

**LE RÉCIT DU FILS PRODIGE ET LA PIÈCE-PARABOLE : ENTRE ANALYSE ET  
CRÉATION DRAMATURGIQUE**

**JULIEN DANCAUSE**

Thèse soumise à l'Université d'Ottawa  
dans le cadre des exigences du programme  
Maîtrise ès Arts

Département de théâtre  
Faculté des Arts  
Université d'Ottawa

## REMERCIEMENTS

La concrétisation de cette thèse de maîtrise a été concevable grâce à l'appui de nombreuses personnes à qui je voudrais faire part de toute ma reconnaissance.

Tout d'abord je tiens à exprimer ma gratitude au Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC) qui favorisa ce projet.

J'adresse mes remerciements les plus profonds à la directrice de cette thèse de maîtrise, la professeure Louise Frappier, pour sa bienveillance, sa disponibilité et surtout ses judicieux conseils, qui ont concouru à nourrir mon analyse.

Je voudrais remercier particulièrement Monsieur Martin Mercier, du Centre de création scénique, auprès de qui j'ai eu le bonheur de creuser mon projet d'écriture dramatique.

De plus, je souhaiterais dire toute ma gratitude à mon oncle, le père Denis Dancause o.m.i., qui fut tout au long de mes études un confident, un guide et une inspiration.

Finalement, je désire exprimer ma reconnaissance envers ma famille, mes amis et mes mentors qui m'ont apporté leur soutien moral et intellectuel durant ma démarche. Je commencerai bien sûr par mes parents, Gilles Dancause et Monique Guérin; sans leur appui et leur amour tout au long de ma vie, je n'aurais ni rien réussi ni rien entrepris. Je remercie également tous ceux qui ont pris le temps de lire ma pièce et de généreusement me faire part de leurs commentaires, à commencer par ma sœur Françoise Dancause, ainsi que Dominic Villeneuve, Maxime Champagne, Frédérique Thérien, Renaud Garner et enfin Messieurs Guy Beausoleil et François Grisé.

En ultime instance, je désire témoigner toute ma gratitude à une personne qui tient une place unique dans ce projet. Il serait trop peu de lui rendre grâce, et c'est d'ailleurs pourquoi je lui dédie cette thèse, car cet ouvrage est le fruit d'un murissement de quatre longues années auprès d'elle. En sa compagnie, j'en suis arrivé à la plus totale sincérité, tant intellectuelle, qu'affective et identitaire. Merci Mélanie Courtemanche, mon épouse, ma complice, ma mie, mon ange gardien et salvateur.

## RÉSUMÉ

Cette thèse a pour but d'explorer la forme théâtrale de la « pièce-parabole » dans le cadre d'un schéma narratif particulier, soit celui du fils prodigue, par le biais d'une analyse théorique ainsi que d'un volet créatif. Plus spécifiquement, cette thèse examine les possibilités dramaturgiques qu'offre l'utilisation des caractéristiques de la « pièce-parabole » dans l'adaptation théâtrale de la parabole biblique du fils prodigue dans un contexte contemporain et en fonction d'un thème précis, celui de la quête identitaire.

Dans un premier chapitre, sont cernées les caractéristiques principales de la forme de la pièce-parabole, telles que décrites par Jean-Pierre Sarrazac dans son ouvrage *La parabole ou l'enfance du théâtre*. Les analyses de Sarrazac portant sur les pièces-paraboles de Paul Claudel et Bertolt Brecht y sont résumées afin d'illustrer les caractéristiques du genre.

Le deuxième chapitre est consacré à l'analyse des particularités formelles et thématiques de la pièce *Le Retour de l'Enfant prodigue* d'André Gide, laquelle est envisagée comme un cas exemplaire de l'adaptation de la parabole du fils prodigue sous la forme d'une pièce-parabole, en fonction de la thématique de la quête identitaire. Cette démonstration met en relief le trajet en trois étapes propre à la quête identitaire du fils prodigue dans le texte gidien, soit celles du « témoignage », de l'« action » ainsi que de la « libération », trajet qui mène l'individu à s'affranchir du giron familial et de l'héritage de la religion institutionnalisée.

Le troisième chapitre présente les choix dramaturgiques ayant présidé à la création de mon propre texte théâtral, *Si la tendance se maintient...*, lequel s'appuie sur le récit du Fils prodigue et sur les composantes formelles de la pièce-parabole. Avec ce texte théâtral, j'ai voulu actualiser le récit du fils prodigue afin d'aborder le problème du rapport à l'héritage religieux dans la société québécoise contemporaine. Ce texte constitue en quelque sorte une réponse au propos de Gide sur les rapports entre quête de soi et héritage.

## ABSTRACT

This thesis aims to explore the theatrical form of the “parable-play”, in the context of a specific narrative, that of the Prodigal Son, by way of a theoretical analysis as well as a creative component. More specifically, this thesis examines the numerous dramaturgical possibilities that may result through the use of the principal characteristics of the “parable-play”, when in particular adapted from the biblical parable of the Prodigal Son. This adaptation would be produced in a more contemporary context of a specific theme, that which is the quest for identity.

In a first chapter, the main characteristics of the “parable-play”, as described by Jean-Pierre Sarrazac in *La parabole ou l'enfance du théâtre*, will be outlined. Sarrazac's analysis of the genre, as regards the plays of Paul Claudel and Bertolt Brecht, will be summarized in order to illustrate the function of these characteristics.

A second chapter is devoted to an analysis of the formal and thematic features as pertain to André Gide's play, *Le Retour de l'Enfant prodigue*. This work will more particularly be considered as a model in its own right of the “parable-play”, all the while using the biblical parable of the Prodigal Son as a reference for the theme of the “identity quest”. This examination will seek to highlight the process by which the Prodigal Son must complete his “identity quest”: three stages, being those of the “witnessing”, “action”, and “liberation”, will allow the individual to emancipate himself not only from the family household, but also from the controlling influence of institutionalized religion.

Finally, a third chapter will seek to explain the dramaturgical choices having influenced the creation of my own play, *Si la tendance se maintient...*, which relies on the schematic narrative of the Prodigal Son, as well as on the formal characteristics of the “parable-play”. In this manner, I wished to insert, in a more modern context, the narrative of the Prodigal Son in order to address the problematic manner in which the Québécois society approaches its own religious (read, Catholic) heritage. This play constitutes, in some way, an answer to Gide's own expression of the conflict between the notion of heritage – paternal, but also religious --, and the quest for one's own identity.

## TABLE DES MATIÈRES

|  |    |
|--|----|
| <u>INTRODUCTION</u> .....  | 1  |
| <u>CHAPITRE 1. Les caractéristiques de la pièce-parabole : forme et fonction</u> .....                                       | 3  |
| A. Détour métaphorique.....  | 4  |
| B. Retour au réel.....   | 7  |
| C. Rôle du Paraboliste.....  | 8  |
| D. Exercice du jugement autonome.....  | 10 |
| E. Témoignage.....   | 12 |
| <u>CHAPITRE 2. <i>Le Retour de l'Enfant prodigue</i> d'André Gide : processus d'adaptation et choix dramaturgiques</u> ..... | 18 |
| A. Présentation du texte et circonstances de la rédaction.....   | 20 |
| B. Le témoignage : une tentative de dialogue.....  | 24 |
| B. 1. Témoignage : entre l'individuel et le collectif.....   | 25 |
| B. 2. Témoignage et manifestation des « soi » multiples.....   | 28 |
| B. 3. Témoignage et (a)moralité du jugement.....   | 31 |
| C. L'action ou l'Enfant prodigue révolutionnaire.....  | 37 |
| C. 1. Une influence marxiste.....  | 37 |
| C. 2. Le révolutionnaire : un être paradoxal.....  | 39 |
| C. 3. Le paradoxe gidien : la révolution au moyen de la contrainte.....  | 43 |
| D. La Libération par l'Évangile dans <i>Le Retour de l'Enfant prodigue</i> .....   | 52 |
| D. 1. Relier l'art et le divin chez Gide.....  | 53 |
| D. 2. Abnégation religieuse et anti-utilitarisme dans <i>Le Retour de l'Enfant<br/>            Prodigue</i> .....            | 56 |
| D. 3. Le détour gidien : obtenir sa libération par la contrainte.....  | 60 |
| E. Conclusion.....   | 61 |

|  |         |
|--|---------|
| <u>CHAPITRE 3. Projet de création dramaturgique : une nouvelle adaptation de la parabole</u> |         |
| <u>lucanienne</u> .....  | 64      |
| A. Le choix d'un sujet : identité québécoise et héritage religieux.....                      | 64      |
| A. 1. L'élément déclencheur : la chapelle du Collège de Montréal.....                        | 64      |
| A. 2. Identité collective et héritage culturel : un rapport complexe.....                    | 65      |
| B. Le choix d'une fable : adapter l'histoire du fils prodigue.....                           | 70      |
| B. 1. Note autobiographique.....   | 70      |
| B. 2. Adaptation de la parabole du fils prodigue.....  | 71      |
| B. 3. Les personnages : Luc le Frère aîné.....   | 73      |
| B. 4. Les personnages : Louis le Fils prodigue.....  | 77      |
| B. 5. Les personnages : Denis le Père.....   | 83      |
| C. Le choix d'une forme : la pièce-parabole.....   | 86      |
| C. 1. Détour métaphorique.....   | 86      |
| C. 2. Retour au réel.....  | 87      |
| C.3. Exercice du jugement autonome.....  | 88      |
| C. 4. Le Paraboliste.....  | 90      |
| C. 5. Le témoignage, l'action et la libération.....  | 93      |
| D. <i>Si la tendance se maintient</i> ... ..   | 107     |
| <br><u>CONCLUSION</u> .....  | <br>129 |
| <br><u>BIBLIOGRAPHIE</u> .....   | <br>132 |
| <br>ANNEXE A.....  | <br>138 |
| ANNEXE B.....  | 141     |
| ANNEXE C.....  | 150     |

## INTRODUCTION

Cette thèse, qui comporte un volet créatif, a pour objectif l'exploration de la pertinence d'une forme théâtrale, celle de la « pièce-parabole » (théorisée par Jean-Pierre Sarrazac), dans le traitement d'un thème spécifique, celui de la quête identitaire. Plus particulièrement, il s'agit d'examiner les possibilités dramaturgiques qu'offre l'utilisation des caractéristiques de la « pièce-parabole » dans l'adaptation théâtrale de la parabole biblique du fils prodigue dans un contexte contemporain. Le sujet de cette thèse prend source dans le désir de créer un texte théâtral s'inspirant de la parabole du fils prodigue, mais appliquée à la problématique identitaire québécoise : j'ai voulu en effet, à partir des données narratives du récit du fils prodigue, traiter de l'identité et de la quête de soi dans le contexte du référendum de 1995 sur l'indépendance du Québec. Or, le récit du fils prodigue présente un schéma narratif reposant sur le conflit entre transmission, gestion et affranchissement d'un héritage, représenté par le conflit entre deux frères ennemis, schéma qui m'a semblé fécond pour traiter ce sujet. Comme j'ai voulu également traiter ce sujet de manière non idéologique, la forme de la « pièce-parabole », telle que définie par Jean-Pierre Sarrazac dans *La parabole ou l'enfance du théâtre*<sup>1</sup>, m'a semblé la plus pertinente pour atteindre cet objectif, notamment par le recours au « détour » et l'importance accordée au témoignage et à l'exercice du jugement autonome.

Pour Jean-Pierre Sarrazac, la forme de la pièce-parabole instaure un nouveau théâtre qui « pense », d'une manière ludique (*PE*, 11). Contrairement à la pièce à thèse, qui souhaite imposer une idéologie ou une morale aux spectateurs au moyen d'une « pesante argumentation » (*PE*, 11) et qui sollicite les « capacités d'assimilation des spectateurs » afin de se livrer à une « démonstration » d'un « message préétabli » (*PE*, 11), la pièce-parabole traite de questions

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Éditions Circé, 2002. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PE*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

« intellectuelle, philosophique, spirituelle abstraite et complexe » (*PE*, 23) sans chercher à imposer un point de vue précis.

La pièce *Le retour du fils prodigue* d'André Gide incarne bien, à mon avis, ce « théâtre qui pense » : elle cherche en effet à *faire penser et faire agir* les spectateurs par l'adaptation pour la scène de la structure parabolique du texte-source et le traitement du thème de la quête identitaire. C'est la raison pour laquelle je lui ai consacré un chapitre dans cette thèse. Ultimement, par le biais de mon texte théâtral, j'ai voulu établir un dialogue avec le texte de Gide : les deux pièces-paraboles ont plus ou moins la même longueur, consistent en une sorte de huis-clos, ont toutes les deux un nombre limité de personnages et racontent le « retour » du fils prodigue. De plus, les deux textes dénoncent, à leur manière, l'utilitarisme ambiant : les mêmes thèmes de l'abnégation de soi et de l'individualisme traités par Gide sont repris dans mon exercice de création littéraire.

Ainsi, après avoir présenté, dans un premier chapitre, les caractéristiques de la pièce-parabole (en comparaison avec la forme narrative de la parabole), j'examine, dans un deuxième chapitre, les particularités formelles et thématiques de la pièce *Le retour de l'enfant prodigue* de Gide, en lien avec la forme de la pièce-parabole et la thématique de l'identité. La pièce y est envisagée comme un cas exemplaire de l'adaptation de la parabole du fils prodigue sous la forme d'une pièce-parabole, en fonction de la thématique de la quête identitaire. J'ai effectué cette démonstration en relevant le trajet en trois étapes propre à la quête identitaire du fils prodigue dans le texte gidien, soit celles du « témoignage », de l'« action » ainsi que de la « libération », en m'appuyant entre autres sur le travail effectué par Paul Ricoeur<sup>2</sup> sur la forme parabolique. Dans le troisième et dernier chapitre, les choix dramaturgiques ayant présidé à la création de mon

---

<sup>2</sup> Ricoeur, Paul. *Métaphore vive*. Paris : Éditions du seuil, 1997 (1975). Et *Amour et justice*, Paris : Éditions du seuil, 2008 (1997).

propre texte théâtral – qui s’appuie sur le récit du Fils prodigue et sur les composantes formelles de la pièce-parabole – sont explicités.

## CHAPITRE 1. Les caractéristiques de la pièce-parabole : forme et fonctions

Dans *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Jean-Pierre Sarrazac développe le concept de « pièce-parabole » à partir de l’analyse de certaines œuvres, notamment *La résistible ascension d’Arturo Ui* de Bertolt Brecht, *Le livre de Christophe Colomb* de Paul Claudel et *Le procès* ainsi que des extraits du *Journal* de Franz Kafka. Ces trois auteurs ont été sélectionnés par Sarrazac, car ils constituent à ses yeux les phares du réalisme expérimental (le « réalisme mineur ») (*PE*, 16-18) naissant au XX<sup>e</sup> siècle. Pour Sarrazac, la pièce parabolique tente de créer un « nouveau » réalisme cherchant à « “rendre présent” l’objet de la mimésis » au lieu de le proposer par imitation (*PE*, 16). Cette pièce-parabole doit être « rusée », car elle cherche à « répandre [une] vérité parmi le grand nombre »<sup>3</sup> (pour citer Brecht) en se servant du « regard en biais » et de la « dissimulation » (*PE*, 20) du réel. Afin de décrire ce nouveau rapport avec la réalité et sa transmission dans la forme du théâtre parabolique, Sarrazac relève cinq caractéristiques : le « détour », le « retour au réel », le rôle du Paraboliste, « l’exercice du jugement autonome » ainsi que le « témoignage ». Je présenterai ces cinq caractéristiques non seulement en fonction des pièces-paraboles examinées par Sarrazac mais aussi en fonction de la parabole biblique du fils prodigue telle qu’elle nous est racontée dans l’Évangile de saint Luc. La parabole et la pièce-parabole présentent toutes deux les caractéristiques majeures évoquées par Sarrazac : la principale différence entre ces deux formes réside, non pas dans le texte, mais dans l’impact du

---

<sup>3</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, op. cit., p. 18, citant Brecht, « Sur le réalisme, Écrits sur la littérature et sur l’art », 2, L’Arche, Travaux 8, p. 12-13. La parabole ou l’enfant du théâtre.

concept de la représentation sur le rapport entre salle et scène, comme nous le verrons dans les prochains chapitres.

### A. Détour

Jean-Pierre Sarrazac dit essentiel l'apport du détour, par le biais de la métaphore, dans la pièce-parabole. Pour traiter des thèmes complexes, « le paraboliste choisit le double écart d'un récit à la fois imagé et familier » (*PE*, 23). Sarrazac oppose toutefois la pièce-parabole comme forme littéraire au réalisme revendiqué par Lukács, qui prend Balzac et Tolstoï comme modèles. Selon Sarrazac, la pièce-parabole découle d'un réalisme « mineur » et « expérimental » (*PE*, 16) issu de Kafka et Brecht, qui permet de prendre en compte une forme et une structure tout en évitant « une *imitation* [...] prétendument objective de la vie dans son intégralité et dans son intégrité » (*PE*, 16). La parabole, tirée du réalisme mineur, permet de « *rendre présent* [...] l'objet de la mimésis » au moyen d'un « découpage, altération, mutilation, déformation, défiguration » (*PE*, 16-17) qui s'éloigne de la réalité objective. Il semble que Sarrazac envisage la parabole comme compromis entre le courant des réalistes (qui préconisent une représentation de la vie accessible aux masses) et celui des avant-gardistes (qui revendiquent une évacuation de la forme traditionnelle et préconisent l'expérience subjective et individuelle).

