

**DÉPART ET RETOUR DES ENFANTS DANS TROIS PIÈCES DE  
LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE : LE RETOUR DE  
L'ENFANT PRODIGE DE GIDE, LA SAUVAGE D'ANOUILH  
ET LE MALENTENDU DE CAMUS**

**MARCO LONGO**  
**mlongo74@hotmail.com**  
**Université de Catane-Raguse**

**Résumé**

*Trois pièces de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle qui, tout en mettant en scène des rapports familiaux tendus et contrastants, racontent en même temps les tensions religieuses, sociales et humaines, ainsi que leurs conséquences, dans une Europe qui s'achemine vers la catastrophe de la Seconde Guerre Mondiale. Si Gide, Anouilh et Camus représentent leurs conflits intimes avec les figures parentales, leurs consciences d'intellectuels et d'hommes capables de juger leur temps se font porte-voix d'un malaise collectif face à l'absurdité des événements et des comportements humains.*

*Mots-clé : départ, retour, rapports familiaux, rébellion des enfants, société*

*Parfois, invisible de nuit, je suis resté  
penché vers une vitre, à longtemps regarder la  
coutume d'une maison. Le père était là, près de la  
lampe; la mère cousait [...]; un enfant près du père  
étudiait; - et mon cœur se gonfla du désir de  
l'emmener avec moi sur les routes.*

*(A. Gide, Les Nourritures Terrestres)*

### **1.1 Le mythe du retour-départ**

Le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle a maintes fois (re)présenté la figure de l'enfant et ses rapports difficiles et contradictoires avec sa famille ou avec une des figures parentales. Il n'est pas difficile de lire à contre-jour les avatars du mythe du retour-départ de l'enfant au/du foyer. Les raisons de cet abandon et de ces retrouvailles peuvent être nombreuses et différemment reliées à l'existence des auteurs et à leur contexte historique et culturel. Au fil de la première moitié du XX<sup>e</sup> le théâtre a donc raconté les conflits historiques et sociaux de l'époque à travers la désintégration du foyer familial, en mettant en scène les tentatives de rébellion contre cette institution primordiale de la part des jeunes générations. Or, celles-ci se démarquent de leur origine mais, tout en s'y opposant et en s'en éloignant, ne réussissent pas à briser les liens

qui les imbriquent. À ce sujet, nous ne retiendrons que trois exemples qui 'relient' l'attitude de refus-acceptation comme un mouvement de départ-retour des enfants par rapport aux parents. Tout lecteur averti reconnaîtra des variations, voire des déformations, de la parabole de l'enfant prodigue<sup>1</sup>: nous en analyserons en effet la relecture de Gide dans *Le Retour de l'enfant prodigue* (1907)<sup>2</sup>. À ce premier jalon suivra *La Sauvage* (1934)<sup>3</sup> de Jean Anouilh. Enfin, *Le Malentendu* (1944)<sup>4</sup> d'Albert Camus qui s'avère pourtant un bouleversement du mythe du retour de l'enfant-adulte. Les trois pièces sont donc axées sur des variations du mytheme du départ-retour d'un enfant à cause d'une rébellion contre sa famille. Cependant, si le prodigue de Gide et Thérèse d'Anouilh n'arrêtent pas ce mouvement de départ-retour, Jan, le héros de Camus, revenu à son foyer après une longue absence, n'y trouve que la mort et par là même l'impossibilité de repartir. En fait, seuls le fils gidien et Jan métamorphosent, chacun à sa manière, le prodigue évangélique, tandis que Thérèse n'arrive pas à accepter un retour impliquant une stagnation impossible.

Or, pourquoi les avatars de ce mytheme reviennent-ils constamment chez ces auteurs? Ce choix relève-t-il essentiellement d'une donnée autobiographique, ou s'agit-il aussi d'une problématique socioculturelle? Le premier pas est sans aucun doute celui de comprendre l'origine et la nature de la rébellion de chaque personnage.

## 2.2 De la mère rassurante à la mère meurtrière

C'est dans le détail textuel des rapports enfants-parents, tels que chaque auteur les échafaude, qu'il faut d'ailleurs retracer les causes de ces rébellions. En particulier, les mères, présentes dans les trois pièces, articulent de manière variée la figure maternelle. La mère gidienne ne fait que répéter les dogmes de la tradition pour les transmettre aux générations futures. Elle est la gardienne de la soumission aux décisions

---

<sup>1</sup> Il ne s'agit pas d'une citation 'telle quelle' du récit lucanien, mais des possibles relectures du mytheme, selon les exigences et/ou la volonté des trois auteurs choisis.

<sup>2</sup> Le traité de 1907 a été adapté pour le théâtre en 1947 sans rien changer au fond du premier ouvrage. Dans cette étude nous nous référerons à la pièce. Pour les détails voir Gide, A., *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, édition publiée sous la direction de Pierre Masson, Gallimard, «N. R. F.», Paris, 2009, vol. I, p. 1408-1414.

<sup>3</sup> Rédigée en 1934, cette pièce fut mise en scène en 1938.

<sup>4</sup> Première ébauche en 1939, publication en 1944, dernière révision en 1958.

du mâle avec qui elle s'identifie sans efforts. Une «mère désemparée»<sup>1</sup>, qui n'est jamais intervenue dans les décisions du père tout en restant de côté, en prière pour le retour du fils égaré, mais qui enquête néanmoins sur les véritables motivations du voyage loin de la famille. La réponse du prodigue est éclairante, car il affirme ne pas s'être enfui pour chercher le bonheur, mais pour savoir qui il était. Une quête d'identité l'a donc mené à se rebeller, non tant à un ordre, son choix étant un droit pour lui, mais à la généalogie patrilinéaire; après son retour, il s'exclame:

*L'ENFANT PRODIGUE*

*Mon seul soin désormais c'est de ressembler à vous tous.*

*LA MÈRE*

*Tu dis cela avec résignation.*

*L'ENFANT PRODIGUE*

*Rien n'est plus fatigant que de réaliser sa dissemblance. Ce voyage à la fin m'a lassé<sup>2</sup>.*

