parti de son plein gré. Nathaniel se moquera aussi des penchants homosexuels de son fils cadet, qu'il juge incapable de tenir seul l'entreprise funéraire<sup>504</sup>. Le récit se construit donc autour cette absence, sur la mort accidentelle du père qui allait pourtant voir sa famille se réunir pour le réveillon. Au lieu des célébrations et des festivités (Luc 15, 23), les Fisher profitent de l'enterrement pour afficher leurs différents et leurs contradictions.

La parole, qui était enfouie pendant le règne de Nathaniel, semble vouloir désormais s'étaler au grand jour. L'autorité manquante transforme les caractères et les attentes des personnages, révélant leurs failles intimes et leurs secrets. Ruth, la veuve éplorée, se trouve tiraillée entre la culpabilité et l'envie de poursuivre sa vie de femme. Elle avoue à ses fils qu'elle a pris un amant depuis plusieurs mois et qu'elle compte bien donner une suite à cette histoire. Nate hérite, lui, contre sa volonté de la moitié de l'affaire familiale et se voit contraint à partager cet héritage avec son frère jaloux. Claire, la benjamine, âgée de dix-sept ans, en pleine crise existentielle, hésite à suivre le modèle « sauvage » de Nate. Elle voudrait quitter Los Angeles et poursuivre des études artistiques, mais n'en trouve pas la force et se réfugie dans des amours vouées à l'échec et des substances illicites. L'intrigue de la série

<sup>504</sup> David est chargé de restaurer le cadavre de son père avant les obsèques. Nathaniel apparaît derrière son épaule et lui dit « Oh, non, c'est toi qui t'occupes de moi ? Tu es le plus mauvais (...) Je ne veux pas que tu rates mon visage (...) Tu n'as jamais vraiment eu d'aptitudes pour ce travail ». David lui répond, moqueur : « Mon dieu, qu'est ce que j'ai fait de ma vie, je suis allé à l'école apprendre ce métier, et pendant que les autres élèves buvaient et faisaient la fête, je révisais l'embaumement et les toilettes funéraires (...) Et dire que j'ai fait tout ça pour toi » (épisode 1, saison 1).

l'exclura de fait par la suite de la guerre ouverte entre ses frères. Quant à David, fils « modèle », celui qui est resté, il se bat pour sauver l'entreprise menacée par une chaîne nationale de pompes funèbres et tente de refouler son homosexualité en la vivant sporadiquement, et de façon clandestine. Son frère et sa sœur surprendront toutefois rapidement des gestes d'affection de sa part pour Keith, un policier noir dont l'attrance pour les hommes est de notoriété publique<sup>505</sup>.

Le retour du fils prodigue libère les individualités au lieu de consolider le collectif. Le spectre du père ne renforce pas la confiance de ses fils et joue désormais un rôle déstabilisant qui met un terme définitif aux volontés de repentir de Nate, incapable de mettre des mots sur sa situation nouvelle. Dans la parabole de l'évangile, le père et le fils prodigue sont littéralement « morts » l'un pour l'autre. Le fils revient pour que son père le « réengendre » à la vie grâce à son amour et son pardon : « Comme il était encore loin, son Père l'aperçut, il fut saisi de pitié, il courut se jeter à son cou, et le couvrit de baisers ! » (Luc 15, 20)

Dans *Six Feet Under*, le rendez-vous n'a pas lieu, et Nate doit se contenter de regarder la mort en face, apprenant par la douleur ce que son Père aurait dû pouvoir lui transmettre de vive voix. Plutôt que la faim et la misère (Luc 15, 14), Nate ressent une grande culpabilité face à ce qu'il considère comme un acte d'« abandon » de la part de son père. Il s'était éloigné car il ne supportait plus ses relations conflictuelles avec lui et regrette ainsi de n'avoir pas passé plus de temps en sa compagnie ces dernières années. Sa colère le prive de silence, de solitude, conditions pourtant nécessaire au repentir<sup>506</sup> qui comporte trois étapes si l'on suit le fil de la parabole :

- La transgression, d'abord, celle de la rupture avec son état de fils privilégié, ici le titre de fils aîné.
- Le voyage intérieur<sup>507</sup>, ensuite, qui lui permet de se découvrir, littéralement de se convertir, ce qu'il n'aurait pas pu faire s'il avait demeuré dans le cocon familial.
- La mort symbolique enfin : « Ton frère était mort, il est revenu à la vie, il était perdu, et il est retrouvé », dès lors c'est ce passage qui le fait naître à un nouvel état.

Luc délivre un message marqué par l'espérance et le salut, par la liberté du choix individuel. Le fils prodigue n'accomplit son destin et ne recouvre son autonomie qu'après avoir passé ces trois étapes qui tracent le chemin de l'intériorité (Luc 15, 16-19). C'est alors que peuvent commencer la conversion du pêcheur et les premières manifestations de la foi. Nate Fisher doit se réaliser et se réhabiliter seul, supporter l'absence de repentance et de regrets, le défaut de mort « symbolique ».

La déformation de la parabole par la fiction d'Alan Ball correspond ainsi à une représentation culturelle du « soi » et du clan familial largement diffusée par les séries américaines récentes. Ces programmes mettent régulièrement en avant une famille dysfonctionnelle, conservatrice, éclatée, source de répulsion pour le héros qui n'y revient qu'en dernier recours, quand toutes ses autres quêtes ont échoué. C'est le cas notamment de séries comme *Ally McBeal* (Fox, 1997)<sup>508</sup>, *Friends* (NBC, 1994), *Desperate Housewives* (ABC, 2004) ou encore *Dexter* (Showtime, 2006), qui dénoncent une certaine image d'unité, de solidarité familiale en proposant des modèles de parents régressifs, absents, incompetents ou de fratries en état de décomposition, au bord de la rupture. L'autorité parentale est raillée

<sup>505</sup> Ces exemples sont tirés des cinq premiers épisodes de la saison 1 de *Six Feet Under*. Les 5 saisons complètes de la série qui nous ont servi pour cette étude ont été visionnées dans l'édition DVD de Warner Home Video.