Cette approche est d'autant plus nécessaire, car selon Sarrazac, la pièce-parabole ne peut devenir une pièce à thèse, où l'écrivain (ainsi que le narrateur) impose un seul sens ou une idéologie à la pièce. Le détour par la métaphore tel qu'identifié par Sarrazac permet, d'une part, de « mettre à l'épreuve du labyrinthe » les spectateurs, leur laissant « trouver [leur] chemin » (*PE*, 24). Le détour offre la possibilité aux spectateurs, d'autre part, de capter le second sens caché de la parabole. Les personnages et les images présentés sur scène dans le cadre de la pièce-

parabole sont donc transformés, ultimement, en *idées* : dans le passage suivant, Sarrazac décrit le processus de cette transformation dans les pièces de Paul Claudel (dont *Le Livre de Christophe-Colomb*) et de Brecht (dont *La Résistible ascension d'Arturo Ui*) :

*Lorsque Claudel lance l'image d'un Colomb « porte-Christ » ouvrant tout à la fois les portes du Nouveau Monde et de celles de l'Autre Monde, ou bien lorsque Brecht, quasi claudélien en la circonstance, invente, sous les traits de Simone Machard, une minuscule Jeanne d'Arc qu'il érige en personnage emblématique de la résistance à l'envahisseur nazi, que font ces deux grands poètes du théâtre sinon chercher ce qu'Aristote appelle la « bonne métaphore »? Mais à quoi la métaphore, justement est-elle bonne? Jusqu'à quel point est-elle bonne à dire et dans quelles conditions? Est-ce de « bonne métaphore » [...] que de choisir un découvreur de l'Amérique passablement aventurier, une obscure servante d'auberge, ou encore un petit gangster teigneux pour nous renvoyer à des problèmes aussi vastes et épineux que le nazisme ou le royaume de Dieu? (PE, 53)*

Sarrazac nous offre notamment une réponse à ces questions dans un chapitre plus tardif de son livre : concrètement, cette transformation des personnages en idées permet à l'auteur paraboliste de dépasser l'analogie et le strict comparatisme pour faire voir à ses spectateurs ce qui, autrement, demeure invisible. Il s'agit du « miracle » de la métaphore : les spectateurs peuvent

*...s'extasier quand soudain se produit, comme à la fin de la Première partie du Livre de Christophe Colomb... l'authentique Miracle [...] de la double apparition de la colombe et de la terre d'Amérique! « Miracle » qui permet de mieux cerner la pratique claudélienne du théâtre à l'état naissant. Car il s'effectue à rebours des miracles ordinaires du théâtre. La traditionnelle illusion théâtrale consistait à transformer le vide en plein et le rien en quelque chose. Au contraire, l'« allusion » parabolique claudélienne – et en ceci le miracle n'est aucunement « spectaculaire » - glorifie [...] le Vide et le Rien. Ce Rien et ce Vide, elle prétend les offrir en pâture au spectateur. Accomplir le miracle de la parabole, c'est donner à voir au public – avec les seuls yeux de l'esprit – une terre ou une colombe qui ne sont pourtant que des idées. C'est donc faire disparaître au lieu de faire apparaître. (PE, 238-239)*

Le récit du fils prodigue, dans l'Évangile de Luc, contient également cette caractéristique du « détour » par la métaphore. Notamment, le père dans la parabole du fils prodigue représente aussi Dieu (le Père), favorisant ainsi une compréhension de l'amour inconditionnel de Dieu tout en apportant une réflexion sur le repentir. Plus particulièrement, la parabole, même évangélique,

cherche à faire connaître la solution à un problème par la réflexion autonome, grâce à sa forme énigmatique : comme le souligne Christian Mellon, « les paraboles du Christ sont tout sauf univoques et injonctives »<sup>4</sup>. Alors qu'une vision traditionnelle proposerait que « le récit imagé [des paraboles évangéliques] était pour les foules (au fond pour les maintenir dans leur incompréhension, dans leur ignorance) et le sens pour les disciples, les initiés – seuls capables, par la suite d'enseigner et d'entraîner les dites foules », Mellon et Sarrazac soutiennent au contraire que « c'est au destinataire quel qu'il soit, et à lui seul, de décider lui-même s'il veut être ou non un bon récepteur » (PE, 225) :

*Le destinataire de la « parabole », précise Mellon, ce n'est pas l'auditeur, c'est le compreneur, c'est-à-dire tout homme qui désire l'être. Et cela lui est donné ». Dans une telle conception, le « Entende celui qui a des oreilles » de l'Évangile selon Matthieu (XIII) ne signifie aucunement que certains soient à priori incapables de comprendre mais résonne plutôt comme cette expression familière : « À bon entendeur Salut! » (PE, 225)*

Étymologiquement, le mot « parabole » signifie « *para bellein*, se jeter de côté » (PE, 23). Ainsi, tout comme Persée qui se doit de « refuser la vision directe »<sup>5</sup> pour reconnaître et vaincre la Méduse, l'écrivain veut lui aussi « cacher – ou du moins voiler » (PE, 20) la Vérité ou le sens de la métaphore aux spectateurs qui devront faire le détour, « [s']éloigner de ce qui est proche, [...] chercher l'étranger dans le familier, "l'exception dans la règle" puis [...] actualiser l'histoire et, surtout, [...] historiciser l'actualité » (PE, 22). C'est ce détour qui, également, favorise une « re-connaissance du réel » (conséquence du « regard étranger » intérieur à soi-même [PE, 38]), car « si l'« habituel » est le domaine maléfique de l'Aliénation et de la dépossession de soi [...] », le *pas de côté*, lui, « déshabille et déshabitude ce réel de cet

---

<sup>4</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, op. cit., p. 224, citant Christian Mellon, « La parabole, manière de parler, manière d'entendre », Claude Chabrol et Louis Marin (ed.), *Le Récit évangélique*, Aubier-Montaigne/Éditions du Cerf/Delachaux et Niestlé/Desclée de Brouwer, BSR, 1974, p. 161.

<sup>5</sup> Ibid, p. 20, citant Italo Calvino dans *Leçons américaines, Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 20-22.

habituel-travesti-en-familier » (*PE*, 38). La métaphore est ce qui crée et entretient ce lien entre le premier et le second sens, entre le familier et l'étranger, entre l'habituel et l'exception. Sans métaphore, la parabole échoue sa mission philosophique de re-connaissance.

### B. Retour au réel

Le but de la pièce-parabole n'est pas d'imiter le réel, mais de le « rendre présent » (*PE*, 16). L'usage du détour par la métaphore permet de « rendre présent » le réel dans une parabole « fondé[e] sur l'analogie » (*PE*, 40), même si le décor se situe hors du réel. Cependant, c'est aussi grâce à un langage simple, voire « enfantin » que l'auteur pourra « aborder de façon neuve, au moins en apparence innocente, une question des plus ardues et des plus complexes – et des plus abstraites, aussi – d'ordre intellectuel, moral, religieux, métaphysique ou politique » (*PE*, 41). Par exemple, pour illustrer l'amour infini de Dieu le Père (concept abstrait), l'auteur qui rapporte la parabole biblique du berger et de sa brebis égarée parle de personnages et d'une action s'inscrivant dans le quotidien le plus populaire et le plus proche des auditeurs à qui cette parabole est adressée. Dans le contexte historique où le Nouveau Testament fut rédigé, Jeremias nous indique que le Paraboliste devait s'assurer que « the hearers find themselves in a familiar scene where everything is so clear and simple that a child can understand it »<sup>6</sup>.

La voie vers des questions abstraites et complexes s'ouvre au moyen d'une mise en scène (littéraire ou théâtrale) du « populaire, du proche et du familier » qui seront, par la suite, et par le biais du détour, rendus « suffisamment [étrangers] » pour « susciter la réflexion de [l']auditoire », le « surprendre », lui « frapper l'esprit » (*PE*, 42). Il s'agit de créer un « réalisme parabolique » qui ne veut point imiter la réalité, mais cherche plutôt à « faire venir au jour cette

---

<sup>6</sup> Joachim Jeremias, *Rediscovering the Parables*, Londres, SCM Press Ltd, 1966, p. 12.

part de réalité qui se cache sous les apparences » (*PE*, 56). La parabole, avec son langage simplifié et enfantin, accompagnera donc le public dans sa réflexion (sans « stress » ni « culpabilisation » [*PE*, 67]) sans pour autant infantiliser le destinataire, phénomène d'où provient, selon Sarrazac, toute « tyrannie » (*PE*, 195), toute idéologie, tout totalitarisme. La parabole veut susciter chez les spectateurs une réflexion et une prise de décision tout à fait libre.

### C. Rôle du Paraboliste

Le rôle du Paraboliste dépend de cette mission, car il ne doit pas « imposer son autorité à son public » (*PE*, 44) et il n'est pas, non plus, « le détenteur de sens » (*PE*, 198). Le Paraboliste est simultanément le narrateur de la parabole et son auteur, et il « se présente face au public sous les traits d'un artisan et d'un *producteur* » (*PE*, 47). Tel saint Luc dans son Évangile, « l'écrivain qui [reprend] les faits et les paroles du Christ, [...] qui élabore littérairement et/ou théâtralement une parabole doit aussi, s'il veut rester dans l'Esprit de la parabole, mettre en scène, dans ses paroles et dans ses gestes, le paraboliste lui-même » (*PE*, 47). Plus précisément, dans le contexte théâtral, l'auteur des pièces-paraboles « est amené à enfreindre la sacro-sainte loi de l'absence du dramaturge de sa propre fiction et à devenir lui-même, comme le serait un romancier, narrateur et commentateur de l'action » (*PE*, 201-202).

Non seulement l'auteur devient-il narrateur, mais il parle, tel un « ventriloque » (*PE*, 231), à travers les voix de ses personnages, prêtant parfois au texte, comme c'est le cas dans la pièce-parabole de Gide, nous le verrons, une dimension autobiographique. L'auteur prend place également parmi celle du public, car l'auteur se place « de plain-pied avec lui » (*PE*, 53) lors de la représentation, cherchant même à se fondre avec lui, à subir avec lui l'expérience de la pièce-parabole ainsi que celle du questionnement. Sarrazac mentionne comme exemple

« L'Explicateur » dans le *Livre de Christophe Colomb* de Paul Claudel<sup>7</sup>. Ce personnage en particulier agit en tant que porte-parole pour Claudel : il agit en tant que maître de la scène et « occupe lui-même – et de façon on ne peut plus visible – la place de celui qui distribue le jeu, la place du paraboliste » (PE, 87). Citons directement la pièce de Claudel pour relever quelques exemples :

*L'EXPLICATEUR, avec sévérité : Je prie ces messieurs et dames du Chœur de vouloir bien se montrer un peu moins turbulents et plus discrets. Sous prétexte qu'on n'a pas besoin de leurs services dans la scène qui précède, pas plus probablement que dans celle-ci qui va commencer...*<sup>8</sup>

Ou encore :

*L'EXPLICATEUR : Quoi qu'il en soit, je ne veux plus de tous ces va-et-vient, de ces conversations à voix basse et même de ces groupes qui se mettent à répéter je ne sais quoi en aparté, c'est indécent! Je demande que tous restent bien sages et immobiles jusqu'au moment où le bâton du chef d'orchestre va les déchaîner*<sup>9</sup>.

Le même genre de personnage paraboliste apparaît dans la pièce *Le soulier de satin* de Paul Claudel. Cette fois-ci, cette figure du narrateur s'appelle l' « Annoncier », figure qui présente les mêmes caractéristiques visibles chez l'Explicateur : « [...] comme témoin et embrayeur de l'action, il ne se départ jamais de cette position haute et hautaine » (PE, 82).

*(Coup violent sur la grosse caisse). Entendez-vous? Rodrigue a mis pied à terre! Il arrive! Il arrive! Je n'ai plus qu'à me volatiliser! Faites-moi une petite place parmi*

---

<sup>7</sup> Dans cette pièce, l'auteur fait de la vie de Christophe Colomb une véritable hagiographie : il nous présente son procès en béatification. Un lien métaphorique étroit est établi tout au long de la pièce entre la vie du Christ et celle de Christophe Colomb pour justifier sa sainteté. La pièce débute par une procession d'ouverture, telle celle d'une messe, au cours de laquelle est installé solennellement sur la scène « le Livre de la vie et des voyages de Christophe Colomb ». Un « Explicateur » (le narrateur) est chargé de lire, et un chœur de commenter : le personnage de Christophe Colomb joue sur scène les événements de sa vie qui sont narrés, depuis son départ de Gênes jusqu'à la découverte des terres américaines, en passant par son retour triomphal en Espagne jusqu'à sa déchéance et sa mort. Simultanément, un Christophe Colomb dédoublé est installé sur le proscenium d'où il assiste rétrospectivement au déroulement de sa propre vie: il représente le héros mythique, tel qu'il apparaît dans son essence idéale et au regard de la postérité.

<sup>8</sup> Paul Claudel, *Le Livre de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 2005, p. 83.

<sup>9</sup> Ibid, p. 83.

*vous. Je suis aussi curieux que vous de savoir s'il va enfin réussir à rejoindre sa particulière. Donnez-vous la peine d'entrer, Monsieur Rodrigue!*<sup>10</sup>

Ces paroles illustrent les propos de Sarrazac, comme quoi

*[...] le paraboliste ne saurait être un simple narrateur, ne saurait être ce « sujet épique » inodore et incolore théorisé par Szondi. Outre son don d'ubiquité, qui lui permet de parler en ventriloque à travers chacun de « ses » personnages, le paraboliste possède une épaisseur, une corporéité qu'on ne trouve pas dans d'autres formes de théâtre épique. Sa présence est toujours à la fois ostentatoire et intempestive. (PE, 231)*

#### D. Exercice du jugement autonome

Comme il a déjà été évoqué plus haut, le narrateur ou l'auteur de la pièce-parabole cherche à « solliciter chez le spectateur non pas ses capacités d'assimilation mais plutôt des facultés plus rares et, en définitive, plus ludiques de réflexion et de questionnement personnels » (PE, 11). La pièce-parabole s'empêche de dicter un sens ou une moralité, mais cherche ultimement à imposer une question à un auditoire : cette question n'apparaît pas au début de la pièce, mais vers la fin, au moment où le Paraboliste livre son « « fin mot » - rude retour au signifié » (PE, 63), et qu'il assène son interrogation. Voilà pourquoi Sarrazac souligne le caractère contradictoire de la parabole : « La vulnérabilité de la parabole est intimement liée à sa force persuasive. À l'instar de la métaphore, elle ne nous captive dans un premier temps qu'afin de nous rendre notre libre-arbitre et de nous restituer notre pouvoir de raisonnement » (PE, 63). Cette restitution du « pouvoir de raisonnement », Sarrazac nous la démontre en citant par exemple les pièces antinazies de Brecht, soit *Homme pour homme* et *Arturo Ui* :

*Dans une situation d'urgence née de la montée du nazisme, de la prise du pouvoir par Hitler puis de l'impérialisme du Nouveau Reich, Brecht tente de mettre au point un instrument dramaturgique qui permette au public de ses exils successifs – à l'opinion européenne et américaine –, la compréhension la plus rapide et la plus complète possible du processus de la nazification. Pour arriver à ses fins, Brecht se*

---

<sup>10</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, op. cit., p. 238, citant Paul Claudel dans « Le Soulier de satin », *Théâtre II*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1948, p. 1482.

*persuade que, plus il sera concret, plus le spectateur pourra « procéder par abstraction ». (...) Incontestablement le cycle des paraboles est lié au nazisme et apparaît comme la riposte immédiate appropriée au pouvoir de propagande et de séduction de ce dernier. L'antidote de cette séduction maléfique, c'est la pédagogie ouverte qui est à l'œuvre dans les pièces-paraboles. (PE, 110)*

Dans la pièce *Homme pour homme*, plus spécifiquement, nous assistons à la transformation idéologique d'un individu, Galy Gay : sous l'influence d'un état totalitaire, il devient un militaire brutal, renommé Jaraïah Jip. Les questions philosophiques que pose donc l'auteur aux spectateurs sont les suivantes : « un homme n'en vaut-il pas un autre, le collectif humain n'est-il pas en mesure de transformer n'importe quel individu en ce qui lui est le plus utile? (...) – un homme peut-il acheter l'opinion d'un autre homme? » (PE, 111). À l'aide de ce questionnement, Brecht achève sa pièce-parabole en « [reliant] la problématique philosophique à la critique politique; et il instaure dans sa pièce cet écart, [...] entre une histoire simple et une référence au politique dans ce qu'il a de plus actuel et de plus aigu » (PE, 111-112).

Young, qui divise la structure de la parabole biblique en six parties, insiste également sur cette dernière étape que représente l'appel à la décision<sup>11</sup>. C'est cet objectif particulier du texte parabolique, et de la pièce-parabole, c'est-à-dire le jugement moral exercé par les destinataires sur le conflit entre les personnages, qui distinguerait le genre, selon Sarrazac, d'autres formes comme l'énigme ou la devinette (PE, 67). Dans le cas de la parabole du fils prodigue, c'est en dramatisant un conflit familial que cette parabole nous demande de porter un jugement sur la rupture entre Père et enfant ou bien, au sens figuratif, entre Dieu et l'homme<sup>12</sup> : l'arrivée « en scène » du personnage du frère aîné force un questionnement moral (sans toutefois procurer une réponse absolue à l'auditoire), à savoir qui, entre les deux frères, est le meilleur aux yeux du Père. Aucun sens n'est attribué de manière claire à la parabole: dans ce cas précis, l'auditeur

---

<sup>11</sup> Brad H. Young, *The Parables: Jewish Tradition and Christian Interpretation*, Peabody, Hendrickson Publishers, 1998, p. 24-25.

<sup>12</sup> Ibid, p. 130.

pourrait s'attendre à ce que le Paraboliste condamne le fils prodigue pour son départ et loue le fils aîné obéissant. Cependant, il plane un doute quant à savoir s'il y a un fils véritablement plus vertueux que l'autre, ou encore, parmi d'autres interprétations, si le fils aîné aurait tout à fait mal compris le message du Père (lequel symbolise Dieu). La réponse, ou bien la solution, au dilemme moral qui nous est présenté doit être fournie par le spectateur lui-même. La parabole ne vise pas, non plus, à « stresser » (dans le sens que Sarrazac donne à ce mot en parlant du genre de la devinette [PE, 67]) l'auditoire ou à le culpabiliser dans sa réflexion : « la parabole propose une manière de jeu sans compétition ni résultat affiché » (PE, 67). En effet, « tout jugement et [...] toute attitude moraliste » (PE, 221), tant à l'égard des personnages que des spectateurs, doivent nécessairement être évacués afin de pleinement laisser place à la prise d'action qu'est le jugement autonome de la part de l'auditoire.

### E. Témoignage

Le témoignage peut avoir lieu par le biais de la parabole parce que l'écrivain se présente nécessairement en tant que « témoin de son temps » (PE, 19). À titre d'exemple, Sarrazac cite Paul Claudel parlant de sa pièce *Le livre de Christophe Colomb* :

*Je n'avais pas à faire un drame sur Christophe Colomb, à construire une intrigue arbitraire à laquelle la découverte de l'Amérique servirait de cadre et de fond. Me plaçant pour (103) ainsi dire moi-même face à l'énorme fait, j'avais à le regarder moi-même du point de vue de la Postérité et à me faire l'interprète du vaste fonds d'idées, d'interrogations et de sentiments que quatre siècles d'histoire ont déposé et accumulé au fond de l'âme des spectateurs<sup>13</sup>.*

Paul Claudel se voit lui-même comme cet « interprète du vaste fonds d'idées », puis comme « l'artisan » ou le « producteur » d'une telle tradition. Parallèlement, le destinataire, dans la parabole, est également envisagé en tant que récepteur d'une « tradition antérieure » et de

---

<sup>13</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, op. cit., p. 103-104, citant Paul Claudel dans *Théâtre II*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1948, p. 1491.

référents signalant une « oralité originelle » (PE, 47). Le caractère anthropologique de la parabole peut ainsi être évoqué, car elle renvoie à cette constante qu'est la tradition orale, renfermant et traçant tout l'héritage humain à l'abri d'une « appartenance communautaire » (PE, 67).