Or, si la fonction de la mère est, d'une part, vouée au rétablissement de l'ordre des mâles fixé à jamais (elle catalyse 'tendrement' les décisions du prodigue: ressembler à son aîné, régir les biens du père, prendre une femme, soumettre au même ordre ses propres enfants) pour qu'enfin la loi paternelle s'impose à toute tentative de diversité, d'autre part, c'est elle-même qui adresse le prodigue vers le puîné en lui dévoilant leur ressemblance. La mère, inexistant dans le récit biblique, (mais Gide n'aurait pu se passer de 'mettre en scène' une instance maternelle qu'il avait profondément intériorisée) devient dans cette relecture le pivot dénouant les conflits et proposant une issue. D'ailleurs, c'est elle qui se soucie de la conduite du puîné qui pourrait répéter les fautes du prodigue. C'est elle qui le lui confie pour que le prodigue assagi lui montre «quel déboire était sur la route» (p. 34), en manifestant en même temps sa fonction libératrice<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Matt (von), P., *Fils dévoyés. Filles fourvoyées. Les désastres familiaux dans la littérature*, préface par Jean-Marie Valentin, traduit de l'allemand par Nicole Casanova, publié avec le concours du Centre National du Livre, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1998, p. 257.

<sup>2</sup> Gide, A., *Le Retour de l'enfant prodigue, Théâtre complet*, Ides et Calendes, Neuchâtel et Paris, 1947, vol. III, p. 31. Dorénavant, nous citerons cette édition ne rapportant que le numéro de la page entre parenthèses.

<sup>3</sup> Tous les autres interlocuteurs joueront, de façons différentes, ce double rôle de personnages conséquents avec ceux de la parabole, et de libérateurs. Cf Claude, J.,

Contrairement à cette mère qui essaie de sauver ses enfants du danger qui les guette, hors du contrôle parental, M<sup>me</sup> Tarde, mère de Thérèse, femme sans scrupules, obsédée par l'argent et par les hommes, ne réussit pas à voir le 'déboire' sur la route de sa fille tout en l'y acheminant. Cette attitude non maternelle se rattache à son incapacité de dominer son désir sexuel. Elle a en effet une liaison extraconjugale avec Gosta, un des musiciens de l'orchestre que M. Tarde dirige, et dont celui-ci est conscient: aux traits de «mère stupide» s'ajoutent donc ceux de «mère érotique»<sup>1</sup>. Elle n'a qu'une toute petite place dans le premier acte de la pièce, ce qui n'empêche le dramaturge de peindre un portrait impitoyable de cette femme qui, après avoir su que sa fille est amoureuse de Florent, veut mettre au courant Gosta, amoureux à son tour de Thérèse, pour éviter toute réaction agressive de celui-ci. M. Tarde, de sa part, affirme que c'est son devoir, en tant que père et directeur de l'orchestre, de le lui dire:

TARDE

*Après tout, je ne sais vraiment pas pourquoi nous aurions peur de lui annoncer cela! Qui est le maître ici?*

M<sup>me</sup> TARDE

*Je ne sais pas.*

TARDE

*Comment, tu ne sais pas? Qui est ton mari, le directeur de cet orchestre, le père de Thérèse?*

M<sup>me</sup> TARDE

*En principe, toi.*

TARDE

*Comment, «en principe»? Je serai ferme.*

M<sup>me</sup> TARDE

*Fais comme tu veux, mais s'il te donne un mauvais coup, ne t'étonne pas.  
[...]*

---

*Notice du Retour de l'enfant prodigue, dans Gide, A., Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques, op. cit., p. 1411.*

<sup>1</sup> Matt (von), P., *Fils dévoyés. Filles fourvoyées, op. cit.*, p. 256-262. En élargissant notre comparaison, on pourrait revenir sur certaines figures de mères mythiques que Vier a analysées dans le théâtre anouilhien : celle de Clytemnestre sied à Madame Tarde. (Vier, J., *Le Théâtre de Jean Anouilh*, Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris, 1976, p. 34-35).

TARDE

[...] il exagère à la fin, ce garçon. Voilà treize ans que je ferme les yeux sur sa liaison avec toi. Qu'est-ce qu'il veut à présent ?

M<sup>me</sup> TARDE

Tu sais comme moi qu'il tient à la petite.

TARDE

Toute la famille, alors ? Je suis dans mon droit. Rien ne me fera reculer<sup>1</sup>.

M<sup>me</sup> Tarde est le catalyseur de la ruine du droit des mâles, fonction opposée à celle de la mère gidienne, déstabilisant le rôle du père. D'ailleurs, la conversation avec Thérèse révèle les mobiles de cette femme: il faut que Thérèse ne se laisse pas échapper Florent et son argent.

M<sup>me</sup> TARDE

Ah! Ma petite, tu ne connais pas les hommes. Quand une femme qui sait s'y prendre s'offre à eux...

Thérèse hausse les épaules.

M<sup>me</sup> TARDE continue, lorgnant Florent.

Surtout un délicieux garçon comme lui [...]. C'est un ange... Comme tu vas être heureuse, gâtée, comblée.

Elle soupire.

Ah! C'est un homme comme cela que j'aurais voulu, moi! J'ai beaucoup de déceptions avec Gosta, tu sais... quand tu ne vas plus être là, qui sait s'il ne va pas me quitter? Enfin, ton bonheur avant tout.

Elle soupire, s'approche.

Laisse-moi t'embrasser, tiens! Nous n'aurons peut-être plus l'occasion d'être seules. Tu es ma petite fille, après tout. C'est le soir d'un mariage que cela se sent, ces choses-là.

THÉRÈSE se dégage un peu

D'abord, ce n'est pas encore un mariage... Ensuite, tu sais que les accès de tendresse étaient plutôt rares entre nous...<sup>2</sup>

[...]

M<sup>me</sup> TARDE

---

<sup>1</sup> Anouilh, J., *La Sauvage, Théâtre*, édition établie, présentée et annotée par Bernard Beugnot, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, 2007, vol. I, p. 246. Dorénavant, nous citerons cette édition ne rapportant que le numéro de la page entre parenthèses.