<sup>506</sup> SERPETTE, M. (1997), *Foucault au désert*, Paris, Desclée de Brouwer.

<sup>507</sup> « Etant rentré en lui-même (...) » (Luc 15, 17).

<sup>508</sup> Les informations contenues entre parenthèses indiquent le nom de la chaîne productrice de la série et l'année de la diffusion de sa première saison sur les écrans américains.



au profit de la recherche de l'amour vrai et du bonheur individuel, l'institution se trouve rejetée des préoccupations des personnages, perdus dans des crises existentielles sans fin, victimes de malaises symboliques et physiques provoqués par une sensation d'inadéquation face au monde qui les entoure.

La mort d'une certaine idée de la famille, qui gît six pieds sous terre, est d'ailleurs très bien représentée par la métaphore de l'entreprise funéraire dans la série. La mère et ses enfants se voient dans l'obligation de vivre ensemble, liés par l'héritage et la mémoire familiale qui étouffent continuellement leurs désirs de s'aventurer hors des clôtures de leurs existences passées alors que le pilier symbolique paternel s'est effondré. Les deux premières saisons de la fiction se déroulent ainsi sous l'angle de ce qu'Eric Macé nomme un « conservatisme contrarié »<sup>509</sup>, un mélange d'attachement et de subversion dans la présentation à l'écran d'une structure sociale ou culturelle, avant de se concentrer sur la lente reconstruction du groupe et des identités.

Celle-ci est scénarisée par le rapprochement des deux frères opposés jusque dans les moindres détails dans leur rapport au monde, entre compétition et recherche d'approbation de leurs semblables. Il s'agit d'une lutte consciente et inconsciente pour prendre la place du père.

### *Les fils abandonnés, le combat pour la deuxième chance.*

Parallèlement à la réintégration du fils prodigue dans sa filiation, le père de la parabole vient aussi au-devant du fils qui est resté, celui qui n'a pas eu la « chance » de construire sa propre vie<sup>510</sup>, pour le supplier d'accepter sa décision de pardonner à Nate.

David Fisher est en effet ouvertement lésé à la lecture du testament de Nathaniel qui donne à chacun de ses fils la moitié de la propriété de l'affaire. David ne comprend pas pourquoi Nate, n'ayant jamais travaillé dans l'établissement, se verrait nommé co-directeur alors que lui-même a sacrifié son bonheur personnel pour ne pas dévier de la logique familiale. Le pardon, qui apparaît comme officiel, gratuit et complet dans la parabole, tourne plutôt à la mauvaise plaisanterie dans la série télévisée. Le testament est un signe de réhabilitation comme pouvaient l'être la robe, l'anneau, et les sandales dans le texte de Luc (versets 22 à 23)

La réponse du fils lésé de l'évangile renferme deux accusations contre le père : l'une porte sur sa manière d'agir envers lui (Luc 15, 29) ; l'autre sur sa conduite à l'égard du fils prodigue (Luc 15, 30). Ce contraste doit, selon lui, mettre en plein jour la partialité de son père. Un père qui devrait ainsi plutôt le récompenser, lui, et châtier son frère. En renversant ce rapport, le père a mis au jour sa préférence pour le pécheur, sa sympathie pour le péché. La colère du fils « oublié » ne trouve pas de fin dans la fiction américaine. Il n'est pas en mesure d'entendre son père lui dire qu'il aurait dû profiter pleinement de sa condition de fils quand il était seul à la maison.

A quoi bon une fête particulière pour celui qui pouvait jouir chaque jour de la présence de son père et de tous les privilèges attachés à sa position ? La rancœur reste donc palpable et va conduire les deux frères Fisher à entrer en compétition pour délimiter d'une part les frontières

<sup>509</sup> Dans son livre *La société et son double*, l'auteur analyse une journée de télévision française et compare la société fictionnelle à la réalité (2007, p.185).

<sup>510</sup> Au cours du quatrième épisode de la saison 1 de *Six Feet Under*, David Fisher entame un dialogue avec un client décédé à propos de son homosexualité. Ce dernier lui répond et cite même l'évangile selon Saint-Jean (18, 25) pour montrer au fils cadet qu'il nie son identité, refusant d'être lui-même car il a peur de ce que son père pourrait en penser.

de leur territoire, mais aussi pour réussir à mener de front une vie d'adulte qui les confrontera à des malheurs toujours plus grands<sup>511</sup>.

Cette compétition qui prend parfois des allures de revanche semble plutôt s'inspirer d'une fraternité telle que pouvait l'envisager l'Ancien Testament, où les frères sont moins amis qu'ennemis, et où il faut plus d'une discussion avec ses ascendants pour venir à bout de la dispute. L'idéalisme relationnel prôné dans la parabole du fils prodigue n'a en effet pas beaucoup de points communs avec la violence dramatique de l'histoire d'Abel et de Caïn<sup>512</sup>, et les rapports entre David et Nate Fisher se rapprochent plus des liens entre Jacob et Ésaü (Genèse, 25-33), que de ceux qui unissent Joseph et ses frères. Une fraternité où chaque parent ne pourra trouver le repos que lorsque l'autre, le semblable, le concurrent, aura trouvé un moyen de quitter, volontairement ou non, leur terre commune<sup>513</sup>. Voici par exemple un échange entre Nate et David Fisher qui se produit à la sortie du cimetière où vient d'être enterré leur père (saison 1, épisode 1) :