Ricœur décrit également le processus d'une quête identitaire en reprenant puis en développant ce caractère anthropologique : un individu ne peut accomplir une quête identitaire sans passer par « le grand détour des signes d'humanité déposés dans les œuvres de culture »<sup>14</sup> ; c'est cette confrontation entre le soi et cette stratification de « signes d'humanité » qui seule permet notre compréhension de nous-même et la réception d'un « soi plus vaste »<sup>15</sup>. Nous verrons, avec l'analyse de la pièce de Gide, que c'est dans le contexte d'un objectif de remémoration collective que l'élément du témoignage revêt toute son importance dans la parabole.

La forme parabolique amplifie l'idée de la *communauté humaine* inhérente au théâtre, ce dernier pouvant être défini comme le rassemblement d'individus dans un lieu donné caractérisé par des rapports délimités entre salle et scène. Notamment, Sarrazac suggère que la *communauté humaine* naissant de la pièce-parabole résulterait en effet du caractère choral du théâtre. Sarrazac définit la « choralité », à l'instar des Choeutes de l'Antiquité, comme marquée par un « dédoublement » :

*..dédoublement toujours latent de l'Acteur, qui témoigne de son personnage et, plus largement, de la fable. À travers cette instance du témoignage, commune aux acteurs et à des spectateurs qu'on invite à se déloger de leur condition de consommateurs d'illusion, la parabole accomplit, dans une sorte de commentaire polyphonique, sa fonction de questionnement. (PE, 205)*

---

<sup>14</sup> Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986, p. 116.

<sup>15</sup> Ibid., p. 116-117. C'est dans *Du texte à l'action* que Ricœur explique son concept de « distanciation » : c'est par le véritable détour de la distance entre le texte et son lecteur que celui-ci peut s'approprier une « proposition du monde ». Le lecteur ne se trouve lui-même qu'en se « perdant » dans les « variations imaginatives de l'égo » présentées par le texte.

L'individu « dédoublé », soit acteur ou spectateur, peut donc assumer une position ainsi qu'une perspective à l'extérieur de lui-même; le rassemblement de ces dédoublements entre salle et scène crée un dialogue de voix. Il s'agit d'un dialogue non seulement dramatique, mais aussi de nature philosophique (les voix sont « questionnantes »). Sarrazac cite à titre d'exemple *Le Livre de Christophe Colomb* :

*... on pourrait dire que la choralité y est pulvérulente. Elle s'y partage, en effet, entre tant de choristes, tant de pseudo- « personnages », qui tiennent surtout un rôle de témoin à charge ou décharge dans le procès en béatification du découvreur du Nouveau Monde. Le questionnement devient dans cette œuvre si turbulent et chaotique qu'il menace à tout moment d'interrompre... la représentation. Cependant, sous les aspects farcesques de cette anarchie de façade, le dramaturge exerce la maîtrise d'une écriture textuelle et scénique révolutionnaire où un second dialogue, un autre dialogue – de nature philosophique – vient doubler le dialogue dramatique et où un autre personnage – témoin ou philosophe, en tout cas réflexif – vient doubler le personnage classique. (PE, 205-206)*

Ce dialogue est essentiel à la forme de la pièce-parabole, selon Sarrazac, car il « restaure » l'espace où peut se situer, le temps du spectacle, le « débat contradictoire » (PE, 206) résultant du mélange polysémique des diverses voix, puis l'étape du questionnement (PE, 205) appelant au jugement autonome. Ainsi, la choralité « [représenterait] en quelque sorte l'émancipation du spectateur, son devenir-philosophe » (PE, 207), car celui-ci parviendrait à se projeter à l'extérieur de lui-même. Ce phénomène de choralité apparaît encore plus concrètement dans une autre œuvre de Claudel, soit *Sous le rempart d'Athènes*, comme le souligne Claudel lui-même :

*J'étais donc amené à écrire une espèce de dialogue ou plutôt de conversation philosophique [...] J'ai eu l'idée de doubler chacun des personnages d'un autre personnage semblable mais muet qui lui sert en quelque sorte d'ombre, ou si l'on veut de témoin, en employant ce mot non seulement dans le sens juridique mais comme le fait par exemple un ingénieur ou un physiologiste. L'un des personnages représente ce qui parle, ce qui intervient dans le drame, et l'autre simplement ce qui est permanent, ce qui existe, ce qui est occupé à nous regarder pendant que nous agissons.<sup>16</sup>*

---

<sup>16</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, op. cit., p. 206, citant Paul Claudel, dans *Théâtre II*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), p. 1484-1485.

Selon Jérôme Cottin, une telle choralité (cet assemblage de témoignages transmis par le biais de l'aspect métaphorique de la parabole) entraînerait pour Ricœur « de nouvelles possibilités d'être-au-monde [qui] sont ouvertes dans la réalité quotidienne... »<sup>17</sup>. « Sujette à d'infinies variations », à d'infinies conclusions et solutions, la parabole se nourrit de cette polyphonie afin de garder « la forme toujours ouverte » (PE, 68).

Enfin, l'acte de témoignage qui se produit entre la scène et la salle affecterait le spectateur, car, selon Sarrazac, la polyphonie qui en résulte reflète également le « drame entre soi et soi » (l'individu confronté à lui-même, à ses observations, à ses valeurs, à sa vision du Bien ou du Mal, etc.), pour en venir à cette turbulente « immersion de l'individu dans le collectif » (PE, 112). Par le biais du témoignage, le spectateur est projeté dans un instant de pluri-temporalité, où « le passé et le futur viennent fusionner avec le présent » (PE, 84). D'après Sarrazac, la polyphonie et les conflits qui en résultent mènent à la conscience de soi, à une affirmation, voire une « complète acquisition de [soi]-même » (PE, 86) face à la société. Le drame des pièces-paraboles claudéliennes se déploie entre l'interpersonnel et l'intrapersonnel : même si « la plus riche des polyphonies » ne peut être libérée que par une profonde introspection du soi (PE, 83), ce processus deviendra « médiatisé » par des prophètes, des « émissaires et autres "agents" de l'auteur » (PE, 84) ou bien des « témoins » qui cherchent à rappeler, remémorer et re-présenter (sous une autre forme et métaphore) des voix du passé. Cette figure du *prophète* est l'auteur qui devient Paraboliste (PE, 87), soit par exemple « L'Explicateur » dans le *Livre de Christophe Colomb* de Paul Claudel. On perçoit dans le passage suivant le rôle prophétique et révélateur que revêt le Paraboliste :

---

<sup>17</sup> Jérôme Cottin, « Métaphore et esthétique dans la pensée de Paul Ricœur », [En ligne]. <http://www.protestantismeetimages.com/Metaphore-et-esthetique-dans-la.html> (Page consultée le 20 mars 2015)

*L'EXPLICATEUR : Je prie le Dieu Tout-Puissant afin qu'il me donne lumière et compétence pour vous ouvrir et expliquer le Livre de la Vie et des voyages de Christophe Colomb qui a découvert l'Amérique [...] Car c'est lui qui a réuni la Terre Catholique et en a fait un seul globe au-dessous de la Croix. Je dis la vie de cet homme prédestiné dont le nom signifie Colombe et Porte-Christ, telle que cela s'est passé non pas seulement dans le temps, mais dans l'Éternité [...]»<sup>18</sup>.*

Cette épïcisation du drame<sup>19</sup> est voulue dans le but d'« atteindre cette extériorité objective » (PE, 86), une perspective décrite comme étant celle des drames personnels et intérieurs, mais vus depuis une position extérieure à soi-même. Pour illustrer cette « extériorité objective », Sarrazac cite les écrits personnels de Paul Claudel :

*... l'élément subjectif dominait chez moi jusqu'en 1909. C'est à partir de 1909 que j'ai eu un point de vue en quelque sorte extérieur, un point de vue constructeur, et que j'ai vu l'œuvre à réaliser un peu du dehors. Ce côté objectif est devenu de plus en plus important chez moi. Tout en conservant l'impetus, la poussée intérieure, je l'ai beaucoup plus astreinte à un regard et à un sentiment de la construction vue pour ainsi dire du dehors. [...] La composition domine l'inspiration [...] avant j'essayais de donner jour à mon drame intérieur, comme je le pouvais, tandis que là je le domine et je lui impose une forme.<sup>20</sup>*

L'auteur, mais aussi les personnages, doivent donc « [apprendre] à domestiquer le drame personnel et à l'inclure dans un ensemble plus vaste ». C'est cette perspective qui peut permettre à un personnage d'agir sur ce drame, de « passer à l' "Action extérieure" » (PE, 86).

Somme toute, la notion de *témoignage*, en allant au-delà des procédés dont on dispose pour transmettre des histoires (« telling, showing, and interacting » selon Hutcheon<sup>21</sup>), expose la

---

<sup>18</sup> Paul Claudel, *Le Livre de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 2005, p. 38.

<sup>19</sup> Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Paris, Circé, 2006, p. 69-70. Selon Peter Szondi dans *Théorie du drame moderne*, le drame, historiquement, consiste en un dialogue, sans narrateur aucun. C'est-à-dire que nous sommes tout à fait disposés à comprendre le sens par le dialogue, « réceptacle de réflexions monologiques » (p. 69). Parallèlement, l'action « se limite à une série de rencontres, qui ne sont que des jalons de l'action intérieure » (p. 70) et cède même le pas à la « situation », « dont les hommes sont alors les victimes impuissantes » (p. 70). C'est donc non seulement l'élément individuel mais aussi interhumain qui est « refoulé par un élément d'intériorité humaine » (p. 69). L'épïcisation et la voix narrative, au contraire, arrivent à instaurer ce dont le drame à la fin du XIXe siècle est incapable : « une action interhumaine actuelle », située dans un présent réel (p. 70). La narration permet d'extérioriser et donc de lier dans un cadre de véritable interaction humaine le drame intérieur et individuel.

<sup>20</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, op. cit., p. 85, citant Paul Claudel, dans *Mémoires improvisées*, Paris, Gallimard, 1954, p. 230-231.

<sup>21</sup> Linda, Hutcheon, *A theory of adaptation*, New York, Routledge, 2006, p. xiv.

responsabilité donnée au spectateur qui doit faire usage de son jugement autonome. Pour le spectateur qui assiste à la pièce-parabole *Le livre de Christophe Colomb*, par exemple, « la Passion ne suffit pas [dans un tel contexte démonstratif et pédagogique]. Il lui faut [au spectateur] être [pris] dans un *procès* » (PE, 91). Le personnage – tel celui de Christophe Colomb qui incarne le Christ dans la pièce de Claudel – doit subir ce procès après y avoir présenté son « témoignage »<sup>22</sup>. L’auditoire se doit de répondre, puisque l’acte de témoigner nécessite obligatoirement une réplique, voire une reconnaissance. En ce sens, puis plus particulièrement en ce qui a trait à la pièce-parabole de Claudel, le spectateur devient à la fois observateur et participant de ce « procès » à cause de la nouvelle responsabilité qui pèse sur lui.

Dans le prochain chapitre, il s’agira de démontrer comment ces caractéristiques de la pièce-parabole que je viens d’évoquer – le détour, le retour au réel, le Paraboliste, l’appel au jugement autonome et le témoignage –, sont au fondement du *Retour de l’enfant prodigue* d’André Gide.

---

<sup>22</sup>Lors de son procès en béatification, le personnage de Christophe Colomb doit témoigner de ses actes, mais aussi « de toute la part de réflexions, de polémiques et d’interrogations que ses aventures ont suscitées et qui en constituent le mythe ou la légende » (Paul Claudel, *Le Livre de Christophe Colomb*, op. cit., cité dans la préface, Michel Liouvre (éd.), p.16). Un chœur, des Opposants ainsi que des contemporains de Christophe Colomb sont « appelés, avec le recul du temps, à comprendre, à critiquer, à condamner parfois, à estimer et à juger ce que le héros » (ibid, p. 16) a accompli. Christophe Colomb n’est donc pas jugé pour des crimes, mais plutôt pour déterminer la légitimité de sa place dans l’Histoire, et afin d’évaluer, finalement, son mérite vis à vis la béatification.

## CHAPITRE 2. Le Retour de l'Enfant prodigue d'André Gide : processus d'adaptation et choix dramaturgiques

L'adaptation théâtrale d'œuvres canoniques est une pratique assez répandue dans la dramaturgie contemporaine. *Hamlet-machine* de Heiner Müller, *L'Odyssee* de Dominic Champagne ou encore *Cendrillon* de Joël Pommerat en sont quelques exemples. La Bible – et le Nouveau Testament en particulier – n'échappe pas à cette tendance, comme en témoignent plusieurs adaptations de l'une des paraboles bibliques les plus célèbres, celle du fils prodigue, évoquée dans l'Évangile de saint Luc. Dans le contexte biblique, cette parabole cherche notamment à illustrer la bonté du Seigneur, qui serait toujours prêt à recueillir les brebis égarées et à leur pardonner. Ainsi, le fils prodigue illustre-t-il le pécheur repentant retournant vers un Dieu miséricordieux. Voilà ce qui distingue la parabole des autres formes : il s'agit d'une comparaison en forme de récit, « le comparé consistant en une question complexe, d'ordre philosophique, spirituel ou politique et le comparant en une histoire simple, imagée et familière » (*PE*, quatrième de couverture).

Depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, les adaptations de la parabole du fils prodigue cherchent à traiter un thème spécifique, soit celui de la quête identitaire, où un personnage désire s'affranchir de ce que sa famille ou le monde lui a imposé. Ces adaptations, loin de s'en tenir au message religieux véhiculé par le texte biblique, lui insufflent une signification nouvelle : les auteurs, au lieu d'explorer la thématique du repentir et de représenter la famille comme un lieu de réconciliation ou un paradis retrouvé (comme dans *Les Brigands* de Schiller<sup>23</sup>), thèmes qui se

---

<sup>23</sup> Écrite et mise sur scène pour la première fois en 1782, la pièce évoque la relation violente entre deux frères : l'aîné est étudiant et chéri de son père, tandis que le cadet, jaloux de son frère, est désireux d'accroître son héritage en propageant de faux témoignages à propos de ce dernier. Répudié par son père, Karl, le frère aîné, trouve refuge auprès d'un groupe de brigands.

retrouvent dans le texte-source, voient non seulement le fils prodigue comme un être solitaire et un exclu, mais aussi comme un individu qui souhaite quitter un milieu aliénant afin de partir à la découverte de lui-même. Ces œuvres adaptent ainsi le récit biblique en exploitant des thèmes nouveaux, ceux de la quête identitaire et de la filiation.

La pièce de théâtre *Le Retour de l'enfant prodigue* d'André Gide constitue un excellent exemple de cette façon de procéder, étant le produit d'un « creative and an interpretive act of appropriation/salvaging »<sup>24</sup>. Cette pièce de Gide (qui est elle-même une adaptation théâtrale d'un court récit de l'auteur) évoque en effet les leitmotifs principaux du récit biblique, tels que le départ du lieu d'origine, la rupture, même, avec ce dernier, en vertu de ce qui se présente comme une quête initiatique, mais aussi la valorisation du retour. En revanche, l'auteur innove à partir du texte-source afin d'intégrer de nouvelles idées reflétant ses propres « sensibilités » et ses propres « intérêts »<sup>25</sup>, ainsi que ceux de son époque et de son environnement. Gide met en scène, dans sa pièce de théâtre, un fils prodigue qui, bien qu'ayant décidé d'abdiquer son désir d'aventure afin de réintégrer le giron familial, encourage son plus jeune frère à partir et à ne jamais revenir. L'auteur modifie non seulement certaines données de l'histoire originelle, mais aussi sa signification métaphorique : la parabole ne peut plus se lire exclusivement comme la représentation, dans une forme simple et imagée, des rapports que Dieu entretient avec les hommes. Elle se prête, au contraire, à de multiples lectures qui débordent le cadre chrétien. Ainsi, sa pièce peut se lire, entre autres, comme une réflexion métaphysique sur la question de l'identité.

---

<sup>24</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, op. cit., p. 10.

<sup>25</sup> Ibid, p. 18.

## A. Présentation du texte et circonstances de la rédaction

*Le Retour de l'enfant prodigue* fut d'abord créé par Gide sous forme de récit en une quinzaine de jours, à Paris, au retour d'un voyage à Berlin avec le peintre Maurice Denis pour assister à la représentation du *Roi Candaule*<sup>26</sup>. *Le Retour* fut publié simultanément dans les revues *Vers et prose* et *Die Neue Rundschau* (sous le titre *Die Heimkehr des verlorenen Sohnes* dans une traduction de Kurt Singer) en 1907. Ce texte constitue un tournant pour Gide, car il mit fin à une longue période de stérilité qui avait débuté après la publication de *L'Immoraliste* et qui fut marquée par ses difficultés à achever *La Porte étroite*<sup>27</sup>. *Le Retour de l'Enfant prodigue* fut adapté à la scène plusieurs fois et ce, en plusieurs langues. Une traduction fut faite en italien en 1910 et une autre en allemand en 1928 (par Rainier Maria Rilke). Le texte fut mis en scène par Marcel Herrand en 1933, 1934<sup>28</sup> (avec Jean-Louis Barrault dans le rôle du Prodiges) et 1935, puis par Jean Marchat à la Comédie-Française en 1962<sup>29</sup>. Pour cette analyse, je me baserai sur la seule édition qui existe de cette œuvre sous sa forme théâtrale, publiée en 1947<sup>30</sup>.

L'écriture du récit parabolique *Le Retour de l'Enfant prodigue* constitue *a priori* une réponse de Gide aux encouragements de Claudel et de Jammes pour qu'il se convertisse au catholicisme, comme le souligne Enrico Berthlot<sup>31</sup>. Né d'une famille protestante, Gide revendiquera toute sa vie une pratique spirituelle individuelle plutôt qu'une pratique du dogme religieux institutionnalisé. Gide fait ainsi preuve d'ironie dans son récit – si l'on peut appeler son

---

<sup>26</sup> Masson, Pierre, « Le retour de l'enfant prodigue, problèmes de création et d'interprétation », Bulletin des Amis d'André Gide, Vol. 7, n°41, p. 42.

<sup>27</sup> Alison Mary Turner, *The motif of the Prodigal Son in French and German Literature to 1910*, thèse, Chapel Hill, University of North Carolina at Chapel Hill, 1966, p. 215.

<sup>28</sup> Akio Yoshii, « Essai de bibliographie du *Retour de l'Enfant prodigue* d'André Gide », *Language and Culture*. N° 15, Hokkaido, Hokkaido University, 1989, p. 107-108.

<sup>29</sup> Ibid, p. 109.