<sup>2</sup> Le rapport mère-enfant a été ultérieurement développé dans *Jézabel* et dans *Le Voyageur sans bagage*, deux pièces de la même époque. Cf McIntyre, H. G., *The Theatre of Jean Anouilh*, Harrap, London, 1981.

*Comme tu es dure. Les mères pourtant, tu devrais le savoir, ont le cœur tendre. Et puis, un tel soir... il y a des recommandations qu'elles doivent faire (p. 258-259).*

*Elle prend une mine de circonstance.*

Elle ment tout en sachant mentir et Anouilh le met en relief du point de vue linguistique en ayant recours au glissement des pronoms je/elle, comme il le fait avec d'autres personnages dépourvus d'identité, tel Gaston dans *Le Voyageur*<sup>1</sup>, ou à l'identité mise en doute, telle Amanda dans *Léocadia*, ou encore, comme c'est le cas, avec ceux qui sont porteurs d'une double identité.

M<sup>me</sup> TARDE voudrait endosser le masque de la mère tendre et affectueuse, ce que Thérèse empêche par son refus opiniâtre, surtout lorsque la mère comprend que la fille pourrait avoir révélé à Florent son plus intime secret: une interruption de grossesse. Thérèse le lui laisse croire et sa mère éclate:

*M<sup>me</sup> TARDE furieuse  
Oh! Et s'il ne voulait plus de toi, idiot!*

*THÉRÈSE sourit  
Enfin, voilà un mot de toi!*

*M<sup>me</sup> TARDE  
C'est une affaire inespérée! Je ne te cache pas que je n'aurais pas cru qu'il t'épouserait. Embrasse-moi.*

*THÉRÈSE  
Encore! Mais où veux-tu en venir?*

*M<sup>me</sup> TARDE  
Avec ces relations qu'il a, il faut qu'il te fasse une situation de premier plan. Ne renonce pas à ton art: dans un an, tu dois être une vedette (p. 259).*

Cette mère 'marchande' continue à projeter l'avenir de Thérèse aux dépens de Florent:

*M<sup>me</sup> TARDE  
Quoi qu'il en soit, ne le laisse pas une minute qu'il ne t'ait lancée [...] (p. 259).*

---

<sup>1</sup> Cf Longo, M., «Le Voyageur sans bagage de Jean Anouilh: un hommage à Pirandello?», *Coulisses. Revue de théâtre*, Théâtre Universitaire/Presses Universitaires de Franche-Comté, n. 35, avril 2007.

Or, la mère de Jan, quant à elle, n'est pas moins 'marchande' que M<sup>me</sup> Tarde; elle tue pour assouvir le rêve d'une vie et son besoin d'argent qui seul peut exaucer son désir; de plus, elle est complice du meurtre de son enfant dans la mesure où elle a oublié cet amour maternel qui lui permettrait de reconnaître Jan même après vingt ans d'absence, mais elle «a vieilli», «sa vue a baissé»<sup>1</sup>. Jan aurait pu se laisser reconnaître, ce dont le supplie sa femme Maria, pour rétablir cet ordre qui risque de se muer en désordre sans appel.

JAN

*Oui, mais j'étais plein d'imaginations. Et moi qui attendais un peu le repas du prodigue, on m'a donné de la bière contre mon argent. J'étais ému, je n'ai pas pu parler.*

D'ailleurs, la mère avait dit à Martha, la sœur de Jan, au début du premier acte: «il est plus facile de tuer ce qu'on ne connaît pas» (p. 161), car, tout en se disant lasse de ses crimes, elle ne voulait pas renoncer à leur rêve commun de partir vers la mer et le soleil. Le langage du cœur, dont Maria se fait porteuse et qui permettrait une reconnaissance immédiate, n'est pas simple pour Jan et sa famille: il suffirait de dire que Jan, qui a vécu avec sa femme dans un pays ensoleillé au bord de la mer, est revenu parce qu'il n'était pas assez heureux et qu'il avait besoin d'elles.

JAN

*Ne sois pas injuste, Maria. Je n'ai pas besoin d'elles, mais j'ai compris qu'elles devaient avoir besoin de moi et qu'un homme n'était jamais seul.*

*Un temps. Maria se détourne.*

MARIA

*Peut-être as-tu raison, je te demande pardon. Mais je me méfie de tout depuis que je suis entrée dans ce pays où je cherche en vain un visage heureux. Cette Europe est si triste [...]. Partons, Jan, nous ne trouverons pas le bonheur ici.*

JAN

*Ce n'est pas le bonheur que nous sommes venus chercher. Le bonheur, nous l'avons.*

MARIA, avec véhémence

*Pourquoi ne pas s'en contenter?*

---

<sup>1</sup> Camus, A., *Le Malentendu, Caligula suivi de Le Malentendu*, Gallimard, «collection folio», Paris, 1958, p. 166. Dorénavant, nous citerons cette édition ne rapportant que le numéro de la page entre parenthèses.

JAN

*Le bonheur n'est pas tout et les hommes ont leur devoir. Le mien est de retrouver ma mère, une patrie... (p. 168-169).*

Comme Camus l'avait cherchée<sup>1</sup>, Jan aussi est en quête d'une mère-patrie, ne sachant pas qu'elle est dévoreuse de jeunes victimes, une nouvelle Médée immolant ses enfants pour combler son sentiment d'étrangeté et de trahison dans une Europe ravagée. Le sursis que la mère camusienne aurait donné à cet enfant retrouvé, mais inconnu, pour ne pas renouveler son crime, se heurte à la hâte de Martha d'en finir avec cette vie morne de l'auberge qui niera à Jan toute possibilité de survie. Lors de la découverte de l'identité de Jan, tout en étant écrasée par une douleur insignifiante pour une criminelle, peut-être lointaine d'une véritable douleur de mère, «qui n'est rien d'autre que la souffrance de renaître à l'amour» (p. 228), elle choisit son trépas dans la même rivière où gît son fils. Si la mère a tué ses clients «par habitude, comme une morte», il a suffi de la douleur pour tout transformer. C'est cela que «[son] fils est venu changer» (p. 228).