- *David : Tu avais une responsabilité dans la famille. Tu es parti et tu m'as laissé tout prendre en charge*
- *Nate : Ne me blâme pas pour la vie que tu n'as pas eu. C'est de ta faute.*
- *David : Tu étais en-dehors de tout ça. Reste en-dehors de tout ça.*

Pour se remettre de la mort de leur père, les frères adopteront des comportements opposés, David passera par une phase de dépression qu'il tentera d'oublier en multipliant les conquêtes sexuelles au détriment de son couple, et Nate essaiera de mener une vie sentimentale stable et épanouie, mais sans réel succès. La disparition de l'autorité leur fait espérer une seconde chance, une transformation psychologique tendant vers le bien-être, or les traumatismes de l'enfance n'ont pas été surmontés. Chaque moment de bonheur effectivement ressenti est très vite rattrapé par un accident de la vie qui les fait régresser à un stade antérieur, celui de la bataille pour l'amour et l'attention du père<sup>514</sup>.

Brenda Chenowith, première compagne de Nate, est ainsi trop névrosée pour qu'ils puissent mener à deux une relation durable, et Lisa Kimmel, qu'il épousera ensuite, disparaîtra dans la nature, donnée pour morte, après qu'elle aura donné naissance à une petite fille, seule source de satisfaction pour le fils aîné. Le cadet, lui, affiche peu à peu plus ouvertement son homosexualité, mais une agression en forme de kidnapping fera rater sa mue sentimentale aux deux tiers de la série et lui imposera des tourments intérieurs longs et douloureux. (saison 4, épisode 5). Le scénariste Alan Ball donne dès le pilote de *Six Feet Under* la clé du conflit entre les frères sous la forme d'un souvenir d'enfance qui marque la fin d'une harmonie domestique, du paradis perdu.

Les deux enfants pénètrent à tour de rôle dans le sous-sol de la maison qui sert de morgue à l'entreprise Fisher & Sons et observent leur père en train de restaurer un cadavre. Celui-ci enlève ses gants et les tend au fils aîné pour qu'il touche le corps allongé sur un brancard. Nate prend peur et s'enfuit de la pièce en pleurant. David profite de ce moment privilégié

<sup>511</sup> L'employé fidèle de l'entreprise, Federico Diaz, joue parfois symboliquement le rôle d'un troisième frère pour les Fisher. Travaillant dur et sans compter, il rachètera des parts de l'affaire rebaptisée Fisher & Diaz (saison 3, épisode 1) avant de partir fonder sa propre enseigne à la fin de la série.

<sup>512</sup> ZWILLING, Anne-Laure, *Frères et soeurs dans la Bible : la mise en récit des relations fraternelles dans les textes de l'Ancien et du Nouveau Testament*. Thèse de doctorat, Institut romand des sciences bibliques.

<sup>513</sup> NAULT, François (2007), « La fraternité : En lisant Derrida, Schmitt et la Bible », in *Revue d'éthique et de théologie morale*, n°247, 29-52.

<sup>514</sup> La densité narrative de la série repose aussi bien sur des exigences artistiques que sur la nécessité inhérente au dispositif fictionnel d'étendre la « durée de vie » des principaux personnages pour répondre à la contrainte de temps des producteurs. Une série peut durer une dizaine de saisons de 12 à 24 épisodes ce qui justifie en partie la somme des rebondissements et des révélations qui interviennent au cours de sa diffusion.

pour se saisir des gants et accepter l'offre du père. Derrière cette mise en scène du souvenir, c'est la question du don qui s'invite au centre de l'histoire, problématique qui vient enrichir les liens déjà complexes entre la parabole et la série. Nate Fisher possède l'instinct, le don d'apaiser les souffrances des clients en deuil, et cette capacité lui a fait peur au point de faire basculer sa vie. Son père le savait et lui a légué post-mortem les moyens de l'accepter, ce qui constitue un signe contradictoire de générosité. Le cadet David s'est sacrifié dans un métier qui ne lui procurait aucune valorisation en dehors de celle de la proximité paternelle quotidienne<sup>515</sup>.

Pour advenir, la deuxième chance des fils doit prendre le dessus d'une part sur la terreur de Nate pour la mort et d'autre part sur la jalousie symptomatique de David envers son frère. La série consacre son dernier tiers à cette libération et donne à la paternité des héros la fonction régulatrice qui permettra *in fine* de donner à chacun la place qu'il est destiné à occuper. Néanmoins, cet aboutissement et les promesses d'une vie nouvelle tourneront court quand Nate révélera à sa famille qu'il est atteint d'une maladie qui peut mettre fin à ses jours à tout moment, un présage tardif de punition divine qui peut aussi se lire comme une sécularisation de l'acte de pardon.

### *La mort du pécheur, le signe de la justice et du pardon.*

Si la plupart des imaginaires télévisuels et cinématographiques européens ont largement évacué du cœur de leur narration les représentations du péché et du salut, la fiction américaine contemporaine articule encore systématiquement ses récits et leur structure actancielle<sup>516</sup> autour de ce questionnement. C'est le cas notamment des films à gros budget, des « blockbusters » comme le Batman de Christopher Nolan sorti en 2008, ou bien des téléfilms réalistes tels qu'*Angels in America*, dressant le portrait des années 80 et des premiers malades du SIDA outre-Atlantique<sup>517</sup>.