<sup>30</sup> Gide, André et Gaston Gallimard, éd. *Le théâtre complet d'André Gide*, vol. 3, *Le Retour de l'Enfant prodigue et Antoine et Cléopâtre*. Ides et Calendes: Neuchâtel et Paris, 1947. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *RE*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>31</sup> Enrico Umberto Berthlot, *André Gide et l'attente de Dieu*, Paris, Minard, 1967, p. 95.

procédé ainsi – en utilisant comme première source d’inspiration le texte évangélique de la parabole du fils prodigue : sa version de la parabole constitue effectivement une suite à celle de l’Évangile, car elle décrit l’expérience du fils prodigue *après* son retour. Le personnage principal décide, malgré la liberté brièvement goûtée, de revenir vers la Maison et le Père - représentatifs du Catholicisme et de la religion institutionnalisée.

La pièce, qui est divisée en plusieurs tableaux débute par un préambule, qui reprend l’*incipit* du texte : ce préambule met en scène le personnage du Lecteur qui, « devant un rideau » (RE, 11), affirme qu’il a peint un tableau de la parole que « Jésus-Christ nous conta » (RE, 11) à la manière des anciens triptyques. Le Lecteur soutient que la « double inspiration » (RE, 11) qui l’anime, ce conflit et ce « drame » passionné entre *corps* et *âme* qui habita aussi Gide<sup>32</sup>, ne cherche pas à « prouver la victoire sur lui d’aucun dieu – ni la sienne » (RE, 11).

Le personnage du Lecteur (qui est aussi le Paraboliste de la pièce) s’identifie au Prodigue, car dans ce tableau qu’il peint, il souhaite se faire le miroir de ce personnage, « comme lui souriant et le visage trempé de larmes » (RE, 11). Le rideau se lève. Le premier tableau montre le retour du Prodigue auprès des siens, en suivant assez fidèlement la parabole biblique. Le fils demande pardon au Père – qui symbolise Dieu –, et ce dernier lui organise une grande fête afin de souligner son retour. Le second tableau est constitué d’une scène entre le Prodigue et son Père. Durant celle-ci, le Père réprimande son fils, mais lui avoue qu’il le fait au nom de son frère aîné. Le troisième tableau met en scène le frère aîné et le Prodigue. Le Frère aîné désire ramener le Prodigue à l’ordre. Dans le quatrième tableau, le Prodigue s’entretient cette fois avec sa Mère ; celle-ci est très inquiète au sujet du Puîné, dont le comportement lui rappelle celui du Prodigue avant son départ. Le cadet traîne notamment avec le Porcher qui, comme avec le Prodigue

---

<sup>32</sup>Lilian Maeder, *Les premières apparitions du thème de la libération dans l’œuvre d’André Gide*, Thèse, Zurich, Juris Druck + Verlag Zurich, 1972, p. 15.

auparavant, lui fait découvrir certains fruits sauvages et avec qui il passe de longs moments. Elle demande au Prodigue d'aller lui parler afin de le dissuader de partir. Enfin, le cinquième tableau montre l'entretien du Puîné et du Prodigue. Le Puîné révèle à son frère que puisqu'il n'a pas droit à l'héritage, étant le plus jeune des fils, il a décidé, lui aussi, de partir, mais les mains vides, ce qui lui permettra de réussir là où son frère a échoué. Le Prodigue l'encourage alors à partir et à ne jamais revenir.

Ainsi, le texte théâtral comporte quelques différences par rapport au récit biblique. Tout d'abord, le frère aîné chez Gide n'est plus seulement la figure du fils de Dieu qui n'a jamais péché. Il est désormais le représentant de la religion institutionnalisée sur terre, agissant comme un prédicateur. Il cherche à appliquer la loi et la volonté de Dieu, et il croit détenir sa vérité, puisqu'il se croit aussi être son interprète incontestable.

La figure du Père, comme dans la parabole biblique, représente Dieu, le Seigneur. Cependant, chez Gide, il incarne ce Dieu mal compris par les prédicateurs qui organisent la religion institutionnalisée sur terre, tel le Frère aîné. À l'opposé de la parabole biblique, il est un personnage faible, notamment parce qu'il se plie à la volonté des prédicateurs : par exemple, il vient faussement gronder le Fils prodigue au nom du Frère aîné. Cependant, il incarne toujours la générosité ainsi que la bonté sans limite.

Alors que, dans la parabole biblique, l'Enfant prodigue symbolise le pécheur repentant qui retrouve, avec joie, son salut dans la Maison et dans le Père, l'Enfant prodigue de Gide n'est pas tout à fait sincère dans sa repentance et est davantage résigné. Plus particulièrement, il encourage son Frère puîné à quitter la Maison. Il n'atteint pas non plus, à l'inverse du fils prodigue évangélique, la sérénité ou l'exaltation lors de son retour.

La Maison dans laquelle se retrouve la famille change également de sens chez Gide. Dans la parabole biblique, elle évoque la sécurité et l'abondance. Dans la parabole gidienne, elle signifie plutôt un lieu où règne une idéologie autoritaire qui emprisonne ses membres et anéantit leur individualité. L'Enfant prodigue a tenté d'y échapper afin de réaliser une quête existentielle; le Frère puîné cherchera à faire de même.

La parabole gidienne diffère également de celle de l'Évangile par l'ajout de trois nouveaux personnages : la Mère, le Frère puîné ainsi que le porcher. La Mère ne semble pas avoir de signification métaphorique particulière, mais plutôt semble combler une fonction dramaturgique d'adjuvant qui sert d'intermédiaire entre les frères querelleurs. Le Frère puîné, de son côté, souhaite partir pour les mêmes motifs que l'Enfant prodigue. Par contre, les moyens divergent : l'Enfant prodigue est parti avec une grosse somme d'argent (son héritage) qu'il a dilapidée. C'est ainsi l'attrait des biens matériels qui aurait entraîné l'échec de sa quête existentielle. Étant donné qu'il part sans héritage, le frère cadet pourra peut-être, lui, réussir dans sa quête. Finalement, le personnage du porcher, auquel on ne fait qu'allusion à deux reprises (il ne prend jamais la parole), est celui qui semble avoir encouragé les deux plus jeunes fils à s'émanciper du giron familial. Étant donné la connotation négative du mot « porc », la figure du porcher pourrait être associée à la tentation et à la débauche. Rappelons en effet que cet animal apparaît dans l'épisode des Démoniaques gadaréniens de l'Évangile de Matthieu, où le corps du cochon abrite des démons<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> L'extrait est tiré du récit des Démoniaques gadaréniens (Matt 8 :30-32, *Bible de Jérusalem*) : « Or il y avait, à une certaine distance, un gros troupeau de porcs en train de paître. Et les démons suppliaient Jésus: "si tu nous expulsés, envoie-nous dans ce troupeau de porcs." "Allez", leur dit-il. Sortant alors, ils s'en allèrent dans les porcs, et voilà que tout le troupeau se précipita du haut de l'escarpement dans la mer et périt dans les eaux. »

## B. Le témoignage : une tentative de dialogue

Si Gide décide d'adapter à la scène ce qui est d'abord un récit, c'est parce qu'il « croit à “l'importance révélatrice” du théâtre »<sup>34</sup> et surtout parce qu'il comprend le grand potentiel d'un amalgame entre le théâtre et la parabole : comme cité plus haut, « l'auteur de paraboles donne l'impression de solliciter chez le spectateur non pas ses capacités d'assimilation, mais plutôt des facultés plus rares et, en définitive, plus ludiques de réflexion et de questionnement personnels » (PE, 11). La pièce-parabole, conséquemment, permet un véritable dialogue entre l'auteur, que Sarrazac désigne comme étant « l'étranger extérieur » (PE, 38), et les spectateurs, dans le déploiement de ce qu'il appelle la « re-connaissance du réel » (PE, 38). En effet, comme je le montrerai plus loin, Gide en tant que *paraboliste* ne cherche pas à « imposer son autorité à son public » (PE, 44) (non plus qu'à ses personnages) comme dans une pièce à thèse, mais cherche plutôt à inciter à formuler un jugement de manière autonome – ceci étant le but premier de la forme parabolique. Gide, dans ce cas, incite le lecteur à formuler un jugement sur cette question : *pourquoi l'Enfant prodigue revient-il à la Maison, de par sa propre volonté, s'il cherche également à encourager le départ de son frère puîné, sans même le rejoindre?*

Il s'agira ici de montrer que la réinterprétation de la parabole biblique du fils prodigue (sous la forme d'une pièce-parabole) permet à Gide de traiter le thème de la quête identitaire. Plus particulièrement, c'est à la lumière des réflexions de Paul Ricœur et de son texte *Amour et justice* que je me pencherai sur l'utilisation du témoignage par l'auteur dans son traitement de la question de l'identité.

---

<sup>34</sup> Jean Claude, *André Gide et le théâtre, Tome 1*, Paris, Gallimard, 1992, p. 360.

## B. 1. Témoignage : entre l'individuel et le collectif

Comme je l'ai relevé dans le chapitre précédent, la fonction de « témoignage » constitue, pour Sarrazac, l'une des caractéristiques fondamentales de la pièce-parabole : par la théâtralisation de la forme parabolique, l'auteur devient un « témoin de son temps » (*PE*, 19) et tisse le lien entre les spectateurs de sa représentation et une « tradition antérieure » écrite et artistique, voire une « oralité originelle », le « logos » (*PE*, 47). De plus, l'acte de témoignage, un acte qui ne se fait pas individuellement, mais qui constitue *de facto* un lien dialogique entre un locuteur et son public, fonde une « appartenance communautaire » (*PE*, 67) dans le contexte théâtral.

Les Évangiles, selon Daniel Moutote, constituent aussi des « œuvres de témoignage », signalant un lien décalé et retransmis de la « Présence réelle »<sup>35</sup> et requérant, par ailleurs, une réaction de la part du lecteur. Dans la parabole lucanienne du fils prodigue, la première phrase signale « cette affirmation indirecte » d'un témoignage : « Il dit encore :... ». Parallèlement, dans la version gidienne de la parabole, la première phrase de la pièce annonce l'acte décalé de l'attestation: « J'ai peint ici, [...] la parabole que Notre Seigneur Jésus-Christ nous conta » (*RE*, 11). L'œuvre gidienne, en général, contient plusieurs de ces « témoignages » : « Dans toutes, un héros central soutient une idée que personne ne croit, entreprend une œuvre qu'il ne peut mener à son achèvement. Et le livre de Gide consiste dans la description de cet échec »<sup>36</sup>. Effectivement, l'histoire de l'Enfant prodigue telle que racontée par Gide est constituée de cinq tentatives de témoignage (symbolisées par les « cinq tableaux » de conversation entre l'Enfant prodigue et les autres membres de sa famille) qui, finalement, échouent complètement, car aucun des membres de la famille du fils prodigue ne réussit à véritablement comprendre son message ou son état

---

<sup>35</sup> Daniel Moutote, *André Gide : Esthétique de la création littéraire*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1993, p. 28.

<sup>36</sup> *Ibid*, p. 29.

d'âme – même pas le fils puîné qui ne cesse de critiquer son comportement. Moutote souligne cette même caractérisation du témoignage dans les débuts de l'histoire biblique du Christ:

*Un homme est venu; il a dit : Je suis le fils de Dieu. Personne ne l'a cru et il a été crucifié. D'autres hommes sont venus après lui, et, forts de leur foi, ont écrit les Évangiles, où ils ont déclaré : Cet homme était vraiment le Fils de Dieu. On les a crus, et, depuis deux millénaires, l'Occident vit sur cette croyance<sup>37</sup>.*

Gide s'associe toujours aux personnages principaux de ses œuvres, et son *Enfant prodigue* ne fait pas exception : ainsi, Moutote signale comment « c'est au souvenir de la religion de son adolescence que Gide doit quelques-unes de ses plus belles œuvres [dont] *Le Retour de l'Enfant prodigue*... »<sup>38</sup>. Le personnage de l'Enfant prodigue agirait donc, selon Moutote, en tant que « porte-parole de l'auteur »<sup>39</sup>, rappelant ses expériences, ses sentiments, ses contradictions. Jean Claude, dans *Écriture théâtrale et écriture de soi*, constatant le même phénomène, souligne que des motifs tels que « la réflexion sur le bonheur, [...] l'exaltation des départs, ceux de l'Enfant prodigue puis du Fils puîné », « [porteraient] la marque d'expériences vécues par l'écrivain... »<sup>40</sup>. Par conséquent,

*.. nous pouvons tenir pour caractéristique de la création littéraire de Gide, qu'elle se fonde toujours, directement ou indirectement, sur une expérience de Gide, et que l'auteur, fort de cette expérience, porte témoignage sur la vérité du récit qu'il propose à son public<sup>41</sup>.*

Moutote suggère également que Gide, « pour se faire croire », choisissait de modeler ses œuvres d'après le modèle évangélique<sup>42</sup>. Il reconnaissait dans la tradition judéo-chrétienne, puis dans l'Évangile en tant qu'œuvre littéraire, le pouvoir de convaincre tiré du « récit d'un récit »,

---

<sup>37</sup> Daniel Moutote, *André Gide : Esthétique de la création littéraire*, op. cit., p. 76.

<sup>38</sup> Ibid, p. 28.

<sup>39</sup> Ibid, p. 105.

<sup>40</sup> Jean Claude, « Écriture théâtrale et écriture de soi », Pierre Masson & Jean Claude (éds), *André Gide et l'écriture de soi*, Actes du colloque organisé à Paris le 2 et 3 mars 2001, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, p. 25.

<sup>41</sup> Daniel Moutote, *André Gide : Esthétique de la création littéraire*, op. cit., p. 30.

<sup>42</sup> Ibid, p. 76.

« parce que c'est alors un témoignage et l'amorce d'une tradition »<sup>43</sup>. C'est-à-dire que le « récit d'un récit », par sa force de persuasion, inspire une confiance en l'auteur (et le Paraboliste), car ceux-ci nous rapportent une Parole continuellement temporisée. Par là, je veux dire que cette parole (tirée par exemple du texte évangélique ayant inspiré Gide) a été re-transmise, assimilée, légitimée dans différents contextes et à différentes époques.

Moutote soutient que Gide aurait pour porte-parole le personnage de l'Enfant prodigue, mais j'aimerais également suggérer que l'auteur réclame comme second porte-parole le personnage du Lecteur, en se réservant la parole lors de l'introduction de la pièce ainsi qu'entre les divers tableaux. S'insérant dans une tradition judéo-chrétienne de témoignages, le rôle de Gide en tant qu'auteur serait calqué sur celui du Lecteur paraboliste, et donc il y a effectivement le « récit d'un récit » qui en résulte. André Gide peut donc plus facilement « faire réagir » ses spectateurs grâce à une « inscription autobiographique » (non seulement chez le personnage de l'Enfant prodigue, mais aussi chez le Lecteur, comme je le démontrerai prochainement), « puisque c'est au témoignage intime que le lecteur s'identifiera le plus facilement »<sup>44</sup>.

André Gide s'insère également dans le rôle du Lecteur paraboliste afin de « se fondre dans le public » (*PE*, 238), et de *subir*, tout comme les spectateurs regardant sa pièce, l'expérience de son personnage principal : le Paraboliste n'est pas qu'un simple « narrateur » racontant le drame de l'extérieur. En l'appelant « Lecteur », comme celui qui subit une histoire en en faisant la lecture, il se rapproche du spectateur qui subit le drame en en faisant l'observation. Ainsi, devenu observateur de l'histoire et des actions déployées sur la scène, Gide a la possibilité de vivre une véritable catharsis. La perspective théâtrale permet aussi à Gide de

---

<sup>43</sup> Daniel Moutote, *André Gide : Esthétique de la création littéraire*, op. cit., p. 76.

<sup>44</sup> Christine Ligier, « De la notion de genre chez Gide et de quelques autres détails », Pierre Masson & Jean Claude (éds), *André Gide et l'écriture de soi*, Actes du colloque organisé à Paris le 2 et 3 mars 2001, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, p. 187.

« mettre à distance », voire, comme Gide le décrit lui-même, de « projeter hors de moi les personnages [...] qui m’habitaient »<sup>45</sup>.

## B. 2. Témoignage et manifestation des « soi » multiples

Il semble que la visée principale de Gide en tant qu’auteur, soit de « manifester »<sup>46</sup> : Russell explique qu’en un premier temps, ce terme signifie la révélation d’une « idée » cachée derrière un symbole puis, dans un deuxième temps, que celui-ci représente plutôt pour Gide la révélation de soi qui doit s’accomplir soit par le biais de l’action, soit par le biais de l’œuvre d’art<sup>47</sup>. Cette manifestation de soi, qui est exprimée par la voix narrative du Lecteur dans *Le Retour de l’Enfant prodigue*, permet à Gide d’extérioriser et d’élever son drame individuel, rappelant en quelque sorte le processus d’épicisation. Puis, comme dans un effet miroir, le Lecteur paraboliste s’identifie aux actions de l’Enfant prodigue :

*LE LECTEUR. Mon Dieu, comme un enfant je m’agenouille devant vous aujourd’hui, le visage trempé de larmes. Si je me remémore et transcris ici votre pressante parabole, c’est que je sais quel était votre enfant prodigue, c’est qu’en lui je me vois; c’est que j’entends en moi, parfois et répète en secret ces paroles que, du fond de sa grande détresse, vous lui faites crier... (RE, 17-18)*

Parallèlement, c’est le rôle de l’auteur, tel qu’il se manifeste dans sa pièce, qui lui permet d’atteindre ce « réalisme mineur » identifié par Sarrazac, un « réalisme mineur » situé à moitié chemin entre objectivité et subjectivité, par le biais de l’épicisation du drame. Russell indique que Gide cherchait justement à établir un juste milieu entre « deux sortes de romans ou du moins deux façons de peindre la vie » :

---

<sup>45</sup> Jean Claude, « Écriture théâtrale et écriture de soi », op. cit., p. 28.

<sup>46</sup> Barbara Ann Russell, *André Gide and the Heroic*, thèse, St. Johns, Memorial University of Newfoundland, 1972, p. 25.

<sup>47</sup> Ibid, p. 28.