### 1.3 Du père 'fantoche' à la mort du père.

Le père gidien accueille le prodigue comme celui de la parabole: les bras ouverts et le pardon aux lèvres. Quoique défenseur de la tradition, il avait toutefois donné au fils qui le lui demandait sa part d'héritage et sa liberté. Maintenant, son accueil généreux le fait garant de la tradition familiale qui passe de père en fils et que le prodigue n'avait pas voulu respecter. À son retour, la générosité du père la lui montre dans toute son évidence. Or, ce père maintient chez Gide la même fonction symbolique que dans l'Évangile et, quand il demande au prodigue pourquoi il l'a quitté, celui-ci lui répond:

*L'ENFANT PRODIGUE*

*Vous ai-je vraiment quitté? Père! N'êtes-vous pas partout? Jamais je n'ai cessé de vous aimer.*

*LE PÈRE*

---

<sup>1</sup> Si la pièce repose sur un sentiment d'émigrant revenant à sa patrie, le premier exil de l'auteur est la séparation de son énigmatique mère, nœud fondamental de toute son œuvre, comme le fait remarquer David H. Walker dans sa *Notice* sur *Le Malentendu*. Cf Camus, A., *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valeresi, Gallimard, «N. R. F.», Paris, 2006. vol. I, p. 1328-1344.



*N'ergotons pas. J'avais une maison qui t'enfermait. Elle était élevée pour toi. Pour que ton âme y puisse trouver un abri, un luxe digne d'elle, du confort, un emploi, des générations travaillèrent. Toi, l'héritier, le fils, pourquoi t'être évadé de la maison?*

*L'ENFANT PRODIGUE*

*Parce que la Maison m'enfermait. La Maison, ce n'est pas Vous, mon Père.*

*LE PÈRE*

*C'est moi qui l'ai construite, et pour toi.*

*L'ENFANT PRODIGUE*

*Ah! Vous n'avez pas dit cela, mais mon frère. Vous, vous avez construit toute la terre, et la Maison et ce qui n'est pas la Maison. La Maison, d'autres que vous l'ont construite; en votre nom, je sais, mais d'autres que vous (p. 18-19).*

Contre «une flamme plus belle», «une nouvelle ferveur» (p. 19) ou bien «l'amour qui consume» (p. 20) que le prodigue a connus pendant son éloignement, le Père se fait encore gardien de «la pure flamme que vit Moïse, sur le buisson sacré: elle brillait mais sans se consumer» (p. 20). Toute l'idiosyncrasie des générations qui se confrontent se cache dans ces quelques répliques ainsi que les obsessions qui hantèrent le jeune Gide. Issu d'un milieu profondément religieux, mêlant le catholicisme d'un père aussitôt disparu et le protestantisme d'une mère, stricte et intransigeante, grandi dans une famille au féminin dont le mariage avec sa cousine ne sera que la continuation sa vie durant, Gide regimbait contre toute contrainte non seulement en matière de religion, même s'il ne refusait pas la vérité du Christ. Le Père gidien montre donc une intransigeance, quoique 'maternelle' pour l'auteur, qui est vite démasquée:

*LE PÈRE*

*Pauvre enfant! Je t'ai parlé peut-être durement. Ton frère l'a voulu; ici c'est lui qui fait la loi. C'est lui qui m'a sommé de te dire: «Hors la Maison, point de salut pour toi». Mais écoute: C'est moi qui t'ai formé; ce qui est en toi, je le sais. Je sais ce qui te poussait sur les routes; je t'attendais au bout. Tu m'aurais appelé... j'étais là.*

Ce n'est plus seulement un Père créateur aux instances maternelles, mais c'est aussi un père abdiquant, qui décline son pouvoir au fils qui lui est resté et, ce qui plus est, c'est un père qui ne croit plus aux mots qu'il prononce par imposition du nouveau «père homme de fer»<sup>1</sup>: l'aîné. Le

---

<sup>1</sup> Matt (von), P., *Fils dévoyés. Filles fourvoyées*, op. cit., p. 99.

Père et le prodigue bouleversent alors ce *Pater, peccavi* de la tradition en soulignant que la nature d'un tel péché reste une énigme dont l'irrationnel met en doute sa vérité même<sup>1</sup>. Le Père 'fantoche' alors semble comprendre les raisons du prodigue en dépassant ce 'hors la Maison' visant à rétablir le Nom du Père outragé par la rébellion à l'ordre des choses. L'instance paternelle s'affaiblit de plus en plus jusqu'à l'abolition du père dans le domaine féminin de l'auberge du malentendu. Cependant, si le Père gidien reste hiératiquement dépourvu de pouvoir, celui de Thérèse est frustré par la ridiculisation qu'Anouilh lui inflige. À la différence de la mère disparaissant à la fin du premier acte, sa présence est parsemée dans les trois qui constituent la pièce, comme un leitmotiv du rapport à la famille qui hante Thérèse. Dans le deuxième, c'est Thérèse qui emmène son père avec elle chez Florent. La bizarrerie d'une telle décision ne sera expliquée que dans un long dialogue entre père et fille. Thérèse dévoile son projet tout en rapetissant la figure paternelle en carnavalesque bouleversement de son rôle. Si, d'une part, le personnage agit comme un parvenu en imposant une 'étiquette' à sa conduite de crapule (il ne fait qu'admirer les objets de la maison de Florent pour leur valeur commerciale, il lui emprunte des vêtements et, bien sûr, de l'argent, il mange et boit sans cesse), de l'autre, il se montre orgueilleux de ses origines:

*TARDE hausse les épaules*

*Tu es injuste. Comment ne comprends-tu pas, tout simplement, que ton père, un vieil artiste, s'intéresse aux objets d'art de cette maison?*

*Un silence. Il est assis, soudain minable.*

*Ah! Tu as eu tort de me faire venir ici, Thérèse. Ton vieux père a senti la caresse d'une vie de luxe et de dignité. J'aimerais finir mes jours dans un cadre semblable... Au fond, je n'aurais pas dû consacrer mon existence à l'ingrate musique. J'étais fait pour une autre vie. Parce que, ne l'oublie pas, ta mère était une femme du peuple – « était » - c'est admirable! Je me sens si bien ici que je me figure qu'elle est morte. Ta mère est une femme du peuple, veux-je dire, mais moi, mes parents m'ont donné du meilleur sang bourgeois. Et que tu le veuilles ou non, sous le vieux bohème, le bourgeois d'ancienne souche parle.*

*Il s'est levé tout en parlant et a essayé d'ouvrir l'armoire à liqueurs et, voyant qu'il n'y parvenait pas, il a pris un petit canif qui pend à sa chaîne de montre et il tente de faire jouer la serrure.*

*THÉRÈSE le voit*

---

<sup>1</sup> Cf Luneau, R., *L'Enfant prodigue*, Bayard, Paris, 2005, p. 117.