Cette rhétorique, ce recours aux notions judéo-chrétiennes fondamentales devient une façon de raconter les histoires, une mythologie imprimée dans la culture américaine, que l'on retrouve aussi au sommet de l'Etat. Difficile en effet de ne pas analyser le discours fédéral de lutte contre le terrorisme après septembre 2001 comme une mise en scène, en image et en mot tournant autour de la rédemption, de la perversion de ceux qui s'éloignent du chemin et de la bonne parole. Ceux-là devront payer pour apaiser les souffrances de la communauté et permettre à la famille, de retrouver l'équilibre, l'ensemble des valeurs qui les rassemblent sous le même drapeau et le même Dieu<sup>518</sup>.

Le texte biblique prend dès lors une importance toute particulière quand il s'agit d'analyser des scénarii diffusés sur les grandes chaînes nationales et populaires, ou même si cette chaîne est câblée comme HBO, qui produit *Six Feet Under*. La « liberté de ton » observée dans la programmation d'HBO<sup>519</sup> laisserait imaginer que cette originalité soit aussi palpable au niveau des thèmes traités par ses fictions. Pourtant, quand on regarde de plus près les séries qui l'ont fait connaître, aucune ne s'écarte durablement du système narratif et des motifs

<sup>515</sup> Il s'essaie d'ailleurs après la mort de son père à des loisirs - comme le chant dans une chorale de Los Angeles, qui lui semblaient inaccessibles auparavant - et dans lesquels il semble enfin s'épanouir (saison 3, épisode 5).

<sup>516</sup> Le modèle actanciel de Greimas, qui traite des fonctions classiques du récit, fait ainsi entrer en relation six sphères d'action (ou actants) : celles du sujet, de l'objet, de l'opposant, de l'adjuvant, du destinataire et du destinataire. Voir GREIMAS, A. J. (1966), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.

<sup>517</sup> *Angels in America* (2003), de Tony Kushner, réalisé en six épisodes par Mike Nichols (HBO Films).

<sup>518</sup> BELLETANTE, J. (2008), *War on terror. Storytelling and strike against terrorism*, communication dans le cadre de la *Graduate conference* organisée par l'ECPR, Barcelone, août 2008.

<sup>519</sup> Remarque du New York Times, dans l'éditorial du 15 décembre 2001 intitulé : « The case HBO »

développés par l'Ancien et le Nouveau Testament. Ainsi ont été écrits trois des derniers ouvrages d'HBO : *The Sopranos* (1999), *Big Love* (2006) et *True Blood* (2008).

Dans le dernier épisode de la première saison de *Six Feet Under*, Nate Fisher apprend qu'il souffre d'une malformation artérielle pouvant provoquer chez lui une attaque cérébrale à n'importe quel moment. Il vivra ensuite avec cette épée de Damoclès au dessus de la tête avant de révéler son secret à sa famille en fin de seconde saison et de réussir à être opéré sans dommages au début de la troisième. Alors qu'il se pensait guéri par là même de son angoisse profonde, et qu'il possédait enfin ce qu'il souhaitait (une réconciliation, un enfant et un mariage avec Brenda Chenowith), il tombe dans le coma et s'éteint soudainement, sans que sa mère puisse venir à son chevet, et avec son frère David en unique témoin de son décès (saison 5, épisode 9).

La série se termine ensuite (saison 5, épisode 12) par une accélération du temps et des événements qui permet de rendre compte des morts successives de chacun des personnages, d'éclairer une partie de leur vie future, le tout dans une lumière blanche de plus en plus aveuglante. Alan Ball maintient ainsi l'ambiguïté quant à l'interprétation à donner à la fois de la disparition de Nate Fisher, mais aussi à la façon dont la mort en général est traitée par la série. Les saisons 4 et 5 de *Six Feet Under* décrivent un fils prodigue qui continue de n'en faire qu'à sa tête une fois la santé retrouvée. Il trompe chacune de ses femmes, ne fait pas la paix avec son frère et en vient même à tuer brutalement un oiseau qui le dérangeait dans l'épisode où il fête ses 40 ans (saison 5, épisode 4). Il s'agit de pistes scénaristiques qui amèneraient à penser qu'Alan Ball punit son héros pour son orgueil et son égoïsme. Mais le créateur de la série reste peu disert sur le message qu'il souhaite transmettre, indiquant seulement lors d'un entretien avec le journal *The Advocate* en 2001 :

« *Le message est que nous sommes mortels (...) Et parfois nous mourrons alors que nous n'avons pas encore résolu tous nos problèmes. La mort n'attend pas* »<sup>520</sup>.

L'auteur plaide donc pour une dispense de pardon en ce qui concerne le fils prodigue plutôt que pour la justice implacable d'un dieu vengeur. Dans l'Ancien Testament, du déluge (Genèse 6, 5 et suivants) à la dixième plaie d'Égypte (Exode 12, 29 et suivants), la justice l'emporte sur la charité : Dieu sanctionne impitoyablement les pécheurs comme l'illustre la loi du talion, (Lévitique 24, 19)<sup>521</sup> :

« *Fracture pour fracture, œil pour œil, dent pour dent. Tel dommage que l'on inflige à un homme, tel celui que l'on subit* ».

La série, qui comptait déjà, avec l'absence du père et l'incessant combat entre les frères, des points de divergence non négligeables avec la parabole de saint Luc, se détache a fortiori encore plus visiblement du Nouveau Testament, mais semble ainsi hésiter autour d'un dilemme interprétatif entre un retour en arrière (la justice impitoyable) et un bond en avant (sécularisation du discours). La mort de Nate permet enfin à la famille Fisher de retrouver un certain calme. David fait face à ses démons intérieurs, ce qui simplifie sa relation avec Keith, puis adopte avec lui deux enfants noirs tout en conservant la tête des pompes funèbres *Fisher and Sons*. En disparaissant, Nate donne à chacun l'opportunité de choisir son cadre de vie. Claire trouve le courage de devenir photographe à New York, et Ruth, la mère, assume sa solitude et renoue définitivement avec une partie de sa propre famille, en l'occurrence sa sœur Sarah. Bien qu'Alan Ball soutienne une thèse réaliste refusant toute lecture surnaturelle de la série, l'apaisement positif généré par la mort du fils prodigue n'est pourtant pas sans rappeler

<sup>520</sup> Voir « Diggin' Six Feet Under » (2001), interview d'Alan Ball par Paul Clinton, in *The Advocate*, le 3 juillet.