*L'une, extérieure et que l'on nomme communément « objective », qui voit d'abord le geste d'autrui, l'événement, et qui l'explique et l'interprète.*

*L'autre, qui s'attache d'abord aux émotions, aux pensées, invente événements et personnages les mieux propres à mettre ces émotions en valeur – et risque de demeurer impuissante à peindre quoi que ce soit qui n'ait d'abord été ressenti par l'auteur. La richesse de celui-ci, sa complexité, l'antagonisme de ses possibilités trop diverses, permettront la plus grande diversité de ses créations. Mais c'est de lui que tout émane. Il est le seul garant de la vérité qu'il révèle, le seul juge. L'enfer et le ciel de ses personnages sont en lui. Ce n'est pas lui qu'il peint; mais ce qu'il peint il aurait pu le devenir s'il n'était pas devenu tout lui-même...<sup>48</sup>*

Bien que l'auteur puisse évidemment vivre la catharsis ou la « purgation des passions »<sup>49</sup> à travers ses personnages, ce qui demeure plus important encore pour Gide n'est pas l'intensité des émotions vécues, mais plutôt le plus grand *nombre* de ces expériences. Notamment, dans l'une de ses lettres à Jean Paulhan, Gide affirme que « le secret du grand romancier n'est pas dans la domination des situations, mais bien dans la multiplicité de ses possibilités »<sup>50</sup>. C'est ainsi que « par l'intermédiaire d'autrui » (dans le contexte de ses œuvres, de ses personnages vivant des situations multiples et divergentes) « il se recrée sans cesse », se permettant lui-même ainsi qu'à ses lecteurs « une sorte de libération d'être en être »<sup>51</sup>. En effet, Russell rappelle que selon Gide, un « grand romancier », dans son désir de « manifester » et de faire part de son soi aux autres, a le devoir de « représenter la multiplicité du monde » : « a novelist might be valued in as much as he presented an epic, objective picture of the exterior world in all its diversity »<sup>52</sup>. Ce que Gide recherche donc, pour lui-même ainsi que pour ses personnages, c'est « une expérimentation de ces possibles »<sup>53</sup>. Ainsi, en plus d'interagir directement avec le personnage principal, par l'utilisation du vocatif, (« Fils prodigue, je songe à toi; dis-moi d'abord ce que t'a

---

<sup>48</sup> Barbara Ann Russell, *André Gide and the Heroic*, op. cit., p. 27, citant André Gide dans *Journal I*, Paris, Gallimard, 1927, p. 829.

<sup>49</sup> Jean Claude, *Cahiers André Gide, Tome II: André Gide et le théâtre*, Paris, Gallimard, 1992, p. 294.

<sup>50</sup> Lilian Maeder, *Les premières apparitions du thème de la libération dans l'œuvre d'André Gide*, op. cit., p. 120.

<sup>51</sup> Ibid, p. 46.

<sup>52</sup> Barbara Ann Russell, *André Gide and the Heroic*, op. cit, p. 26.

<sup>53</sup> Jean Claude, *Cahiers André Gide, Tome II: André Gide et le théâtre*, op. cit., p. 284.

dit le Père, le lendemain, après le festin du revoir » [RE, 18]), le Lecteur reprend la même structure de phrase afin de dialoguer avec le personnage du Père : « Ah! Malgré que le fils aîné vous souffle, Père, puissé-je entendre votre voix, parfois, à travers ses paroles! » (RE, 18). Le lexique bien choisi (notamment le fait que la voix du Père soit « entendue » par le Lecteur « à travers » la voix d'un autre) pour évoquer la distance, ne souligne pas uniquement un *dédoublement*, dans le sens où le narrateur se voit à travers le témoignage du personnage principal, mais aussi, pour rappeler l'expression de Sarrazac, une *transpersonnalisation*.

Le processus de *transpersonnalisation* s'offre à tous les spectateurs présents dans la salle ainsi qu'aux personnages sur scène. Sarrazac le définit, dans *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, en tant qu'expérience par laquelle le spectateur, par exemple, « est convié pour comprendre personnellement, depuis son propre lieu, son propre espace sociétal, culturel, politique, la parabole qui lui est adressée », mais aussi « à travers cette communauté plurielle éphémère que constitue le public d'un théâtre » (PE, 226). Dans *Poétique du drame moderne*, Sarrazac ajoute que le personnage « fondamentalement transpersonnel » devient « ouvert à tous les rôles, à tous les possibles de l'humaine condition »<sup>54</sup>.

Le sens du récit parabolique ne peut que se retrouver dans, et se « confondre » avec, les multiples expériences individuelles des spectateurs<sup>55</sup>. C'est cette transpersonnalisation qui résulte en une « performance » de compréhension :

*En définitive, la pièce-parabole a bien vocation performative. [...] Cette performativité n'est autre que le travail de chaque spectateur-compreneur sur sa propre écoute et du théâtre et du monde. [...] La véritable visée performative de la pièce-parabole, c'est l'expérience d'un spectateur qui tend à devenir compreur.* (PE, 225-226)

---

<sup>54</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012, p. 232.

<sup>55</sup> Ibid, p. 222.

Sarrazac soutient que grâce à sa « forme toujours ouverte », la pièce-parabole serait « sujette à d'infinies *variations* » (*PE*, 68). Par conséquent, c'est en offrant le témoignage de la vérité de ses expériences aux spectateurs que l'Enfant prodigue (mais aussi le personnage du Lecteur) peut agir en tant que « révélateur » (rappelant, par là même, l'acte de « manifestation » décrit par Gide précédemment) ayant pour but de « [save] the generality of men from alienation, from the contradictions and limitations of finite existence »<sup>56</sup>.

### B. 3. Témoignage et (a)moralité du jugement

Le genre de la parabole, si souvent recyclé dans les œuvres à contenu d'inspiration biblique, n'est pas un genre qui requiert de la part des lecteurs la recherche d'une solution à un problème, comme nous l'avons vu dans le précédent chapitre, mais plutôt l'exercice de la réflexion et du jugement, nourri par la transgression des limites et l'infinie exploration des contradictions morales. La parabole, et par là même la pièce-parabole de Gide, doit nécessairement évacuer la moralité du texte. L'auteur ne cherche pas à déterminer si les actions de l'Enfant prodigue sont bonnes ou mauvaises, mais il cherche plutôt à ce que les spectateurs envisagent leur conscience troublée comme la preuve ou le « témoignage »<sup>57</sup>, soutiendrait Ricœur, de leur individualité, de leur identité. Ce dernier affirme en effet que la « dé-moralisation »<sup>58</sup> du récit est nécessaire afin que la conscience soit révélée comme la clé identitaire de l'homme : la conscience attesterait le « pouvoir être soi-même »<sup>59</sup>, car elle rendrait obligatoire la confrontation entre le spectateur individuel et les masses du « on » anonyme duquel le soi désire toujours faire partie. La conscience ferait effectivement constater au

---

<sup>56</sup> H. J. Nersoyan, *André Gide : The Theism of an Atheist*, Syracuse, Syracuse University Press, 1969, p. 72.

<sup>57</sup> Paul Ricœur, *Amour et justice*, Paris, Seuil, 2008, p. 102.

<sup>58</sup> Ibid, p. 102.

<sup>59</sup> Ibid, p. 102.

spectateur son individualité hors du « on » anonyme, mais aussi, conséquemment, son isolement<sup>60</sup>. L'Enfant prodigue évoque lui-même cet isolement, d'abord avec son frère dans le troisième tableau (« Mon grand frère, nous ne nous ressemblons guère. Mon frère, nous ne nous ressemblons pas » [RE, 23], ou encore « Moi-même je ne suis pas tout entier dans celui que vous vouliez que je fusse » [RE, 25]), mais aussi dans le quatrième tableau, lorsqu'il converse avec sa mère : « Je ne ressemblais pas à mes frères » (RE, 31). L'Enfant prodigue, en discutant avec sa mère, évoque à nouveau un « on » homogène – la Famille – qu'il tente encore d'intégrer, après avoir vécu sa « prise de conscience » : « Mon seul soin désormais c'est de ressembler à vous tous » (RE, 31). Ainsi, c'est la *conscience*, révélatrice de l'écart existant entre le fils prodigue et sa famille, qui agit comme motivation plus profonde du Retour. Malgré son obligation d'offrir une justification crédible à ce retour (soit son « servage » pour de mauvais maîtres) aux membres de sa famille qui sont tout à fait incapables de comprendre ses motivations immatérielles, l'Enfant prodigue laisse entendre que « Rien n'est plus fatigant que de réaliser sa dissemblance. Ce voyage à la fin m'a lassé » (RE, 31).

L'Enfant prodigue est contraint d'offrir une explication morale de ses actes, malgré son évidente hésitation à classer ses expériences sous les catégories du « bien » et du « mal » :

*LE FRÈRE PUÎNÉ. Quand tu partis, sentais-tu que tu faisais mal?*

*L'ENFANT PRODIGUE. Non; je sentais en moi comme une obligation de partir.*

*LE FRÈRE PUÎNÉ. Que s'est-il donc passé depuis? Pour changer ta vérité d'alors en erreur.*

*L'ENFANT PRODIGUE. J'ai souffert.*

*LE FRÈRE PUÎNÉ. Et c'est cela qui te fait dire : j'avais tort?*

*L'ENFANT PRODIGUE. Non, pas précisément : c'est cela qui m'a fait réfléchir.*  
(RE, 41-42)

Dans ce passage, l'Enfant prodigue refuse de moraliser son expérience : même sa souffrance n'est pas décrite comme résultant d'un « mauvais acte », mais plutôt d'un processus de

---

<sup>60</sup> Paul Ricœur, *Amour et justice*, op. cit., p. 103.

« réflexion », satisfaisant dès lors le but premier de la parabole, qui est avant tout de susciter une réflexion personnelle chez l'auditeur. Cet objectif coïncide parfaitement avec la philosophie « immoraliste » de Gide, qui oppose les règles de la moralité à celles de la sincérité<sup>61</sup> : on appellerait l'auteur « immoraliste »<sup>62</sup>, non pas parce que Gide chercherait intentionnellement à faire le mal, mais justement parce qu'il voudrait évacuer tout sens moral (dicté par une idéologie) de l'acte humain<sup>63</sup>. Alors que tous les membres de la famille du Prodigue sont en quête de ce que Gide appellerait l'« Être factice préféré »<sup>64</sup>, le personnage de l'Enfant prodigue est en reconquête de l'« Être naturel » ou de l'« Être » *sincère*.

Dans une de ses conférences portant sur Dostoïevsky, Gide élabore ainsi sa conception de la sincérité :

*Nous agissons sans cesse comme nous estimons que l'être que nous sommes, que nous croyons être, doit agir. La plupart de nos actions nous sont dictées non point par le plaisir que nous prenons à les faire, mais par un besoin d'imitation de nous-mêmes et de projeter dans l'à-venir notre passé. Nous sacrifions la vérité (c'est-à-dire la sincérité) à la continuité, à la pureté de la ligne<sup>65</sup>.*

Ainsi, pour Gide, le plus grand dilemme est celui créé par le conflit entre « les règles de la moralité et les règles de la sincérité ». Les premières (affirmées par des groupes comme la

---

<sup>61</sup> H. J. Nersoyan, *André Gide : The Theism of an Atheist*, op. cit., p. 172.

<sup>62</sup> Édouard Martinet, *André Gide l'amour et la divinité*, Paris, Éditions Victor Attinger, 1931, p. 186.

<sup>63</sup> Il faut faire la différence, ici, entre l'immoralité gidienne et une amoralité qu'on aurait tendance à lui prêter. Alors qu'il reconnaît les limites du bien et du mal, il rejette totalement la notion de péché qui est transmise par la religion, et cherche même, par le biais de son œuvre, encore selon Martinet, « à délivrer les âmes chrétiennes » de cette notion du péché. Par le processus de l'éducation, Gide croit qu'il serait également de notre responsabilité de dépasser les règles de la moralité qui nous ont été transmises, afin d'atteindre une « immoralité supérieure » (Barbara Ann Russell, *André Gide and the Heroic*, op. cit., p. 134, citant André Gide dans son *Journal I*, op. cit., p. 55). Cette idée de l'immoralisme est, selon Gide, intimement liée à la notion d'héroïsme en littérature : selon Barbara Anne Russell, les véritables héros de ses œuvres sont ceux qui conservent en eux-mêmes toutes les forces et le potentiel du Mal, mais qui s'empêchent de commettre des crimes, pour plutôt sublimer cette énergie (p. 142). Parallèlement, « any of his heroes who do commit crimes, lose their heroism... » (p. 142). Russell, en citant Gide, nous rappelle cependant une exception à la règle, celle de l'« homme extraordinaire » -- le héros -- qui aurait « le droit d'autoriser sa conscience à franchir certains obstacles dans le cas seulement où l'exige la réalisation de son idée, laquelle peut être parfois utile à tout le genre humain » (Barbara Ann Russell, op. cit., p.137, citant André Gide dans *Dostoïevsky*, XI, Paris, Gallimard, p. 270-271).

<sup>64</sup> André Gide, *Journal 1889-1939*, op. cit., entrée du 11 janvier 1892, p. 29-30 : « La morale consiste à supplanter l'être naturel (le vieil homme) par un être factice préféré. Mais alors, on n'est plus sincère. Le vieil homme, c'est l'homme sincère. »

<sup>65</sup> Lilian Maeder, *Les premières apparitions du thème de la libération dans l'œuvre d'André Gide*, op. cit., p. 112.

Famille ou l'Église) visent à remplacer la nature réelle de l'Homme par une vision idéalisée, voire « fictionnelle » de l'Homme, mais qui s'éloigne de la sincérité<sup>66</sup>. Ce conflit sur la nature de l'Homme est notamment développé dans *Le Retour de l'Enfant prodigue*.

Tout au long de cette pièce, un discours est tenu par la famille sur « l'orgueil » à la source de la Faute, causant la Chute. C'est, naturellement, l'Enfant prodigue qui est accusé de cet orgueil, à la fois par le Père dans le deuxième tableau (« Orgueilleux! Penses-tu pouvoir dormir en plein vent! » [RE, 19]) et par le Frère aîné, dans le troisième tableau, parce que l'Enfant prodigue serait le seul à refuser une idéalisation (selon Gide) de l'individu :

*Que s'exagérât ton orgueil. Mon frère, l'indiscipline a été. De quel chaos l'homme est sorti, tu l'apprendras si tu ne le sais pas encore. Il en est mal sorti; de tout son poids naïf il y retombe dès que l'Esprit ne le soulève plus au-dessus. Ne l'apprends pas à tes dépens : les éléments bien ordonnés qui te composent n'attendent qu'un acquiescement, qu'un affaiblissement de ta part pour retourner à l'anarchie... Mais ce que tu ne sauras jamais, c'est la longueur de temps qu'il a fallu à l'homme pour élaborer l'homme. À présent que le modèle est obtenu, tenons-nous-y. (RE, 26)*

De toute évidence, le « chaos » dont l'homme est « mal sorti » est la perpétuelle condition de pêcheur entraînée par la Chute, qui ne peut être rompue, dans la lignée de pensée gidienne, que par l'acceptation et l'incarnation d'un modèle idéalisé de l'homme (« élaboré » après une certaine « longueur de temps »), sans lequel l'humanité sera condamnée et « retombera » (connotation de l'inférieur sous-entendue) vers l'« anarchie » de l'amoralisme. En revanche, pour l'Enfant prodigue, c'est l'orgueil et cette « idéalisation » de l'Homme vécue à l'époque de son ancienne vie, avant son départ et au sein de la Famille, qui empêchait l'activation d'un véritable processus de conscience, voire qui empêchait son « être » véritable et sincère d'exister :

*LE FRÈRE AÎNÉ. Cet amour y ramène; tu le vois bien, puisque te voici de retour. Dis-moi, maintenant : qu'est-ce qui te poussait à partir?*

---

<sup>66</sup> H. J. Nersoyan, *The Theism of an Atheist*, op. cit., p. 172.

*L'ENFANT PRODIGE. Je sentais trop que la Maison n'est pas tout l'univers. Moi-même je ne suis pas tout entier dans celui que vous vouliez que je fusse. [...] J'imaginai en moi l'être neuf que je sentais s'y élancer. [...]. (RE, 25-26)*

Lorsque qu'il fait son retour, il ressent la nécessité de témoigner aux membres de sa famille de cette dissemblance qui l'avait d'abord motivé à quitter le giron familial : ce témoignage incarne le « caractère de cri » et « d'appel » fait par l'Enfant prodigue qui, selon Ricœur, sont les séquelles du « phénomène de la conscience »<sup>67</sup> et, semble-t-il, représentent sa tentative de faire jaillir son *soi* de l'isolement. Comme « [partagé] entre la volonté selon la loi et la volonté arbitraire »<sup>68</sup> (soit, d'une part, la volonté selon le devoir imposé par autrui et, d'autre part, la volonté selon le désir sincère et individuel), l'Enfant prodigue « devant [le Père] s'agenouille et, cachant son front d'un bras, *crie* à lui... » (RE, 11) et demandera une réaction qu'il n'arrivera point à obtenir, et cherchera à témoigner d'une transformation personnelle qu'il n'arrivera point à faire comprendre. Réellement « faisant pendant au fils prodigue » (RE, 11), l'auteur – dans le rôle du Lecteur, comme pour imiter son personnage principal dans le but de nous transmettre un témoignage de sa propre expérience – crie lui aussi, cette fois-ci devant les spectateurs : « Mon Dieu, comme un enfant je m'agenouille devant vous aujourd'hui, le visage trempé de larmes » (RE, 17).

Pour conclure cette section, c'est en soulignant certains liens avec la forme parabolique que j'ai cherché à démontrer la valeur du témoignage pour Gide ainsi que pour le personnage principal de sa pièce-parabole, *Le Retour de l'Enfant prodigue*. Si Gide se réfère au modèle littéraire et évangélique de la parabole en adaptant son récit au théâtre, c'est pour mieux

---

<sup>67</sup> Paul Ricœur, *Amour et justice*, op. cit., p. 103.

<sup>68</sup> Ibid, p. 103.

témoigner de son rapport conflictuel avec l'idéologie religieuse, ou l'idéologie tout court<sup>69</sup> : c'est la parabole qui, en visant la réflexion personnelle et autonome plutôt que la détermination morale, permet de poser le dilemme gidien opposant « les règles de la moralité » aux « règles de la sincérité ». C'est en lui permettant de « manifester » que la parabole lui accorde l'espace où « détrôner les églises », « déjouer leurs ruses », puis « arracher l'homme à leur envoûtement »<sup>70</sup> : « Gide, by revealing everything about himself would disturb and shock the public into an awareness of their out-dated, harmful, moral, social and religious codes »<sup>71</sup>.

Ce concept de sincérité est d'une grande importance, car c'est la sincérité de l'auteur et des personnages, mais aussi celle des spectateurs, qui permettra l'exercice du jugement sur la question que nous pose Gide (*pourquoi l'Enfant prodigue revient-il à la Maison, de par sa propre volonté, s'il cherche également à encourager le départ de son frère puîné, sans même le rejoindre?*), sans le poids d'une idéologie – cette autonomie est en effet une caractéristique majeure du récit parabolique. Ce n'est pourtant, comme cela a été suggéré, qu'en ayant *trouvé le soi* que l'on peut accéder à l'idée gidienne de la sincérité. En examinant de plus près la pièce de Gide, j'ai voulu démontrer que le parcours du fils prodigue l'amène à retrouver sa propre sincérité, voire sa propre identité; comme nous le verrons dans la prochaine section, il persistera même à y adhérer au-delà et en dépit de l'échec de son témoignage auprès des siens.