*Et c'est le bourgeois d'ancienne souche ou le vieux bohème qui est en train de crocheter la cave à liqueurs? (p. 272).*

Tarde ne comprend pas le changement d'attitude de sa fille qui lui reproche maintenant ce qu'elle a encouragé pendant les six premiers jours chez Florent: elle l'a poussé à se rendre ridicule, à être vulgaire à table, en jouant le rôle d'un membre de la famille Tarde.

*THÉRÈSE*

*Non. J'aurais voulu que tu fasses plus fort encore. Que tu te déculottes pour nous faire rire. Que tu sois malade, que tu vomisses à force de boire...*

*[...]*

*TARDE*

*Qu'aurait dit ton fiancé si j'avais vomi sur ses tapis?*

*THÉRÈSE*

*Tu l'aurais tellement dégoûté sans doute, et moi aussi, ta fille, qui t'encourageais et riais de te voir faire, qu'il nous aurait flanqués à la porte tous les deux... (p. 278-279).*

Tarde est donc devenu pour Thérèse un moyen pour rater son mariage, non pas parce qu'elle n'aime pas son fiancé, mais parce qu'elle ne parvient pas à apercevoir la plénitude du bonheur et qu'elle se «cramponne» par conséquent à sa «pauvre révolte» (p. 279-280) contre Florent et tout ce qui lui ressemble dans sa maison. Thérèse a ôté à son père toute fonction parentale rassurante et amicale pour signer avec lui, mais à son insu, un pacte de destruction. Le père n'impose plus sa volonté, mais il subit celle de sa fille. Tarde représente les sordides origines de Thérèse et c'est en vertu de telles origines qu'elle l'invite dans sa maison de fiancée pour contaminer son nouveau foyer. D'ailleurs, c'était à travers ses parents, dit-elle, qu'elle avait perdu son innocence en se rendant compte de toute la diversité, la dissemblance dirait le prodigue gidien, entre ces deux 'royaumes'<sup>1</sup>. Elle se révolte alors à la fois contre son passé et son avenir.

Aucune rébellion, aucun repentir ne guident par contre Jan à retrouver sa mère et sa sœur sans se faire reconnaître, sinon la nouvelle de la mort de son père. Une mort symbolique, semble-t-il, permettant au fils de comprendre qu'il avait «des responsabilités envers elles deux» (p.

---

<sup>1</sup> Thérèse regarde sa liaison avec Florent à travers les yeux des autres, affirme McIntyre, et nous ajoutons que ces autres ne sont que ses parents. Cf McIntyre, H. G., *The Theatre of Jean Anouilh*, op. cit., p. 21.

167). Le père ayant disparu, le fils peut revenir sur ses pas pour corriger son passé et changer en bonheur la grisaille qui enveloppe la vie de sa famille. Il revient d’Afrique, du pays dont sa mère et sa sœur rêvent depuis des années, pour leur apporter sa fortune et son bonheur. Ce meurtre symbolique du père déclenche alors le mouvement de retour de Jan de manière tout à fait opposée à celui du prodigue gidien et de Thérèse, aussi bien que du récit lucanien. Leurs pères, quelque impuissants ou ridicules qu’ils soient, restent un point de repère. Pour Jan il faut que ce dernier rempart s’écroule misérablement pour avoir accès au domaine du cœur, pour que les sentiments filiaux s’épanouissent et butent paradoxalement, comme tout autre client dans la «maison sans ressources pour le cœur» (p. 188) sur l’«indifférence bienveillante» (p. 187) de sa famille.

#### **1.4 Frères et sœurs: le véritable nœud de la crise**

À ce point de notre analyse, il est évidemment clair que les parents gidien n’imposent aucun pouvoir. Le nouvel homme de fer et nouveau père est le fils aîné. C’est au niveau de la dispute entre frères que se situe donc l’enjeu de la pièce: l’aîné parle et agit en véritable ‘prêtre’ de la loi suprême, le prodigue en brebis égarée qui a été ramenée ou bien qui s’est laissée ‘con-vertir’. C’est au nom de leur dissemblance que les deux se rencontrent:

*L’ENFANT PRODIGUE*

*Pourquoi [ma faute]?*

*LE FRÈRE AÎNÉ*

*Parce que moi je suis dans l’ordre; tout ce qui s’en distingue est fruit ou semence d’orgueil.*

*L’ENFANT PRODIGUE*

*Ne puis-je avoir de distinctif que des défauts?*

*LE FRÈRE AÎNÉ*

*N’appelle qualité que ce qui te ramène à l’ordre, et tout le reste, réduis-le.*

*L’ENFANT PRODIGUE*

*C’est cette mutilation que je crains. Ceci aussi, que tu vas supprimer, vient du Père.*

*LE FRÈRE AÎNÉ*

*Eh ! Non pas supprimer: réduire t’ai-je dit.*

L'individualité devrait donc être réduite en faveur d'une soumission aux valeurs communément admises; dans cette espèce d'orthodoxie les mots du Père, «qui ne s'explique plus très clairement», si bien que «qui veut comprendre le Père doit écouter [l'aîné]» (p. 25), n'ont qu'une seule possible 'traduction'. Le prodigue croyait le comprendre et l'aimer, mais hors de sa Maison et sans la seule interprétation possible de ses pensées, celle de l'aîné, «unique interprète de sa volonté» (p. 25), il n'a fait que dilapider ses biens personnels. C'est un péché véniel qui peut être pardonné à condition que le prodigue ne sorte plus du temple en renonçant pour toujours à posséder «en propre» (p. 27). Toutefois c'est un subtil sentiment d'envie qui pousse l'aîné à parler ainsi:

« Ce qui intéresse le fils aîné et le dresse contre son père, «c'est ce qui a été donné à un autre, ce qu'il n'a pas eu, lui [...]. Alors que le désir de son père est satisfait, le sien ne l'est pas et ne peut l'être» et qu'il s'agisse d'un veau ou d'un chevreau n'a ici aucune importance: "C'est le don fait à l'autre qui est ici l'objet du désir"»<sup>1</sup>

L'aspect le plus 'révolutionnaire' de la revisitation gidienne demeure sans aucun doute la présence d'un frère puîné, qui permet à Gide de revendiquer le départ et d'annuler le retour du prodigue par un autre voyage à la recherche de ses propres désirs, vers le désert, vers des vergers aux fruits sauvages, vers une soif que seule la grenade sur la table de nuit du puîné peut désaltérer. Cette grenade, c'est le porcher qui la lui a offerte: elle provient de l'extérieur pour aiguïser le puîné à se lancer en dehors de sa famille. À côté du fruit sauvage, un livre déchiré fait écho à «Nathanaël, à présent, jette mon livre» des *Nourritures*, et par là même à ce célèbre «Familles, je vous hais!», tout en remarquant le prix de soumission et de dépossession de soi-même que toute mutilation de la liberté personnelle implique.

Contrairement à la Maison du prodigue, la famille de Thérèse est exempte de frères et de sœurs. Les seuls personnages à l'apparente fonction sororale et fraternelle étant Jeannette et Gosta, ces liens ne sont authentiques que dans la naïve perception de Thérèse. En revanche, dans le domaine familial de Florent, à l'exception des tableaux de familles qui pendent aux parois, les figures parentales ont été remplacées par un ami, Hartmann, instance paternelle et fraternelle à la fois, par une tante et une sœur. Hartman, raisonneur 'pirandellien', est celui qui tient les ficelles des marionnettes en devinant le destin de tous. C'est surtout celui qui voit

---

<sup>1</sup> Luneau, R., *L'Enfant prodigue, op. cit.*, p. 113. Les citations sont tirées de l'article de Beirnaert, L., «La parabole de l'enfant prodigue (Luc 15,11-32) lue par une analyste», Bovon, F. et Rouiller, G., *Exegesis*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1975, p. 136-145.

au-delà de la crise de Thérèse parce qu'il en a partagé les principes dans sa jeunesse:

*HARTMAN*

*Thérèse, vous êtes sûre que vous n'êtes pas en train de faire une bêtise ?*

*[...]*

*Ma petite Thérèse, regardez-moi bien en face. Je ne sais pas exactement avec quels mauvais génies vous êtes en train de vous battre. Je les devine un peu. Ne haussez pas les épaules, vous comprendrez peut-être un jour que je suis le seul dans cette maison à pouvoir vous parler ainsi.*

*[...]*

*Thérèse, vous aimez Florent. Cela, c'est quelque chose de sûr, quelque chose de vrai. Vous avez votre bonheur devant vous. Tâchez donc de l'agripper de toutes vos forces, ce bonheur, et d'oublier toutes ces histoires à dormir debout.*

*[...]*

*Vous oubliez que vous êtes ici dans la maison du bonheur où les peines n'ont pas de place... le propriétaire vous a entrouvert la porte. Ne faites pas de bêtises. Entrez donc vite (p. 285).*

Au début du troisième acte, la crise apparemment passée, Thérèse essaye sa robe de mariée partageant la salle avec M<sup>me</sup> Bazin, tante de Florent, et Marie, sa sœur. Celle-ci est la «petite révolutionnaire» (p. 306) pour qui la femme moderne n'a que deux possibilités: passer trois ans en Angleterre, comme elle l'a fait, afin de «faire connaître la vie à une jeune fille» (p. 305), et aller travailler «parce qu'[elle] trouve cela sport et amusant et puis très chic aussi, dans la mesure où on n'y est pas obligé» (p. 306), car «[i]l ne faut plus que les bourgeois se croient sortis de la cuisse de Jupiter [...]» (p. 307). Et à sa tante qui n'accepte pas qu'une femme travaille:

*MARIE*

*C'est ce que tante ne veut pas comprendre. Elle vit encore comme avant-guerre sans vouloir tenir compte de l'instabilité des situations sociales. Cette époque est révolue, tante. Nous sommes obligées de travailler, maintenant (p. 308).*

La motivation de Marie, l'indépendance des travailleuses, aux yeux de Thérèse n'est qu'une vision idéale qui ne permet pas d'évaluer le véritable visage de ce début de siècle, comme elle le dit à la petite qui aide la vendeuse à finir sa robe de mariée:

*THÉRÈSE*

*Écoute, je voulais te dire, Léontine, moi aussi, je sais que ce n'est pas vrai ce qu'elles disaient... Moi aussi, je sais que c'est long de travailler, que c'est*

*fatigant, que c'est morne et que cela revient tous les jours... Alors voilà, je ne sais pas comment te dire cela... Cela va peut-être te paraître bête... Elle vaut si cher cette robe que je ne vais mettre qu'une fois... Tout un an de ton travail [...].*

*Elle est gênée, elle se penche à son oreille.  
Je te demande pardon pour ma robe, Léontine... (p. 310)*

Thérèse, qui connaît par contre le prix d'un travail de fatigue et de nécessité, souligne plutôt l'effet d'aliénation et d'exploitation que les travailleuses doivent endurer. Face à cette nouvelle espèce de famille au féminin, Thérèse ne peut que reculer non pas par malhonnêteté de ses membres, comme pour les Tarde, mais par un idéalisme tellement excessif qu'elle dira à Hartman quelques répliques après: «Mais comme c'est une comédie étrange, leur bonheur!» (p. 313). Hartman à son tour ne la démentit pas: «Il faut apprendre votre rôle» (p. 313). C'est de cette hypocrisie, si honnête qu'elle soit, que Thérèse décide de s'enfuir d'autant plus que le coup de théâtre du retour sur la scène de Gosta jaloux, un revolver à la main pour tuer Florent, la pousse à abandonner son fiancé et sa maison parce qu'«il y aura toujours un chien perdu quelque part qui [l']empêchera d'être heureuse...» (p. 326).