<sup>521</sup> Les citations bibliques de ce paragraphe sont extraites de *La Bible de Jérusalem*. Editions du Cerf. 1994.

le sacrifice nécessaire au soulagement de la violence mimétique habitant la communauté<sup>522</sup>, un des thèmes travaillés en chœur par les deux Testaments bibliques.

La plupart des fictions originaires des Etats-Unis ont ainsi encore du mal à accepter leur rupture avec les évangiles en tant que thématique, dogme ou matrice du récit américain, même si d'autres séries, comme *Mad Men* (AMC 2007) ou *Damages* (FX Network, 2007) sont plus explicites dans leur négation d'un dieu intermédiaire de charité et de fraternité, et d'une loi chrétienne d'amour et de pardon. En proposant au spectateur de se séparer de sa peur de mourir, et d'adopter une position d'humilité lors de son séjour sur terre et sans Dieu, la série *Six Feet Under*, qui brode sur le même canevas mythique que la parabole du fils prodigue, s'émancipe pourtant de sa conclusion<sup>523</sup>. Elle se fait ainsi l'écho de la solitude de l'individu moderne dans les sociétés occidentales, libéré de l'ombre divine et de la culpabilité qui lui était attachée<sup>524</sup>. Le fils prodigue devient adulte en s'affranchissant de l'autorité du père miséricordieux, en évoluant vers son autonomie avec le réel pour seule contrainte. C'est une manière détournée de devenir son propre Dieu.

## Bibliographie

DE WITT, John (2001), *La parabole du fils prodigue : retour vers l'amour du père*, Londres, Europresse.

DENIS, H. (2001), *Jésus, le prodigue du Père*. Montréal / Paris, Paulines / Desclée de Brouwer.

MENDEL, G. (1988), *La révolte contre le Père*, Paris, Payot-Rivages.

NOUWEN, Henri, J. M. (1992), *The Return of the Prodigal Son: A Meditation on Fathers, Brothers, and Sons*, New York, Doubleday.

PELLETIER, Anne-Marie (1991), « Métamorphoses littéraires d'une parabole : Le Fils prodigue selon Gide, Rilke et Kafka », in *Cahier biblique n°30 : Bible, Littérature et Cinéma*.

---

<sup>522</sup> Voir GIRARD, R. (2003), p.54.

<sup>523</sup> La série se replace ici plus directement dans une tradition littéraire et culturelle européenne qui fonde une modernité du Fils prodigue dans la recherche de sa liberté individuelle. Voir PELLETIER, Anne-Marie (1991).

<sup>524</sup> MENDEL, G. (1988), p.179-191.

## ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Remarque :

Les éléments bibliographiques qui suivent, volontairement restreints, ne concernent que des études d'ensemble sur le traitement de la parabole (quand le lieu d'édition n'est pas indiqué, il s'agit de Paris). Voir les bibliographies particulières qui suivent chaque étude du présent ouvrage.

Beirnaert, Louis, « La parabole de l'enfant prodigue », dans : Bovon, François, Rouiller, Grégoire [ed.], *Exegesis. Problèmes de méthode et exercices de relecture*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1975, 136-144.  
Repris dans : Beirnaert, Louis, *Aux frontières de l'acte analytique. La Bible, Saint Ignace, Freud et Lacan*, Seuil, 1987, 165-173.

Brettschneider, Werner, *Die Parabel vom verlorenen Sohn : das biblische Gleichnis in der Entwicklung der europäischen Literatur*, Berlin, E. Schmidt, 1978, 70 p.

Cahiers Évangile, 101, Supplément, s.d; [1997], « La parabole du fils prodigue », par Michel Berder et Jean-Luc Foerster, 99 p.

Crespy, Georges, « Psychanalyse et foi », *Études théologiques et religieuses* 41 (1966), 241-251.  
Repris dans : Crespy, Georges, *Essais sur la situation actuelle de la foi*, Cerf, 1970, 41-56.

Daemmrich, Horst S. & Ingrid D, „Verlorener Sohn“, dans : *Themen und Motive in der Literatur*, Tübingen-Basel, Francke, <sup>2</sup>1995, 366-368.

Dolto, Françoise, Séverin, Gérard, *L'Évangile au risque de la psychanalyse*, T. 2, Delarge, 1978, 59-76.

Frenzel, Elisabeth, „Sohn, Der verlorene“, dans : *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröner, <sup>2</sup>1963, 590-593.

Galli, Giuseppe (ed), *Interpretazione e invenzione : la parabola del Figliol Prodigo tra interpretazioni scientifiche e invenzioni artistiche*, Gênes, Marietti, 1987, 284p.

Gourgues, M., « Le Père prodigue [...]. De l'exégèse à l'actualisation », *Nouvelle Revue Théologique* 114 (1992), 3-20.

Graphè, n° 18, 2009, « La Parabole du fils prodigue », préface de Jean-Marc Vercruysse, 219 p.

Labre, Chantal, « Prodigue (fils, enfant) », *Dictionnaire biblique culturel et littéraire*, Paris, Armand Colin, 2002, p.244-245.

Le Du, Jean, *Le Fils prodigue ou les chances de la transgression*, St-Brieuc, SOFEC, 1974, 64 p.