---

<sup>69</sup> Russell explique longuement le rapport que Gide entretient avec la religion et la spiritualité. Il rejette notamment la spiritualité dite « religieuse », c'est-à-dire institutionnelle, car celle-ci chercherait à imposer un dogme ou une idéologie. Il faut noter que Gide, généralement parlant, avait un « lifelong refusal to reduce life to a single principle, system or philosophy [making] it impossible for him to accept any form of monism, much less any particular Christian faith » (Barbara Ann Russell, *André Gide and the Heroic*, op. cit., p. 171). Cela contrastait avec sa propre spiritualité, fondée sur une piété instinctive, une joie et une exaltation personnelle, un Dieu subjectif et un individualisme tiré de la tradition protestante (p. 168-169). Il se donna donc la tâche de libérer ceux et celles qui étaient encore prisonniers du mensonge d'une Église institutionnalisée (p. 170).

<sup>70</sup> Barbara Ann Russell, *André Gide and the Heroic*, op. cit., p. 170, citant André Gide dans *Notes sur André Gide : 1913-1951*, Paris, Gallimard, 1952, p. 150.

<sup>71</sup> Ibid, p. 28.

### C. L'action ou l'Enfant prodigue révolutionnaire

Dans la section précédente, j'ai examiné l'acte de « témoignage » posé par l'auteur dans la pièce *Le Retour de l'Enfant prodigue*. Il s'agit pourtant, je le rappelle, d'un témoignage qui a échoué, car les personnages secondaires n'arrivent à saisir ni le message ni l'expérience individuelle du fils prodigue. Bien que certains critiques (Ben Stoltzfus<sup>72</sup> et Jean Claude<sup>73</sup>) peignent le portrait du fils prodigue comme celui d'un homme faible, anti-héroïque et paresseux, ce dernier ne demeure pourtant ni indifférent ni passif vis-à-vis l'insensibilité des membres de sa famille. Il est possible en effet de soutenir que c'est l'encouragement donné au départ du frère puîné qui constitue son acte révolutionnaire, si on peut l'appeler ainsi. Par cette action, jouée en guise de conclusion à la pièce, l'enfant prodigue incarne véritablement une figure révolutionnaire. Plus particulièrement, la forme parabolique du texte permet à l'auteur l'expression de sa philosophie de l'action : dans *Conversation avec un Allemand*, Gide déclare notamment qu'il « [...] aime mieux *faire agir* que d'agir »<sup>74</sup>. Dans le but de contredire et de combattre l'idéologie courante (ainsi que l'idéologie en général) – dans la préface de sa pièce, il écrit en effet : « je ne cherche à prouver la victoire sur moi d'aucun dieu – ni la mienne » (*RE*, 11) –, c'est le concept de polyphonie ainsi que l'incitation à la réflexion critique et autonome qui, selon moi, permettent à Gide d'écrire un texte proprement « révolutionnaire ».

#### C. 1. Une influence marxiste

Au cœur de la révolution gidienne se situe le rejet de l'héritage, d'un passé qui ne permet ni la critique ni le doute et qui cherche constamment à « s'imposer » (*RE*, 25). Dans la pièce,

---

<sup>72</sup> Ben Stoltzfus, « André Gide and the Voices of Rebellion », *Contemporary Literature*, Vol. 19, No 1, Hiver, 1978, p. 92.

<sup>73</sup> Jean Claude, *Cahiers André Gide, Tome II: André Gide et le théâtre*, op. cit., p. 58.

<sup>74</sup> Barbara Ann Russell, *André Gide and the Heroic*, op. cit., p. 146-147.

c'est le Frère aîné qui exprime la revendication de cet héritage: « À présent que le modèle est obtenu, tenons-nous-y » (*RE*, 26). Toute critique et tout doute formés à l'encontre du « modèle » établi sont, selon l'aîné, « anarchie » (*RE*, 26); tout ce qui déroge de l'« ordre » est « fruit ou semence d'orgueil » (*RE*, 23). Gide souhaite remplacer ce passé par un présent indéterminé, voire empli d'infinies possibilités, où règneraient en priorité l'expérience et le jugement personnels (alors que, selon l'aîné, « ... tu comprends mal. Il n'y a pas plusieurs façons de comprendre le Père; il n'y a pas plusieurs façons de l'écouter. Il n'y a pas plusieurs façons de l'aimer » [*RE*, 25]). Rejetant son héritage bourgeois, l'auteur s'inspire des tendances marxistes animant les mouvements populaires de son époque. Notamment, Gide soutiendra ouvertement la révolution et le développement de l'état soviétique en Russie<sup>75</sup>: en voyage au Kremlin, il affirmera que l'U.R.S.S., c'est « la jeunesse du monde »<sup>76</sup>. Angenot rappelle que cette « jeunesse » soviétique voulait faire contraste avec « la décrépitude, "l'agonie", des gâteuses sociétés bourgeoises et impérialistes.<sup>77</sup> » Gide voit dans le communisme une ouverture utopique vers l'avenir et milite publiquement par le moyen de son écriture, qu'elle soit littéraire ou politique (sans toutefois devenir membre d'un parti): il contribue régulièrement aux revues marxistes *Littérature internationale* ainsi qu'au *Vendredi*, entre autres<sup>78</sup>. Les idées marxistes-communistes imprègnent non seulement ses écrits, mais aussi sa philosophie, voire son esthétique de l'art: il voudrait, tel un militant communiste, « un art sérieux, éducatif, édifiant, le contraire de l'art conçu comme divertissement et frivolité »<sup>79</sup>, un art qui serait aussi politique. Ultiment, dans son *Retour de l'U.R.S.S.*, publié en 1936, Gide écrira: « Je crois que la valeur d'un écrivain est liée à la force révolutionnaire qui l'anime, ou plus exactement [...] à sa force

---

<sup>75</sup> Rudolf Maurer, *André Gide et l'URSS*, Berne, Éditions Tillier, 1983, p. 30.

<sup>76</sup> Marc Angenot, *La critique au service de la révolution*, op. cit., p. 29.

<sup>77</sup> Ibid, p. 61.

<sup>78</sup> Ibid, p. 29 et p. 35.

<sup>79</sup> Ibid, p. 139.

d'opposition » et encore, « Dans notre forme de société, un grand écrivain, un grand artiste, est essentiellement anticonformiste »<sup>80</sup>. L'œuvre artistique, affirme Gide, a donc le don de « [mobiliser] toutes les énergies de l'âme »<sup>81</sup> : par le processus du témoignage, Gide en tant qu'auteur cherche à « [inspire] others to heroic action »<sup>82</sup> et, dit-il lui-même, « que de héros cachés qui n'attendent que l'exemple du héros d'un livre, qu'une étincelle de vie échappée à sa vie pour vivre, que sa parole pour parler... »<sup>83</sup>. Il me semble que Gide se sert du personnage de l'Enfant prodigue non seulement pour exprimer sa propre philosophie, mais aussi afin qu'il serve de modèle révolutionnaire pour les spectateurs.

Ainsi, il est possible de déceler une forte influence marxiste dans sa pièce, la révolution de l'Enfant prodigue consistant non seulement en une révolution, dans un premier temps, sur le plan moral (afin d'échapper à la dichotomie chrétienne entre le bien et le mal imposée par la religion et la Famille), mais aussi, comme il le sera démontré, dans un second temps, sur le plan économique. Cette parabole représenterait pour l'auteur un appel *contemporain* à l'action, malgré sa forme et son objet tirés de la tradition biblique.

## C. 2. Le révolutionnaire : un être paradoxal

De manière générale, Gide, dans son désir de « changer, repenser et réévaluer »<sup>84</sup> le monde du passé, intègre dans son œuvre (et plus particulièrement dans *Le Retour de l'Enfant prodigue*) un monde diffusant plusieurs « voix » en dialogue offrant une multiplicité d'expériences et de sens : « Gide is able genuinely to invite his readers to sympathize with more

---

<sup>80</sup> André Gide, *Retour de l'U.R.S.S.*, Paris, Gallimard, 1936, p. 79.

<sup>81</sup> Barbara Ann Russell, *André Gide and the Heroic*, op. cit., p. 147, citant une lettre d'André Gide à A. Samain, 18 juin 1897, dans Yvonne Davet, *Autour des « Nourritures terrestres »*, Paris, Gallimard, 1948, 256 pages.

<sup>82</sup> Ibid, p. 147.

<sup>83</sup> Ibid, p. 147.

<sup>84</sup> Ibid, p. 17.

than one conflicting point of view... »<sup>85</sup>. Comme je l'ai souligné plus haut, ce n'est point le contenu ou les symboles qui importent pour Gide, mais la pluralité de significations de ces symboles. C'est cette polyphonie d'opinions et d'expériences qui encourage et incite le spectateur à l'action – dans ce cas-ci, l'exercice du jugement autonome. De ce point de vue, les idées développées par Bakhtine dans *L'imaginaire dialogique* permettent d'approfondir la réflexion sur le lien entre l'acte révolutionnaire et la multiplicité des voix dans l'œuvre de Gide. Bakhtine y démontre qu'avec la novélisation de la littérature à partir de l'époque moderne, l'auteur se confronte aux traditions sacrées du passé ainsi qu'au pouvoir de la mémoire par laquelle ces traditions sont transmises<sup>86</sup>. Ayant pour outil l'expérience individuelle, l'auteur se permet de faire éclater le « monde épique », avec lequel est tissé le lien avec ce « passé » oppressant, inaccessible à l'évaluation ou au jugement personnel<sup>87</sup>. Par le « discours de l'auteur, le discours du narrateur, l'insertion des genres littéraires, le discours des personnages... »<sup>88</sup>, le roman crée un monde polyphonique et polysémique permettant au spectateur de s'éloigner du monde idéologique par l'exercice du doute et du jugement personnel. Cette polyphonie, Bakhtine la nomme « hétéroglossie », et il est clair que ce phénomène littéraire se dessine dans *Le Retour de l'Enfant prodigue*<sup>89</sup>.

En effet, dans cette pièce, il n'est offert au spectateur aucune conclusion ou réponse à ses questions : par exemple, si l'Enfant prodigue avait sincèrement souhaité pour lui-même le retour au sein de la Maison, pourquoi encouragerait-il le départ de son frère cadet? C'est cette

---

<sup>85</sup> G. W. Ireland, *André Gide: a Study of His Creative Writings*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 236.

<sup>86</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Dialogic Imagination*, Michael Holquist (ed., trad.), Caryl Emerson (trad.), Austin, University of Texas Press, 2001, p. 15.

<sup>87</sup> Ibid, p. 15-16.

<sup>88</sup> Ibid, p. 263, traduction libre.

<sup>89</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 246. Ici, Sarrazac soulève le fait que Bakhtine à son époque « considère que le dialogisme est hors de portée du théâtre, qui a tendance à réduire *in fine* toutes les voix à une seule, celle de l'auteur [...] ». Toutefois, avec la romanisation du drame qui s'effectue au XIX<sup>e</sup> siècle, le théâtre moderne s'ouvre à une « dimension polyphonique » qui s'identifie au dialogisme dont il était question chez le théoricien.

contradiction et ce paradoxe des voix qui poussent les spectateurs vers l'action, qui les mettent en mouvement, car ils introduisent chez eux, comme chez l'Enfant prodigue, la notion de *doute*<sup>90</sup>. Gide, dans une entrée de son journal datée du 14 décembre 1933, passage repris par Stoltzfus dans *André Gide and the Voices of Rebellion*, formule cette idée dans ces termes : « Comprends aujourd'hui que la sagesse commence où finit la crainte, qu'elle commence avec la révolte de Prométhée. L'on t'a dit, tu t'es laissé dire, qu'il s'agissait d'abord de croire. Il s'agit d'abord de douter »<sup>91</sup>. L'« hétéroglossie » de voix en conflit et en dialogue perpétuels, échangeant aussi le passé pour un présent infini en « évolution constante », rend la conclusion du récit indéterminée, voire impossible<sup>92</sup>. En effet, par sa qualité de « variation continue », la conclusion d'une pièce-parabole demeure inaccessible au spectateur (*RE*, 28)<sup>93</sup>. Comme le souligne Ricœur, le doute sert à « faire brèche dans le monde de nos certitudes »<sup>94</sup> en révélant, voire en manifestant, ce « poids de la *doxa* sur nos "choix" et nos refus »<sup>95</sup>.

En philosophie marxiste, également, le « dialogue » et les « interactions » entre des forces contradictoires ou opposées sont indispensables au processus du *devenir*<sup>96</sup>, soit cette perpétuelle transformation de l'individu dans le présent en continu. Corrélativement, dans les écrits de Marx, l'idéologie est définie comme un voile qui veut toujours « cacher une réalité contradictoire et

<sup>90</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 50.

<sup>91</sup> Ben Stoltzfus, « André Gide and the Voices of Rebellion », op. cit., p. 84 citant André Gide dans *Journal 1889-1939*, op. cit., entrée du 14 décembre 1933, p. 1193.

<sup>92</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Dialogue Imagination*, op. cit., p. 7.

<sup>93</sup> Cette « variation continue », Sarrazac la définit en citant l'écrivain chinois Jin Shengtan : « Le plus réussi en littérature [... c'est] quand notre regard est tourné d'un côté, de ne pas se mettre alors à écrire de ce même côté, mais de s'en éloigner le plus possible et, à partir de là, de revenir en sinuant jusqu'au moment de l'aborder, et alors de s'arrêter ; puis de s'en éloigner à nouveau le plus possible pour prendre un nouveau départ, et de revenir en sinuant jusqu'au moment de l'aborder, et de nouveau s'arrêter ». Sarrazac cite également François Jullien, commentant Shengtan : « Par principe une telle technique est répétitive, et c'est pourquoi, du début à la fin, le texte n'est qu'une variation continue, sans conclusion possible ».

<sup>94</sup> Gilbert Vincent, « Métaphores, paraboles et analogie : La référence à la théologie dans la pensée de Paul Ricoeur », *Études Ricoeuriennes/Ricœur Studies*, Vol. 3, N° 2, 2012, p. 95.

<sup>95</sup> *Ibid*, p. 104.

<sup>96</sup> Moyra Haslett, *Marxist Literary and Cultural Theories*, New York, St. Martin's Press, 2000, p. 37.

inversée... »<sup>97</sup>. Le but de Gide, en écrivant *Le Retour de l'Enfant prodigue*, est justement de dévoiler et de rendre manifeste cette réalité contradictoire et inversée porteuse de dialogue et d'expériences individuelles nouvelles et enrichissantes, révèle-t-il en début de pièce : « laissant éparse et confondue la double inspiration qui m'anime » (*RE*, 11).

Ricœur rappelle, cependant, que la parabole requiert non seulement le conflit éthique, mais aussi l'action du jugement : « la parabole donne à voir un comportement inattendu, transgressif, une manière de faire, d'agir, qui déroge aux règles usuelles »<sup>98</sup>. Dans le cadre de la pièce de Gide, le personnage principal du récit doit, parallèlement, non seulement méditer sur sa réintégration au sein de la Famille, mais aussi se positionner quant au départ du frère puîné. C'est en cela que le spectateur, avec le personnage principal, devient révolutionnaire, car il se met en position de risque et se déplace en marge de la majorité et de l'idéologie courante. En devenant conscient de l'idéologie qui pèse sur lui, le spectateur acquiert également, et nécessairement, une conscience du soi<sup>99</sup> ainsi qu'une « invention de soi »<sup>100</sup>, selon Ricœur. C'est-à-dire que la multiplicité des expériences rencontrées dans le récit parabolique, en plus de conférer au texte son caractère polyphonique, doit aussi tenter le dialogue avec le spectateur et confronter son être, puis l'encourager à répondre<sup>101</sup>. C'est, en ce qui a trait au *Retour de l'Enfant prodigue*, ce qui témoigne d'un autre comportement révolutionnaire chez le spectateur, comme le dit si succinctement Foucault : « les révolutions n'y sont jamais que des prises de conscience »<sup>102</sup>.

---

<sup>97</sup> Moyra Haslett, *Marxist Literary and Cultural Theories*, op. cit., p. 52.

<sup>98</sup> Gilbert Vincent, « Métaphores, paraboles et analogie : La référence à la théologie dans la pensée de Paul Ricœur », op. cit., p. 103.

<sup>99</sup> Barbara Ann Russell, *André Gide and the Heroic*, op. cit., p. 27 et Ben Stoltzfus, « André Gide and the Voices of Rebellion », op. cit., p. 84.

<sup>100</sup> Gilbert Vincent, « Métaphores, paraboles et analogie : La référence à la théologie dans la pensée de Paul Ricœur », op. cit., p. 93.

<sup>101</sup> Paul Ricœur, *Amour et justice*, op. cit., p. 46.

<sup>102</sup> Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 22.

Foucault utilise cette expression dans le contexte de sa définition du concept de « l'histoire continue ». Le sujet se situerait instinctivement dans un discours d'histoire continue, car celle-ci lui assure un certain confort philosophique

Reconnaître ses besoins individuels<sup>103</sup> (rappelons ici le concept gidien de *sincérité* analysé dans la section précédente) est, notamment dans la philosophie marxiste, le « “absolute” moral criterion : the unquestionable virtue... »<sup>104</sup>. Car, selon Gide, « en définitive, la seule morale qui compte est celle que l’individu se forge et par laquelle il engage dans ses actes toute sa personne »<sup>105</sup>.

### C. 3 Le paradoxe gidien : la révolution au moyen de la contrainte

En somme, Gide prône l’« être » plutôt que l’« avoir »<sup>106</sup>. Gide traite régulièrement de ce thème, et à cet égard, Goulet cite un exemple tiré d’un de ses romans, *Les Caves du Vatican*, dans lequel le personnage de Lafcadio, « [à] l’héritage considérable reçu gratuitement, arbitrairement, de la société, [...] répond par la revendication maxima [sic] de l’être. [...] le néant de la société appelle l’individu à devenir tout »<sup>107</sup>. Après la confrontation avec un monde passé qui interdisait le dialogue entre des expériences et des voix divergentes – le « néant » – il importe à l’individu, tel Lafcadio, de vivre toutes ces expériences et de répondre à toutes ces voix, puis de « sortir du système de l’insertion sociale »<sup>108</sup>. Un parallèle peut également être tracé avec la pièce-parabole *Le Retour de l’Enfant prodigue*, au moment où l’Enfant prodigue justifie vouloir « être » plutôt qu’« avoir » :

---

et psychologique : « ... la garantie que tout ce qui lui a échappé pourra lui être rendu ; la certitude que le temps ne dispersera rien sans le restituer dans une unité recomposée ; la promesse que toutes les choses maintenues au loin par la différence, le sujet pourra un jour – sous la forme de la conscience historique – se les approprier derechef, y instaurer sa maîtrise et y trouver ce qu’on peut bien appeler sa demeure » (p. 22) Ainsi, dans l’optique d’une conscience humaine « originaire de tout devenir et de toute pratique », le temps n’est mesuré qu’« en termes de totalisations et les révolutions n’y sont jamais que des prises de conscience » (p. 22).