En revanche dans les mots de Martha, «Non, pas pour l'argent, mais pour l'oubli de ce pays et pour une maison devant la mer» (p. 192), Camus dévoile la véritable motivation qui pousse cette jeune femme à tuer les clients de l'auberge. Sa confrontation avec ce frère dont elle n'a aucun souvenir souligne une incommunicabilité foncière entre eux: les deux parlent des mobiles qui les poussent à l'action, l'une au meurtre, l'autre à retrouver sa famille sans se faire reconnaître, mais ils ne s'entendent pas. Au dernier acte, devant la décision de sa mère de se suicider, Martha parle comme le frère aîné du prodigue:

**MARTHA**

*Non, mère, vous ne me quitterez pas. N'oubliez pas que je suis celle qui est restée et que lui était parti, que vous m'avez eue près de vous toute une vie et que lui vous a laissée dans le silence. Cela doit se payer. Cela doit entrer dans le compte [...]. Comprenez donc que, pour un homme qui a vécu, la mort est une petite affaire. Nous pouvons oublier mon frère et votre fils. Ce qui lui est arrivé est sans importance : il n'avait plus rien à connaître. Mais moi, vous me frustrez de tout et m'ôtez ce dont il a joui. Faut-il donc qu'il m'enlève encore l'amour de ma mère et qu'il vous emmène pour toujours dans sa rivière glacée?  
[...]*

**LA MÈRE**

*Tu l'avais reconnu?*

*MARTHA, relevant brusquement la tête*

*Non! Je ne l'avais pas reconnu. Je n'avais gardé de lui aucune image, cela est arrivé comme ce devait arriver. Vous l'avez dit vous-même, ce monde n'est pas raisonnable. Mais vous n'avez pas tout à fait tort de me poser cette question. Car si je l'avais reconnu, je sais maintenant que cela n'aurait rien changé.*

*LA MÈRE*

*Je veux croire que cela n'est pas vrai. Les pires meurtriers connaissent les heures où l'on désarme (p. 228-230).*

Martha a fait sa rébellion à elle contre celui qui, par un mouvement centrifuge, s'était éloigné pour conquérir d'autres espaces et pour apprendre le langage du cœur et du bonheur. Elle est restée à côté de sa mère dans un mouvement centripète qui l'a exclue à jamais de ce langage, celui que lui parlera sa belle-sœur Maria, pour qu'un ordre soit rétabli et que la déraisonnable injustice du monde soit enfin punie. Il ne reste enfin, à Maria et à tous ceux qui aiment, que choisir entre «le bonheur stupide des cailloux et le lit gluant où nous vous attendons» (p. 244). Son projet d'enfant prodigue échoue donc misérablement en brisant à jamais le rêve de soleil et de mer qu'elle avait nourri toute sa vie.

### **1.5 Les rébellions**

Que la rébellion implique un départ, provoquant ou non un retour, elle éclate dans la vie des enfants et, pour qu'elle puisse avoir tout son pouvoir détonant, il lui faut des mobiles. Or, celui de la crise générationnelle ne saurait donner que des réponses vagues. Par contre, chaque enfant poursuivant un objectif personnel, c'est à ce niveau qu'il faut rechercher les motivations les plus profondes à la rupture. Si la (re)conquête du bonheur apparaît la fin téléologique des trois personnages, sa manifestation concrète diffère pour chacun: la liberté pour le prodigue gidien, la pureté pour la musicienne anouilhienne, le paradis perdu de l'enfance pour le voyageur camusien. De plus, pour celui-ci, ce paradis coïncide avec la famille longtemps abandonnée, mais avec la mort aussi.

Or, aussi individuelle soit-elle, la liberté de l'enfant gidien devient un paradigme pour l'humanité si bien que Gide propose un dénouement bouleversant: le frère puîné recommence ce que le frère cadet n'a pas pu ou voulu mener à bout par lâcheté ou par peur des contraintes familiales. Le frère puîné n'est que l'un des possibles avatars de cet *homo novus* que Gide désirait être.



« Le prodigue a ainsi “mangé” sa part d’héritage et tout ce qui lui venait de son père. Aussi peut-il à présent “entrer en lui-même; n’étant plus mélangé à ce père/mère, il dit ‘Je’ pour la première fois [...]. Il a quitté son père/mère pour aller à lui-même et venir ensuite nouvellement chez un homme qui est son père, bien différemment de celui qu’il a quitté” »<sup>1</sup>.

Si derrière les rôles familiaux, détenteurs de l’éducation, on devine aussi les rôles sociaux impliqués, dont émanent les valeurs de cette éducation même, on comprend de plus en plus la profonde rébellion contre une certaine orthodoxie catholique qui à l’époque, aussitôt après la loi de séparation de 1905, avait provoqué diverses conversions parmi les amis de Gide, lequel ne se laissa pas toutefois piéger par cette ‘fureur’ religieuse. Une de ses réponses fut son *Enfant prodigue*<sup>2</sup>.

La quête de pureté de Thérèse, quant à elle, se manifeste à deux reprises comme un mouvement centrifuge de tout lien familial. Et si, d’un côté, son inévitable appartenance au milieu des Tarde est ressentie comme une espèce de trappe génétique, de l’autre, Florent, sa sœur, sa tante, sa maison ne font que remarquer la distance mentale et sociale qui la sépare de ce nouveau monde par lequel elle a été quand-même accueillie. La pauvre fille qui aurait pu être reine décide par un ultérieur départ de n’appartenir à personne sinon à elle-même. Son adhésion lui aurait imposé un masque qui, tout en lui octroyant la vie à la manière de Pirandello, lui aurait ôté toute authenticité. La rébellion à la famille et à ses misérables valeurs déclenche donc une réflexion sur les rapports de force entre les êtres humains, le désir d’évasion et d’émulation des plus pauvres vers le monde des riches aussi bien que sur l’idéalisant généralisante de ceux-ci<sup>3</sup>. Les rapports familiaux renvoient de nouveau à

---

<sup>1</sup> Luneau, R., *L’Enfant prodigue*, op. cit., p. 120. Les citations sont tirées de Balmory, M., *Le Sacrifice interdit*, Grasset, Paris, 1986, p. 147-149.