Linard, Hervé, « Dévoilement d'une paternité. Lecture psychanalytique de la parabole des deux fils perdu(s) ou trouvé(s) (Lc 15, 11-32) », *Lumen Vitae*, n° 3, 1995, 307-322.

Luneau, René, *L'Enfant prodigue*, Paris, Bayard, 2005, 172 p.

D'Oench, Ellen G. *Prodigal son narratives, 1480-1980*, New Haven (Conn.)/ Yale University Art Gallery / Middletown (Conn.) / Davison art center, Wesleyan university, 1995.

Siebold, Manfred, *Der verlorene Sohn in der amerikanischen Literatur*, Heidelberg, Winter, 2003, X-413 p.

Siebold, Manfred et Ryken, Leland, "Prodigal son", dans le *Dictionary of biblical tradition in English Literature*, David Lyle Jeffrey ed., Wm. B. Eerdmans publishing Co, Grand Rapids, Michigan, 1992, p. 640-644

Stein, Dominique, *Lectures psychanalytiques de la Bible. L'enfant prodigue, Marie, Saint Paul et les femmes*, Cerf, 1985, 49-66.

Tissot, Yves, « Allégories patristiques de la parabole lucanienne des deux fils », dans : Bovon, François, Rouiller, Grégoire [ed], *Exegesis. Problèmes de méthode et exercices de relecture*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1975, 243-272.

### Chronologie des œuvres commentées dans le volume

Remarques :

Ne sont mentionnées ici que les œuvres ayant fait l'objet d'un commentaire, au moins rapide, dans le cours du volume. Les dates sont normalement celles de la première publication ou de la première représentation (ou sortie du film) ; les dates entre crochets droits [ ] indiquent les dates de rédaction. Les titres sont donnés dans la langue originale ; les traductions mises entre crochets droits [ ] signalent qu'il n'existe pas, à notre connaissance, de version française de l'œuvre.

<b>date</b> de l'auteur	<b>nationalité</b> <b>genre</b>	<b>auteur</b>	<b>titre</b>
1892	Français essai	Bloy, Léon	<i>Le Salut par les juifs</i>
[1892-1917]	Français journal intime	Bloy, Léon	<i>Journal</i> (1 <sup>ère</sup> parution de 1898 à 1920)
1894	Français nouvelle	Bloy, Léon	« Propos désobligeants »
1902 <i>bedrejven</i>	Belge théâtre	De Cock, César	<i>De verloren zoon, drama in drie</i> [Le Fils prodigue, drame en trois actes]
[1904-1955]	Français	Claudé, Paul	<i>Journal</i> journal intime (paru en 1968-1969)
1907	Français récit	Gide, André	<i>Le Retour de l'Enfant prodigue</i>
	Autrichien poème	Rilke, Rainer Maria	« Der Auszug des verlorenen Sohnes » (« Le Départ du fils prodigue »)



1910	Autrichien	Rilke, Rainer Maria	<i>Die Aufzeichnungen des Malte Laurids</i> <i>(Les Cahiers de Malte Laurids Brigge)</i>
<i>Brigge</i> récit			
	Belge	Vanden Berghe, Jos	<i>De verloren zoon. Parabelspel</i> [Le Fils Mise en scène poétique de la parabole]
prodigue.	théâtre		
1911	Français	Péguy, Charles	« Le Porche du Mystère de la deuxième
Vertu »	poème		
	Russe	Gumilev, Nikolaj	« Bludnyj syn » [Le Fils prodigue]
	poème		
	Russe	Blok, Aleksandr	« Vosmezdie » [Châtiments]
	poème		
1912	Américain	London, Jack	« The Prodigal Father » (« Le Père
prodigue »)	nouvelle		
1919	Suisse	Hesse, Hermann	<i>Demian. Die Geschichte einer Jugend</i> (d'abord publié sous le pseudonyme Emil Sinclair)
	roman		
1925	Français	Bloy, Léon	<i>Le Symbolisme de l'Apparition</i> (posthume, rédigé en 1879)
	essai exégétique		
1927	Belge	Thiry, Marcel	« L'Enfant prodigue »
	poème		
1929	Russe	Nabokov, Vladimir	<i>Začita Lužina (La Défense Loujine)</i>
	roman		
1935	Autrichien	Morgenstern, Soma	<i>Der Sohn des verlorenen Sohnes</i> <i>(Le Fils du fils prodigue)</i> 1 <sup>er</sup> volume de la trilogie <i>Funken im</i> <i>Abgrund</i> <i>(Étincelles dans l'abîme)</i>
	roman		
<i>en exil)</i>			1947 <i>In my father's pastures (Idylle</i> 2 <sup>ème</sup> volume de la trilogie édition allemande posthume en 1996
	roman		

			1950 <i>Testament of the Lost Son</i> roman ( <i>Le Testament du fils prodigue</i> ) 3 <sup>ème</sup> volume de la trilogie. édition allemande posthume en 1996
1936	Belge poème	Flouquet, Pierre-Louis	« Le Dialogue de l'enfant prodigue et des heures »
	Autrichien récit	Kafka, Franz	<i>Heimkehr (Retour [à la maison])</i> (posthume, rédigé vers 1920 ?)
1938	Français article	Claudé, Paul	« L'Absent professionnel »
	Américain roman	Lewis, Sinclair	<i>The Prodigal Parents</i> ( <i>Les Parents prodigues</i> )
1947	Russe mystère	Kuzmina-Karavaeva, E.	<i>Anna [Anna]</i> (écrit en 1938)
1952	Français essai exégétique	Claudé, Paul	<i>Paul Claudé interroge l'Apocalypse</i>
1955	Polonais poème (z obrazu Hieronima Boscha) »	Rózewicz, Tadeusz	« Syn marnotrawny [« Le Fils prodigue, d'après le tableau de Jérôme Bosch »]
	Américain film	Thorpe, Richard	<i>The Prodigal (Le Fils prodigue)</i>
1958	Belge roman	Walschap, Gerard	<i>De Verloren zoon [Le Fils prodigue]</i>
1968	Anglais opéra d'église Sud-Africain	Britten, Benjamin, Plomer William	<i>The Prodigal Son (Le Fils prodigue)</i>
1972	Russe roman	Platonov, Andrej	<i>Čevengur [nom d'une ville]</i> (écrit en 1929, publié en France en 1972,