<sup>103</sup> Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Basil Blackwell, 1990, p. 225.

<sup>104</sup> Ibid, p. 223.

<sup>105</sup> Maurice Nadeau, « Introduction », dans André Gide, *Romans*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1958, p. xxix.

<sup>106</sup> Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l’œuvre d’André Gide*, Paris, Lettres modernes Minard, 1985, p. 322.

<sup>107</sup> Ibid, p. 322.

<sup>108</sup> Ibid, p. 322.

*ENFANT PRODIGUE. [...] Ne m'entendez-vous pas, mon Père? Mon cœur, vidé de tout, s'emplit d'amour. Au prix de tous mes biens, j'avais acheté la ferveur. (RE, 20)*

Ou encore :

*ENFANT PRODIGUE. Je sentais trop que la Maison n'est pas tout l'univers. [...] J'imaginai malgré moi d'autres cultures, d'autres terres et des routes pour y courir, des routes non tracées [...]. (RE, 25-26)*

La dimension morale (ou bien, dans ce cas, « amoral ») de cette philosophie a été démontrée dans la première section, mais il reste que cette dernière présente aussi une dimension économique, car c'est le potentiel utilitaire (ou non-utilitaire, ce à quoi aspire Gide) de l'individu qui est en jeu, tant dans l'œuvre de l'auteur que dans les revendications marxistes qui se multiplient et s'imposent à partir de la fin du dix-neuvième siècle.

Dans la pièce *Le Retour de l'Enfant prodigue*, tout comme dans ses écrits non-fictionnels, Gide dénonce le « régime cellulaire »<sup>109</sup> qu'est la famille : le personnage révolutionnaire de ce texte doit s'émanciper de la classe sociale bourgeoise (n'oublions pas que l'auteur attribue au père de Famille le statut de rentier). Certes, il s'agit d'une rupture douloureuse – « J'ai souffert » (RE, 41) –, qui doit s'accomplir dans la dilapidation de son héritage, laquelle représente le rejet à la fois du passé et des biens matériels :

*PÈRE : Je t'avais fait riche entre tous.*

*ENFANT PRODIGUE : Mon Père, vous savez bien qu'en partant j'avais emporté tout ce que j'avais pu de mes richesses. Que m'importent les biens qu'on ne peut emporter avec soi? (RE, 19)*

Ce comportement ne se retrouve pas uniquement dans *Le Retour*, mais dans plusieurs des œuvres gidiennes : « À partir des *Nourritures terrestres*, le héros gidien veut étreindre la vie en dilapidant son patrimoine »<sup>110</sup>. Il s'agit, effectivement, d'une dilapidation matérielle effectuée afin d'obtenir une richesse immatérielle. Dans la philosophie marxiste, nous remarquons ce

---

<sup>109</sup> Barbara Ann Russell, *André Gide and the Heroic*, op. cit., p. 109.

<sup>110</sup> Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, op. cit., p. 300.

même compromis : « The tragic lesson of Marxism is that no such plenitude is attainable without having gone right the way through failure and dispossession, in order to emerge somewhere on the other side »<sup>111</sup>.

Cette idée de la contrainte par la dilapidation fait partie intégrante du récit. Il est vrai que, selon Maurice Maucuer, même avant qu'on soit émancipé, « les avantages de la vie sociale se payent de notre liberté, de la liberté d'être nous-mêmes... »<sup>112</sup> Toutefois, – et ceci constitue le paradoxe ultime de sa pensée, ainsi que de sa pièce –, Gide voudrait que tout héros révolutionnaire s'impose une abnégation volontaire : ce « supreme sacrifice without hope of praise or gain other than through example »<sup>113</sup>. De plus, « the highest form of abnegation, and the most heroic use of self-restraint may result in the voluntary renunciation of freedom »<sup>114</sup>. Non seulement le fils prodigue décide-t-il de revenir au sein de sa famille (une contrainte concrète à sa liberté de mouvement et d'expression), mais il décide également d'encourager le départ du cadet sans se donner la possibilité d'accompagner celui-ci. Ainsi, le fils prodigue, en exhortant au départ son propre frère mais en refusant de s'échapper avec lui, fait preuve du plus haut degré d'héroïsme selon Gide : « [the] solution is the voluntary submission of the self, not to an outside cause, however worthy, but to that something that is both part of the self, yet beyond it, and « qui vit de lui » »<sup>115</sup>. Ainsi, l'Enfant prodigue, à l'image de Lafcadio dans *Les Caves du Vatican*, « connaît lui aussi une mort symbolique ». Mort, qui, se situant au-delà de la rationalité, lui permet pourtant de « [forcer] le système bourgeois dans tous ses retranchements, a défié toutes ses valeurs, a provoqué leur explosion » par le biais de ce qui est « l'acte gratuit »<sup>116</sup>. Pour

---

<sup>111</sup> Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, op. cit., p. 229.

<sup>112</sup> Maurice Maucuer, *Gide : l'indécision passionnée*, Paris, Éditions du Centurion, 1969, p. 100.

<sup>113</sup> Barbara Ann Russell, *André Gide and the Heroic*, op. cit., p. 68.

<sup>114</sup> Ibid, p. 92.

<sup>115</sup> Ibid, p. 94.

<sup>116</sup> Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, op. cit., p. 324.

l'Enfant prodigue, cet acte gratuit consiste à encourager le puîné à quitter le milieu familial, pour enfin se retrouver seul et contraint dans la Maison.

Gide fut lui-même, d'abord et avant tout, un personnage paradoxal : jamais ne voulut-il s'associer de façon permanente à certains styles, ou certaines théories, et il critiqua par là même les politiciens et écrivains qui le furent<sup>117</sup>. Il est donc naturel qu'il épouse et favorise la forme littéraire de la parabole, car celle-ci, tel qu'il nous l'est rappelé dans l'*Herméneutique biblique* de Ricoeur, partage avec les proverbes de Jésus, « l'usage du paradoxe, ou de l'hyperbole, dans des aphorismes ou des formules antithétiques comme « Celui qui cherche à gagner sa vie la perdra, mais celui qui perd sa vie la sauvera » »<sup>118</sup>. Cette « formule » paradoxale citée par Ricoeur rappelle systématiquement l'idéal de l'abnégation présenté dans les Évangiles et qui fut plaidé à plusieurs reprises par Gide, comme le souligne Maucuer:

*...la doctrine du Christ se rapproche étrangement de l'enseignement de Gide : la prédication du salut devient une méthode d'affirmation de soi; le sacrifice même est présenté comme un moyen de dépassement et d'accomplissement : « convaincu de la profonde vérité contenue dans l'Enseignement du Christ : quiconque veut sauver sa vie la perdra, mais quiconque donnera sa vie la rendra vraiment vivante, nous avons cru que le sommet de l'individualisme est dans le sacrifice (mais volontaire) de l'individu »<sup>119</sup>.*

Plus généralement, Gide indique que, pour lui, « le Christ est la figure la plus authentiquement admirable »<sup>120</sup>. Gide voit dans le Christ un modèle révolutionnaire et héroïque « prêchant la satisfaction et le bonheur individuels aux dépens de la famille et de la société, revendiquant la

---

<sup>117</sup> Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, op. cit., p. 77.

<sup>118</sup> Paul Ricoeur, *Herméneutique biblique*, Paris, Éditions du Cerf, 2000, p. 263.

<sup>119</sup> Maurice Maucuer, *Gide : l'indécision passionnée*, op. cit., p. 139 citant André Gide dans « Réflexions sur l'Allemagne », *Nouvelle Revue française*, Paris, Gallimard, n° 69, 1<sup>er</sup> juin 1919, p. 45.

<sup>120</sup> Barbara Ann Russell, *André Gide and the Heroic*, op. cit., p.179, citant André Gide dans Robert Mallet, *Une mort ambiguë*, Paris, Gallimard, 1955, p. 45.

joie terrestre par contraste aux lois et aux devoirs »<sup>121</sup>. Nous pouvons en effet lire dans son *Journal* :

*Je fais abandon de ce qui fait ma vie, de mon âme, de ma personnalité, pour l'assumer à neuf [...] Cette vie, cette âme, personne ne me la prend de force. C'est de moi-même, de plein gré, que je la donne [...] C'est ici le centre mystérieux de la morale chrétienne, le secret divin du bonheur : l'individu triomphe dans le renoncement à l'individuel.*

*Quicumque quaesierit animam suam salvam facere, perdet illam : et quicumque perdidit illam, vivificabit eam. (Luc, XVII, 33)*<sup>122</sup>.

Essentiellement, c'est cet idéal d'abnégation volontaire – un idéal révolutionnaire selon l'auteur – qui aurait motivé le retour de l'Enfant prodigue au sein de la Famille, celle-ci étant pourtant jugée comme néfaste pour l'individu.

Afin d'éclaircir cette volonté d'abnégation volontaire, je m'inspirerai du concept de l'« économie du don »<sup>123</sup>, développé par Ricœur dans *Amour et justice*. Ce que Ricœur appelle la « règle d'amour », évoquée par Jésus dans les Évangiles et, plus particulièrement, dans les paraboles (une règle ou une logique de *surabondance*), veut qu'une grande perte matérielle (les richesses, la vie, etc.) mérite une plus grande, voire une double récompense immatérielle. Ceci « s'oppose polairement à la *logique d'équivalence* », soit la loi du talion ou « la règle de la *justice* » qui, « [gouvernant] l'éthique quotidienne »<sup>124</sup> (voulant dire, par là, celle de ce monde matériel), défend l'idée *d'œil pour œil, dent pour dent*. Étant donné que Ricœur évoque l'utilitarisme de cette dernière loi – « je donne *pour que* tu donnes »<sup>125</sup> – nous pouvons transposer cette observation dans le contexte de la pièce de Gide et proposer que, pour l'auteur, cette loi du talion à laquelle s'oppose la loi d'abnégation volontaire représente la bourgeoisie capitaliste que le personnage révolutionnaire veut combattre, et de laquelle il veut s'émanciper.

---

<sup>121</sup> Catharine H. Savage, *André Gide : l'évolution de sa pensée religieuse*, A.G. Nizet Paris, 1962, p. 155.

<sup>122</sup> André Gide, « Numquid et tu... ? », *Journal I*, op. cit., p. 594.

<sup>123</sup> Paul Ricœur, *Amour et justice*, op. cit., p. 35.

<sup>124</sup> *Ibid*, p. 35.

<sup>125</sup> *Ibid*, p. 39.

Remarquablement, en réaction à l'Enfant prodigue majestueusement reçu après son retour, le Frère aîné, lui qui « n'a jamais péché », « préfère à l'amour le bon ordre » (RE, 15), soit la règle de la justice.

Par conséquent, il est possible de repérer des similitudes entre la pièce *Le Retour* et cette « économie du don » ricœurienne : ayant « trahi »<sup>126</sup> et interrompu la transmission du patrimoine bourgeois en dilapidant ses biens, le personnage révolutionnaire est en mesure de vivre « toutes ses potentialités »<sup>127</sup>, d'acquérir toute une « multiplicité » d'expériences, puis finalement de remporter, de manière aussi pénible soit-elle (effectivement le fut-elle pour l'Enfant prodigue), la conscience du soi. Notons, à cet effet, la prédilection notable de l'Enfant prodigue pour les biens et les expériences immatériels : « J'ai changé votre or en plaisirs, vos préceptes en fantaisie, ma chasteté en poésie, et mon austérité en désirs » (RE, 19). En outre, son opposition à la Famille ainsi qu'à sa mentalité utilitaire est marquante. La qualité essentielle que se donnent ses parents, celle d'être « économes » (épithète qui apparaît également dans le premier tableau pour décrire le Frère aîné [RE, 13]), implique un certain mépris pour l'Enfant prodigue et sa dilapidation de l'héritage dans le but d'acquérir une conscience de soi :

*LE PÈRE. Était-ce pour cela que tes parents économes s'employèrent à distiller en toi tant de vertu?*

*L'ENFANT PRODIGUE. Pour que je brûle d'une flamme plus belle, peut-être, une nouvelle ferveur m'allumant. (RE, 19)*

Parallèlement, le Frère aîné accorde une plus grande importance aux biens matériels et au profit rentier de son patrimoine qu'à l'accumulation d'expériences personnelles, et cherche à faire naître un sentiment de culpabilité chez l'Enfant prodigue:

*FRÈRE AÎNÉ. Songe à ce qui serait advenu si j'avais comme toi délaissé la Maison du Père. Les serviteurs et les bandits auraient pillé tout notre bien.*

---

<sup>126</sup> Maurice Maucuer, *Gide : l'indécision passionnée*, op. cit., p. 101.

<sup>127</sup> Barbara Ann Russell, *André Gide and the Heroic*, op. cit., p. 77.

*L'ENFANT PRODIGUE. Peu m'importait alors, puisque j'entrevois d'autres biens... (RE, 26)*

Ou encore, au moment où le Frère aîné nie absolument le bénéfice même des biens immatériels :

*FRÈRE AÎNÉ. Quel bien peux-tu chercher ailleurs, qu'ici tu ne trouves en abondance? Ou mieux : c'est ici seulement que sont tes biens. (RE, 27)*

Aussi, dans le quatrième tableau de la pièce, la Mère a beaucoup de difficulté (et démontre aussi beaucoup de naïveté) à comprendre les motivations intrinsèques de l'Enfant prodigue. Son ignorance apparaît comme un refus de l'individualisation désirée par son fils :

*MÈRE. Qu'est-ce qui t'attirait donc au dehors?*  
*L'ENFANT PRODIGUE. Je ne veux plus y songer : Rien... moi-même.*  
*MÈRE. Pensais-tu donc être heureux loin de nous?*  
*L'ENFANT PRODIGUE. Je ne cherchais pas le bonheur.*  
*MÈRE. Que cherchais-tu?*  
*L'ENFANT PRODIGUE. Je cherchais... qui j'étais.*  
*MÈRE. Oh! Fils de tes parents, et frère entre tes frères. (RE, 30-31)*

Ce n'est qu'après avoir acquis cette conscience du soi que le personnage révolutionnaire peut s'avancer vers l'idéal de l'abnégation volontaire<sup>128</sup>, « ce dénuement qu'il cherchait » (RE, 13), car l'individu ne peut se contraindre lui-même que s'il a une parfaite perception de son identité : dans les *Nouvelles nourritures*, Gide déclare ainsi « C'est dans l'abnégation que chaque affirmation s'achève »<sup>129</sup>. Plus franchement, le personnage révolutionnaire *passé à l'action* en s'adonnant d'abord à la dilapidation, avant d'obtenir la conscience de soi nécessaire à l'abnégation volontaire. Le retour de l'Enfant prodigue à la Maison illustre ainsi le fait, énoncé précédemment, que « The highest form of abnegation, and the most heroic use of self-restraint may result in the voluntary renunciation of freedom »<sup>130</sup>. Le personnage principal arrive, par l'unique moyen de la contrainte, « à ne pas se supprimer lui-même »<sup>131</sup>, philosophie revendiquée

---

<sup>128</sup> Barbara Ann Russell, *André Gide and the Heroic*, op. cit., p. 77.

<sup>129</sup> Ibid, p. 93, citant André Gide dans « *Nouvelles nourritures* », *Romans*, op. cit., p. 261.

<sup>130</sup> Ibid, p. 76.

<sup>131</sup> Ibid, p. 76, citant André Gide dans *Journal I*, p. 344.

par l'auteur dans son *Journal*. Par conséquent, le Prodigue peut conserver son individualité, caractéristique si chère à Gide, puis s'affranchir du « on » anonyme; il fait éclater de l'intérieur le système bourgeois, capitaliste et utilitaire, qui représente le noyau idéologique de la Famille.

Cette économie du don permet aussi la subtilité de son action révolutionnaire : l'Enfant prodigue est plus efficace dans sa révolution en se contraignant puis en revenant à la Maison pour enfin encourager son frère puîné dans sa fuite, que s'il était plutôt demeuré exilé. En effet, tandis que « la fierté, l'égoïsme ou l'introversión excessive »<sup>132</sup> peuvent nuire au héros d'un récit, l'abnégation de soi, cette contrainte imposée sur soi par soi-même, permet au héros gidien de « comprendre la passion, pour ensuite la restreindre puis *sublimier* son énergie, de façon plus constructive, dans une autre issue »<sup>133</sup>. Le retour à la Maison a donc permis à ce héros révolutionnaire, non pas d'« annuler » ou de « réprimer »<sup>134</sup> ses envies, mais de les *sublimier* et de les diffuser à travers le Frère puîné :

*FRÈRE PUÎNÉ. Que n'as-tu gardé cet orgueil! Tu ne serais pas revenu.  
L'ENFANT PRODIGUE. Je n'aurais donc pas pu te connaître. (RE, 44)*

L'acte révolutionnaire, dans un présent continu – parce qu'il se renouvèlera –, devient soudainement beaucoup plus étendu que s'il avait été réservé à la sphère individuelle d'un Enfant prodigue éternellement révolté, encore éloigné de la Maison. Cette abnégation de soi, ainsi que sa mise en scène particulière dans la forme littéraire de la parabole, mène à la libération de l'Enfant prodigue, bien qu'il s'agisse d'une libération intérieure derrière les murs de la Maison qui l'entourent. C'est cet épisode final de la pièce-parabole qui consiste en cette part du réel qui est devenue paradoxale puis « suffisamment [étrangère] », comme le souligne Sarrazac, pour « susciter la réflexion de [l']auditoire », le « surprendre », lui « frapper l'esprit ». Et c'est le

---

<sup>132</sup> Barbara Ann Russell, *André Gide and the Heroic*, op. cit., p. 78, traduction libre.

<sup>133</sup> Ibid p. 78, traduction libre.

<sup>134</sup> Ibid, p. 80, traduction libre.

langage populaire et familier du texte qui déploie ce « retour au réel » et accompagne le spectateur dans sa compréhension d'une question complexe. Rappelons que la pièce-parabole *Le Retour de l'Enfant prodigue* ne contient aucun particularisme : il n'y a aucun référent historique pour contextualiser l'histoire, aucun nom n'est donné aux personnages, et il n'y a aucune mention de décor spécifique. En principe, tout lecteur, peu importe son bagage culturel, est en mesure de participer au cheminement philosophique du récit théâtral.