<sup>2</sup> La problématique religieuse n’est pas la seule, bien sûr, car Gide écrit sa propre histoire en filigrane et, comme l’affirme Pierre Masson, il s’agit d’«une fable destinée à la fois à suggérer et à dissimuler une pensée qui ne peut – ou ne veut – être exprimée directement». Cf Masson, P., «*Le Retour de l’enfant prodigue*: problèmes de création et d’interprétation», B. A. A. G., n. 41, janvier 1979, p. 45 *et passim*. Les voyages de Gide en Afrique du Nord, le motif pédérastique derrière la figure du porcher, l’être nouvel que Nathanaël avait déjà incarné glissent dans le texte à côté de la réponse à la ferveur religieuse de ses amis, Francis Jammes, Paul Claudel et Arthur Fontaine. Cf Gide, A., *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, op. cit., notice et notes.

<sup>3</sup> Anouilh ‘limite’ le mal de Thérèse à son incapacité d’accepter le bonheur pour éviter une interprétation en termes de classes sociales. Il en a fait cependant le thème du troisième acte. Voir à ce propos l’entretien avec André Warnod, paru sur *Le Figaro* du 11 janvier 1938. (Anouilh, J., *Théâtre*, op. cit., p. 1172).

des rôles sociaux pour les critiquer et les mettre en crise en l'occurrence. Aussi Thérèse choisit-elle de sauvegarder son identité: deux issues lui sont offertes dans le dénouement ouvert de la pièce, se réintégrer à son univers, ou bien marcher vers la solitude de la cohérence et de l'identité. Si, d'une part, l'aveu du dramaturge laisse deviner un destin réel derrière le personnage de Thérèse:

« Je n'aurais pas écrit *La Sauvage* si j'avais ignoré la condition de pauvre. C'est à travers quelqu'un que j'ai vraiment connu la pauvreté, ce quelqu'un, c'était ma première femme, Monelle Valentin... qui sortait d'une vraie misère d'enfance »<sup>1</sup>,

de l'autre, toutes les contradictions des années folles imprègnent la pièce dont l'héroïne s'affirme comme personnage libre de choisir niant ainsi la nécessité d'être une marionnette pour laquelle la famille et la société choisissent le canevas à jouer. Il faut donc briser le moule familial et social, c'est ce qui s'en dégage, pour être conséquent avec soi-même. Thérèse est jeune et montre toute la charge détonante que la jeunesse possède aux yeux d'Anouilh.

La mise en scène de *La Sauvage* et la première idée du *Malentendu* datent à peu près de la même époque: 1938-1939. Ce n'est qu'une coïncidence, mais c'est comme si, à l'aube de la deuxième Guerre Mondiale, une génération laissait sa place à l'autre<sup>2</sup>. De plus, *Le Malentendu* apparaît et est mis en scène en mai-juin 1944, peu avant la Libération. Le dernier départ de Thérèse vers une destination inconnue se croise en fondu enchaîné avec le dernier retour de Jan. La crise qui a provoqué sa rébellion et par conséquent sa fuite du foyer plusieurs années auparavant semble résolue et Jan recherche cette même famille dont il s'était éloigné. Ce *regressus ad uterum* vers sa mère et sa sœur n'a aucune issue: celles-ci, diamétralement opposées aux personnages de Gide, ne sont pas à même d'accueillir ce 'prodigue', car elles ne le reconnaissent même pas. La recherche de cohérence et de bonheur du personnage hors de son foyer lui a mis au visage un autre masque en le retranchant à jamais du paradis perdu de l'enfance qui ne peut plus l'accepter. L'absurde de l'époque, que les consciences éveillées ressentaient comme une réalité menaçante, teint d'absurdité le concept même de la famille qui, comme une micro-société, tue ses enfants pour

---

<sup>1</sup> Anouilh, J., *Paris-Match*, 21 octobre 1972. Voir aussi Anouilh, J., *Théâtre, op. cit.*, p. 1299-1304.

<sup>2</sup> Une ultérieure coïncidence: en février 1938 le Théâtre de l'Équipe animé par Camus donne à Alger une adaptation du *Retour de l'enfant prodigue* de Gide. Camus y jouait le rôle du Prodigue.

préparer l'avènement, voire le retour, d'une autre ère, (m)ère ou (p)ère qu'elle soit.

### **Bibliographie**

Anouilh, J., *La Sauvage, Théâtre*, édition établie, présentée et annotée par Bernard Beugnot, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, 2007, vol. I.

Camus, A., *Le Malentendu, Caligula suivi de Le Malentendu*, Gallimard, «collection folio», Paris, 1958.

Camus, A., *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valeresi, Gallimard, «N. R. F.», Paris, 2006. vol. I.

Gide, A., *Le Retour de l'enfant prodigue, Théâtre complet*, Ides et Calendes, Neuchâtel et Paris, 1947, vol. III.

Gide, A., *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, édition publiée sous la direction de Pierre Masson, Gallimard, «N. R. F.», Paris, 2009, vol. I.

Longo, M., «Le Voyageur sans bagage de Jean Anouilh: un hommage à Pirandello?», *Coulisses. Revue de théâtre*, Théâtre Universitaire/Presses Universitaires de Franche-Comté, n. 35, avril 2007.

Luneau, R., *L'Enfant prodigue*, Bayard, Paris, 2005.

Masson, P., «*Le Retour de l'enfant prodigue: problèmes de création et d'interprétation*», *B. A. A. G.*, n. 41, janvier 1979.

McIntyre, H. G., *The Theatre of Jean Anouilh*, Harrap, London, 1981.

Matt (von), P., *Fils dévoyés. Filles fourvoyées. Les désastres familiaux dans la littérature*, préface par Jean-Marie Valentin, traduit de l'allemand par Nicole Casanova, publié avec le concours du Centre National du Livre, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1998.

Vier, J., *Le Théâtre de Jean Anouilh*, Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris, 1976.