			en Russie en 1988)
	Russe film	Tarkovskij, Andrej	<i>Soljaris (Solaris)</i>
1976	Russe roman	Platonov, Andrej,	<i>La Mer de Jouvence</i>  ( <i>Juvenil'noe more</i> , écrit en 1934, publié en russe en 1986)
1977 <i>volta</i>	Brésilien roman	Amado, Jorge	<i>Tieta do Agreste pastora de cabras o a da filha pródiga [...] (Tiéta d'Agreste ou Le Retour de la Fille Prodigue [...])</i>
1987 mémoire]	Russe poème	Tvardovskij, Aleksandr	« Po pravu pamjati » [Le droit de  (écrit de 1967 à 1969)
1994	Russe roman	Leonov, Leonid	<i>Piramida</i> [La Pyramide]
1998	Français roman	Cheng, François	<i>Le Dit de Tianyi</i>
1999	Français théâtre	Lagarce, Jean-Luc	<i>Juste la fin du monde</i>
2001-2005 [Québec]	Américain série télévisée	Ball, Allan	<i>Six Feet Under (Six pieds sous terre</i>
2003	Français théâtre	Pliya, José	<i>Parabole</i>
2003	Russe film	Zviaguintsev, Andreï	<i>Vozvraščenie (Le Retour)</i>
2004	Belge nouvelle	Job, Armel	« Le Frère du fils prodigue »

**INDEX DES AUTEURS**

## AUTEURS DES ARTICLES

- Joseph Belletante

Docteur en science politique de l'IEP de Lyon. ATER à l'Université Lumière Lyon 2 et à l'Institut d'Études Politiques de Lyon depuis 2007, ses intérêts de recherche tournent autour de la communication politique et de la psychologie politique, et portent plus particulièrement sur les thèmes suivants : Citoyen, médias et démocratie/ Individu, images et société / Spectateur, récits et pouvoir.

- Danièle Chauvin

Professeur de Littérature comparée à l'Université de Paris Sorbonne, elle est spécialiste des relations Mythe et littérature, et Bible et Littérature, en particulier aux 19ème et 20ème siècles (domaines français, anglais, polonais). Auteur de *L'oeuvre de William Blake : Apocalypse et transfiguration* (ELLUG, 1992) et plus récemment de *Viatiques, essai sur l'imaginaire de P. Jaccottet* (PUG, 2003) ainsi que de nombreux articles sur Bible, littérature et peinture. Elle a dirigé deux ouvrages collectifs sur Bible et littérature : *Bible et imaginaire*, et *Bible et modernité*. Elle est également membre du comité scientifique du *Dictionnaire encyclopédique de la Bible dans la littérature mondiale* dirigé par S. Parizet au Cerf.

- Yves Chevrel

Professeur émérite de Littérature comparée, Université de Paris-Sorbonne. Principales publications : *Le Naturalisme. Étude d'un mouvement littéraire international* (PUF, 2e éd. 1993), *Le Mythe en littérature* (dir., avec C. Dumoulié, PUF, 2000), *L'Étudiant-chercheur en littérature* (Hachette, 6e éd., 2003), *Enseigner les oeuvres littéraires en traduction* (dir., CRDP Versailles, 2007), *La Littérature comparée* (PUF, 6e éd. refondue, 2009). Il prépare actuellement, avec J.-Y. Masson, une *Histoire des traductions en langue française*.

- Elian Cuvillier

Professeur d'exégèse du Nouveau Testament à la Faculté de théologie protestante de Montpellier depuis 1991, il est membre de la *Studiorum Novi Testamenti Societas* et du comité éditorial de la revue *New Testament Studies* (Cambridge). Ses champs de recherche actuels sont : l'évangile de Matthieu, la littérature apocalyptique et le paulinisme en lien avec le judaïsme du premier siècle. Il travaille également la lecture anthropologique des textes bibliques en lien avec la question du mythe. Il a publié *Mythes grecs, mythes bibliques ; Naissance et enfance d'un Dieu. Jésus Christ dans l'Évangile de Matthieu* (Paris, Bayard, 2005) ; *Le concept de parabolê dans le second évangile* (Paris, Gabalda, 1993).

- Béatrice Jongy

Maître de conférences en Littérature comparée à l'Université de Bourgogne, elle a soutenu une thèse en 2004 sur l'écriture de soi chez Rilke, Kafka et Pessoa. Elle travaille sur les représentations contemporaines de soi, les relations entre art et littérature et les études théâtrales. Elle a coordonné trois ouvrages : *A la croisée des langages*, Paris, PSN, 2006 ;

*L'automédialité contemporaine*, la Revue d'Etudes culturelles numéro 4- hiver 2008, Dijon, Abell ; *Transmission / Héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal (parution été 2009).

- Véronique Léonard-Roques

Maître de conférences en Littérature comparée à l'Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand II), elle consacre ses recherches aux mythes littéraires et aux relations entre Bible et littérature. Elle a publié deux études sur le mythe de Caïn (*Caïn, figure de la modernité*, Paris, Honoré Champion, 2003 ; *Caïn et Abel. Rivalité et responsabilité*, Monaco, Rocher, 2007). Elle a également dirigé les ouvrages collectifs suivants : *Les Mythes des avant-gardes* (dir.), en collaboration avec J.-C. Valtat, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003 ; *Versailles dans la littérature. Mémoire et imaginaire aux XIXe et XXe siècles* (dir.), Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005 ; *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses* (dir.), Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.

- Christian Mariotte

Il est actuellement ATER à l'Université Paris-Ouest Nanterre La Défense. Il prépare une thèse consacrée au sujet « Stigmate et identité dans l'œuvre d'écrivains juifs contemporains d'expression allemande ». Il a publié plusieurs articles sur les questions de l'identité juive et de la mémoire dans les littératures de langue allemande, notamment « Ecrire dans les marges : nouvelles stratégies d'écriture et métamorphoses de l'identité chez des écrivains contemporains juifs d'expression allemande », in : F. RINNER dir., *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, Presses Universitaires de Provence, 2005, p. 165-172.]

- Jean-Yves Masson

Né en 1962, il est professeur de Littérature comparée à l'Université de Paris Sorbonne, travaille sur la poésie et le théâtre européens des XIXe et XXe siècles (domaines allemand, anglais, italien essentiellement). Il a publié de nombreuses traductions dans ce domaine et des articles dans une trentaine de revues universitaires. On lui doit également des travaux sur les relations entre poésie et musique et sur l'opéra. Il dirige en collaboration avec Yves Chevrel une *Histoire des traductions en langue française* en plusieurs volumes à paraître aux éditions Verdier. Derniers ouvrages parus : *Hofmannsthal : renoncement et métamorphose* (éd. Verdier), *Faust ou la mélancolie du savoir* (éd. Desjonquères), *Les écrivains face à la Bible* (ouvrage co-dirigé avec Sylvie Parizet, éd. du Cerf).

- Dominique Millet-Gérard

Professeur de Littérature française à l'Université de Paris-Sorbonne, elle a publié plusieurs ouvrages sur Claudel, deux livres de littérature comparée (*Le Chant initiatique. Esthétique et spiritualité de la bucolique*, Éditions Ad Solem, Genève, 2000 ; *Le Coeur et le Cri : variations sur l'héroïde et l'amour épistolaire*, Paris, Champion, 2004) et édité des oeuvres de Huysmans, Baudelaire et Claudel. Ses recherches portent sur littérature et spiritualité.

- Sylvie Parizet

Maître de conférences en Littérature comparée à l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, elle travaille sur les liens entre « Bible, mythe et littérature ». Elle a dirigé deux volumes sur les mythes, *Le Défi de Babel. Un mythe littéraire pour le XXI<sup>e</sup> siècle* (Desjonquères, 2001), et *Lectures politiques des mythes littéraires au XXI<sup>e</sup> siècle* (Presses Universitaires de Paris Ouest, 2009). Elle coordonne, aux éditions du Cerf, un *Dictionnaire encyclopédique de la Bible dans la littérature mondiale*, à paraître en 2010.

- Gaël Prigent

Agrégé de lettres modernes, docteur en littérature française, il enseigne en classes préparatoires. Ses domaines de recherche portent principalement sur Huysmans et la décadence ; littérature, Bible et religion ; littérature et cinéma. Il est l'auteur de *Huysmans et la Bible* (Paris, Champion, 2008).

- Elisabeth Rallo-Ditche

Professeur émérite de Littérature comparée à l'Université de Provence, elle est spécialiste des grandes figures de l'imaginaire européen. Elle a publié, entre autres, *La femme à Venise au temps de Casanova* (Stock, 1984), *La figure de l'adolescent dans le roman européen au début du XX<sup>e</sup> siècle* (Corti, 1989), a dirigé un recueil collectif sur Carmen aux éditions Autrement (1997) et sur Arlequin et Figaro aux éditions Ellipses (1998), et plus récemment, un essai sur *Le Misanthrope* est paru aux éditions Desjonquères (2007). Elle travaille aussi depuis une quinzaine d'année sur les rapports entre Musique et Littérature, en particulier sur le livret d'opéra. Elle a publié sur ce sujet un ouvrages aux PUF *Opéras, Passions* (2001).

- Katherine Rondou

Collaboratrice scientifique à l'Université Libre de Bruxelles et maître-assistant de langue française à la Haute-Ecole Paul-Henri Spaak, elle consacre essentiellement ses recherches aux thèmes bibliques en littérature. Elle a soutenu, en 2006, une thèse de doctorat portant sur le thème littéraire de Marie-Madeleine, auquel elle a également consacré plusieurs articles et communications.

- Benjamin Thomas

Docteur en études cinématographiques et chercheur associé au Centre d'Etudes en Civilisations, Langues et Littératures Etrangères (EA 4074), il est ATER à l'université de Lille 3. Il a contribué à divers ouvrages collectifs sur le cinéma de genre, à un dictionnaire du cinéma asiatique, et a publié des articles dans les revues *Rendez-vous avec la Peur*, *Positif*, *CinémAction*. Il est l'auteur d'un livre consacré à Takeshi Kitano (*Takeshi Kitano, outremergé*, Aléas, 2007), et d'un ouvrage sur le cinéma japonais (*Le Cinéma japonais d'aujourd'hui – Cadres incertains*, Presses Universitaires de Rennes, 2009).

- Tatiana Victoroff

Maître de conférences en Littérature comparée à l'université de Strasbourg, elle a consacré sa thèse (soutenue à l'université de Moscou en 1999) et plusieurs articles à la renaissance du genre du mystère au XXe siècle dans divers courants littéraires européens. Ses travaux portent sur les rapports entre littérature et spiritualité et sur la littérature de l'exil russe en France. Elle collabore aux éditions YMCA-Press à Paris, spécialisées dans la littérature de l'émigration russe.