C'est ainsi que Gide a réussi à concilier la forme et le thème de sa pièce-parabole (d'une inspiration évidemment religieuse puisée directement dans le Nouveau Testament), avec une philosophie marquée par le marxisme et son attrait pour les mouvements communistes qui, eux, revendiquaient une accessibilité universelle des arts aux masses. Comment a-t-il cependant maintenu une aussi forte dévotion pour la parole du Christ tout en se plaçant en dehors de l'idéologie, (qu'il a voulu combattre toute sa vie)? Il a pourtant affirmé lui-même que « C'est bien le Christ, et non Marx » qui l'a mené vers le communisme. À une certaine époque, plus spécifiquement durant son voyage en U.R.S.S. en 1936 – après avoir été témoin personnellement du régime stalinien – Gide réalisa, notamment, que le communisme et ses leaders entretenaient une autre de ces idéologies dictatoriales, à laquelle il ne pouvait plus souscrire<sup>135</sup>. Il fut déçu également par cet « abandon du Christ » qu'il constata en Russie – « l'opium du peuple » ayant été rapidement évacué –, car, jusqu'à sa mort, un « besoin de dévotion »<sup>136</sup> chrétienne fut profondément enraciné en lui. En dépit de ce désillusionnement politique, sa dévotion spirituelle perdura. Il importe donc de déterminer, dans la prochaine section, comment les valeurs chrétiennes prônées par Gide arrivent à « spiritualiser » les traits communistes de son héros révolutionnaire dans *Le Retour de l'Enfant prodigue*.

---

<sup>135</sup> Catharine H. Savage, *André Gide : l'évolution de sa pensée religieuse*, op. cit., p. 244.

<sup>136</sup> Ibid, p. 238.

#### D. La Libération par l'Évangile dans *Le Retour de l'Enfant prodigue*

C'est l'Évangile, soit la parole du Christ, qui demeure toujours prioritaire pour Gide : son communisme n'est pas stalinien, mais il s'agit plutôt d'un « communisme chrétien »<sup>137</sup>; ou, plus particulièrement, « le communisme gidien n'est que « la transposition des croyances chrétiennes dans un monde purement humain » »<sup>138</sup>. Même à l'époque où il est désillusionné par le communisme tel qu'il se développe en U.R.S.S., sa dévotion envers le Christ ne disparaît point. Au contraire, elle se consolide.

L'esprit révolutionnaire pourrait s'incarner, selon Gide, dans une tradition évangélique, car l'auteur est convaincu que la constante remise en question continuellement suggérée dans les Écritures peut seule assurer le « progrès de l'humanité », puis « [secouer] le joug de l'autorité et de la tradition »<sup>139</sup>. Ainsi, la parole du Christ constituerait la motivation pour cette constante « remise en question », et la parabole en serait le truchement : « dans la parabole, nous sommes à la fois questionneurs – dans le récit évangélique, la parabole intervient toujours comme réponse du Christ soit à une personne soit à une situation – et questionnés, dans la mesure où la réponse parabolique du Christ reste énigmatique » (*PE*, 67). On pourrait même dire que la réponse aux paraboles est inaccessible au spectateur ou au lecteur. Cependant, comme je l'ai déjà évoqué dans le chapitre précédent, c'est l'éclatement de l'« autorité » et des « traditions » par ce questionnement (sous forme de paradoxe et de polyphonie), sans la satisfaction d'une réponse, qui motive l'acte révolutionnaire et, selon Savage, « [permet] la réalisation terrestre du royaume divin »<sup>140</sup>.

---

<sup>137</sup> Catharine H. Savage, *André Gide : l'évolution de sa pensée religieuse*, op. cit., p. 239.

<sup>138</sup> *Ibid*, p. 238.

<sup>139</sup> *Ibid* p. 236.

<sup>140</sup> *Ibid*, p. 236.

Savage a bien raison d'évoquer la notion chrétienne du salut pour caractériser l'œuvre gidiennne : pour quelqu'un qui se disait si *immoral* (dans le sens où il voulut se situer à l'*extérieur* de la morale transmise), Gide met énormément l'accent sur l'atteinte de cet idéal humain, soit la réunion avec le divin. Conséquemment, on peut se demander comment peut être représenté cet idéal du salut dans l'œuvre de Gide, et plus particulièrement dans *Le Retour de l'Enfant prodigue*, si celui-ci ne peut être repéré qu'en dehors de l'idéal moral. J'aimerais suggérer que c'est par l'esthétique – sa vision de l'art ainsi que du beau – que Gide réussit à conserver une telle dévotion pour le Christ. C'est en examinant en premier lieu la relation entre l'art et le divin, et, en deuxième lieu, le lien entre l'abnégation religieuse et l'anti-utilitarisme de l'art, puis, en troisième lieu, l'insertion de la forme parabolique dans cette vision esthétique, qu'il sera possible de cerner la manière dont la pièce encourage la libération de l'individu.

#### D. 1. Relier l'art et le divin chez Gide

Pour Gide, l'art consiste en quelque chose de très spirituel : il imiterait l'idéal divin, puisqu'il « serait une réponse à la dislocation du monde et des hommes »<sup>141</sup>. Parallèlement, Gide critique le roman occidental, car celui-ci ne concerne que les relations entre les hommes, alors qu'il vise lui-même, définitivement, à raconter « les rapports de l'individu avec lui-même ou avec Dieu »<sup>142</sup>. Il en est ainsi pour les paraboles de l'Évangile : Young précise que la parabole lucanienne, à partir de laquelle Gide invente son récit, « by dramatizing a family tragedy, [...] focuses on the crisis of broken relationships between a human being and God... »<sup>143</sup>. Dans cette parabole, effectivement, on compare le frère aîné et le fils prodigue, afin de déterminer lequel des deux est le plus près du Père (« le Seigneur »). Dans l'Évangile, l'élément du récit qui

---

<sup>141</sup> Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, op. cit., p. 60.

<sup>142</sup> Ben Stoltzfus, « André Gide and the Voices of Rebellion », op. cit., p. 80.

<sup>143</sup> Brad H. Young, *The Parables : Jewish tradition and Christian Interpretation*, op. cit., p. 130.

provoque le doute et le questionnement chez l'auditeur est que, comparativement au fils prodigue pécheur et repentant, le fils aîné, lui, malgré sa constante obéissance, « ...is no better off. He is much like a religious person who misunderstands the divine nature and lacks a meaningful relationship with God »<sup>144</sup>. Dans la pièce de Gide, également, le contraste entre le Frère aîné et l'Enfant prodigue par rapport au Père nous est présenté :

*LE LECTEUR. [...] Seul entre tous les convives, car jusqu'au moindre serviteur est convié, il montre un front courroucé : Au pécheur repent, pourquoi plus d'honneur qu'à lui-même, qu'à lui qui n'a jamais péché? (RE, 15)*

Cependant, ce n'est point la relation entre les deux frères qui choque et qui provoque l'auditeur. Globalement, le tableau dédié à la conversation entre les frères aîné et prodigue, inséré dans le milieu de la pièce, perd de son importance comparativement aux tableaux avec le Père et le Puîné (qui sont respectivement placés au début et à la fin du récit), ces derniers révélant le véritable enjeu (la relation entre le personnage principal et le soi). C'est évidemment un conflit interne qui agite l'histoire et conduit à son dénouement : comment se fait-il que l'Enfant prodigue revienne à la Maison alors que le rejet de celle-ci constituait la motivation première de son départ? La quête identitaire constitue pour Gide, ainsi que pour l'Enfant prodigue, la quête du salut : la conscience et la détermination totale du soi sont le point culminant hissant le personnage vers le divin, ou bien vers la part divine de sa nature humaine. En effet, pour Gide, l'abnégation de soi est le moyen utilisé dans la pièce pour y parvenir. Toutefois, ne sommes-nous pas confrontés au plus grand paradoxe de la pièce, soit : comment l'Enfant prodigue peut-il revendiquer son individualité par l'abnégation de soi? Maeder explore également cette question : « ce renoncement total à soi, cette perte progressive de substance, ne

---

<sup>144</sup> Brad H.Young, *The Parables : Jewish tradition and Christian Interpretation*, op. cit., p. 130.

mènent-ils pas à la dissolution de la personnalité sans plus? »<sup>145</sup>. Mais l'abnégation de soi et l'expression de l'individualité ne sont pas des notions nécessairement contradictoires : « ...renier, par un constant effort, sa propre substance c'est permettre l'avènement de l'Idée qui s'efforce en nous vers l'existence, tout en prenant possession de la couche vide »<sup>146</sup>. Dans la pièce de Gide, l'Enfant prodigue exprime son attachement au « vide », car celui-ci mène à l'identification de son *soi* :

*LA MÈRE. Qu'est-ce qui t'attirait donc au dehors?*  
*L'ENFANT PRODIGUE. Je ne veux plus y songer : Rien... Moi-même.*  
[...]  
*LA MÈRE. Que cherchais-tu?*  
*L'ENFANT PRODIGUE. Je cherchais... qui j'étais. (RE, 30-31)*

Il est possible d'interpréter le « rien » de cet extrait comme une réponse négative à la question posée par la Mère (il est fort probable que cette dernière le comprenne ainsi étant donné son ignorance au sujet du dilemme identitaire de son fils). Ou encore comme l'objet, voire la cible même de la phrase. C'est-à-dire que ce que l'Enfant prodigue recherche avec son départ est, effectivement, le « rien » en tant que « vide », le guidant vers le « moi-même ». L'obsession du vide, comme réceptacle des multitudes, est en effet un motif gidien : l'abnégation de soi permettrait une meilleure réception des nombreux « soi » possibles puisqu'elle accorde à l'individu une « extériorisation totale », une extériorisation capable d'une « sympathie extraordinaire associée à l'intuition parfaite des émotions d'autrui... »<sup>147</sup>. C'est cette ouverture, ou ce vide, du soi par rapport aux autres qui permettrait la multiplicité des expériences :

*L'ENFANT PRODIGUE. Je sentais trop que la Maison n'est pas tout l'univers. [...] J'imaginai malgré moi d'autres cultures, d'autres terres, et des routes pour y courir, des routes non tracées; j'imaginai en moi l'être neuf que je sentais s'y élaner. (RE, 25-26)*

---

<sup>145</sup> Lilian Maeder, *Les premières apparitions du thème de la libération dans l'œuvre d'André Gide*, op. cit., p. 40.

<sup>146</sup> Ibid, p. 40.

<sup>147</sup> Ibid, p. 19.

Comme le souligne Sarrazac, « l'impersonnel », ou la suppression de l'individu, n'est pas synonyme de « dépersonnalisation » (PE, 165) : par l'utilisation de la parabole, l'écrivain permet au spectateur d'écouter plusieurs voix, de vivre plusieurs expériences. Il s'agit donc non pas d'une désindividualisation, mais d'une « transpersonnalisation » (PE, 165), concept déjà évoqué plus haut, qui permet de dépasser les limites de l'individu, afin de réunir les spectateurs individuels dans la « psyché [...] de toute l'espèce » (PE, 165), universelle et collective de l'humanité. Ainsi, dans l'expérience théâtrale collective résultant de la parabole chrétienne, les spectateurs peuvent parvenir à une universalité de la pensée : « Le référent ultime des paraboles, proverbes et dires eschatologiques n'est pas le Royaume de Dieu, mais la réalité humaine dans sa totalité »<sup>148</sup>.

#### D. 2. Abnégation religieuse et anti-utilitarisme dans *Le Retour de l'Enfant prodigue*

Dans la pensée chrétienne, l'abnégation de soi entraîne aussi la plénitude de l'individu : pour Gide, « Je fais abandon de ce qui fait ma vie, de mon âme, de ma personnalité, pour l'assumer à neuf... C'est le centre mystérieux de la morale chrétienne, le secret divin du bonheur : l'individu triomphe dans le renoncement à l'individuel »<sup>149</sup>. De même, à partir du moment où le « cœur » de l'Enfant prodigue fut « vidé de tout », il devint « empli [...] d'amour » :

*LE PÈRE. Ta misère te fit mieux sentir le prix des richesses.  
L'ENFANT PRODIGUE. Non, pas cela! Ne m'entendez-vous pas, mon Père? Mon cœur, vidé de tout, s'emplit d'amour. Au prix de tous mes biens, j'avais acheté la ferveur. (RE, 20)*

---

<sup>148</sup> Gilbert Vincent, « Métaphores, paraboles et analogie : La référence à la théologie dans la pensée de Paul Ricœur », op. cit., p. 102.

<sup>149</sup> Catharine H. Savage, *André Gide : l'évolution de sa pensée religieuse*, op. cit., p. 176-177, citant André Gide dans *Journal I*, op. cit., p. 594.

Nous retrouvons, dans la pièce de Gide, la même pulsion que Sarrazac a identifiée dans l'œuvre de Claudel : le « désir impossible que l'être vienne remplir le vide de l'existence terrestre » et que, s'apparentant à la prière, il libère l'accès au « Tout » en « [allant] jusqu'au bout du Rien » (PE, 106). Dans la pièce de Gide, l'Enfant prodigue souhaite rejoindre le « néant » pour pouvoir s'affranchir.

Toutefois, l'ultime démonstration d'abnégation de soi de la part de l'Enfant prodigue se produit, non pas lors de son retour à la Maison en tant que repentant, mais plutôt durant le cinquième tableau, alors qu'il encourage le Frère puîné à franchir le seuil familial tout en refusant de l'accompagner (malgré la demande du cadet, ce qui semble indiquer que cette deuxième fuite serait définitive). Surtout, l'Enfant prodigue fait preuve d'abnégation lorsqu'il demande à son jeune frère de l'oublier :

*L'ENFANT PRODIGUE. Laisse-moi! Laisse-moi! Je reste à consoler notre mère. Sans moi tu seras plus vaillant. Il est temps à présent. Le ciel pâlit. Pars sans bruit. Allons! Embrasse-moi, mon jeune frère : tu emportes tous mes espoirs. Sois fort; oublie-nous; oublie-moi. Puisses-tu ne pas revenir... (RE, 47)*

C'est ici que le spectateur se rend compte du désintéressement total, de l'absence d'égoïsme et d'une affirmation de soi absolue chez l'Enfant prodigue.

Un autre précepte que l'on peut tirer de cette parabole gidienne est le fait que la libération intérieure a le dessus sur tout, même sur l'acte physique de la libération. Dans le cas de l'Enfant prodigue, il ne peut être considéré comme « libre » qu'après son retour à la Maison (et non pas à son départ) ainsi qu'après son plaidoyer auprès du cadet. En effet, c'est l'abnégation de soi exemplaire du personnage principal qui fait réaliser au spectateur que le départ originel de l'Enfant prodigue n'était qu'une *fausse* libération – un autre paradoxe de la pièce qui suggère qu'il *devait* revenir afin d'atteindre une réelle liberté. « La liberté que réclame Gide est la liberté

d'être nous-mêmes »<sup>150</sup>, dit Maucuer, et c'est certainement par cette abnégation de soi que l'Enfant prodigue démontre la conscience absolue de sa personne, affirmant une indépendance qui, malgré sa subtilité, fait éclater le noyau familial. Cette conscience absolue du soi, en lui donnant un « immense apaisement »<sup>151</sup>, lui permet réellement de « choisir son servage » (*RE*, 43), d'être « non pas “servile; mais serviable, prêt à server” »<sup>152</sup>. Voilà la vision de Gide : de même que « la libération [est] facile, et la liberté difficile », l'Enfant prodigue, en retournant à la Maison, *réussit* et non pas échoue sa quête identitaire.

Ce sont la spontanéité ainsi que le désintéret absolu de l'affranchi qui assurent la sincérité de l'individu, la plus grande qualité à laquelle tous devraient aspirer, selon Gide : « Je préfère ne plus rien écrire, plutôt que de plier mon art à des fins utilitaires »<sup>153</sup>. C'est notamment l'anti-utilitarisme ou la gratuité de l'acte qui, dans son esthétique artistique, maintient l'humanité en vie<sup>154</sup>. Pour l'Enfant prodigue, aussi, cela est la plus importante des philosophies :

*LE PÈRE : Toute cette fortune, tu l'as dépensée follement.*

*L'ENFANT PRODIGUE : J'ai changé votre or en plaisirs, vos préceptes en fantaisie, ma chasteté en poésie, et mon austérité en désirs. (RE, 19)*

Le personnage principal privilégie ainsi les expériences non-matérielles, en contraste avec le Père qui n'évalue ces expériences qu'en termes monétaires. Pour l'Enfant prodigue, la « dépense folle » lui a véritablement permis de vivre pleinement. Ainsi, pour Gide, lorsque nous nous laissons tenter par l'utilitarisme (je me réfère ici à l'utilitarisme propagé à l'époque de l'industrialisation telle que témoignée par Marx), nous perdons également notre capacité artistique puis, *ergo*, notre essence divine. Dans une perspective marxiste, sans l'art, l'humain

---

<sup>150</sup> Maurice Maucuer, *Gide : l'indécision passionnée*, op. cit., p. 123.

<sup>151</sup> Réjean Robidoux, *Le Traité du narcissisme (Théorie du symbole) d'André Gide*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1978, p. 64.

<sup>152</sup> Maurice Maucuer, *Gide : l'indécision passionnée*, op. cit., p. 146.

<sup>153</sup> Ibid, p. 23, citant André Gide dans *Journal I*, entrée du 29 décembre 1932, p. 1149.

<sup>154</sup> Wolfgang W. Holdheim, *Theory and practice of the novel : a study of André Gide*, Genève, Librairie Droz, 1968, p. 29.

n'est qu'un animal dont les désirs relèvent uniquement de l'instinct biologique : « The gratuitousness of art, its transcendence of sordid utility, contrasts with enforced labour as human desire differs from biological instinct »<sup>155</sup>. Face au système économique et industriel du capitalisme, l'artiste devient *de facto* provocateur – « essentiellement anticonformiste », dit Gide<sup>156</sup> – car il réussit à « [s'extraire] du système binaire de l'échange »<sup>157</sup>. Pour Gide, qui se considère avant tout comme un « artiste »<sup>158</sup>, l'art ne doit donc jamais être envisagé comme un *moyen* (et, par conséquent, comme une chose utile), mais comme une *fin* en soi. Dans la même ligne de pensée, Gide ne veut jamais procurer aux spectateurs les solutions aux problèmes qu'il soulève dans ses textes; la provocation résultant des questions qu'il pose et des doutes qu'il crée – *quelle est la réelle raison de son retour? Pourquoi encourage-t-il le départ du Puîné? Pourquoi ne le rejoint-il pas? Pourquoi demeurer au sein de la famille qui continuerait à le faire souffrir? La Famille arriverait-elle à lui apporter un certain bonheur?* –, afin de contredire toute idéologie (puis d'annuler, par là même, « ses [propres] œuvres l'une par l'autre »<sup>159</sup>), demeure en effet le but de son écriture. Comme souligné plus haut, l'ultime salut est atteint au moyen de l'art, et non de l'action<sup>160</sup>. C'est en effet bel et bien l'art qui permet l'affranchissement, malgré toute contrainte, car il favorise le rapprochement entre l'humain et le divin.

Plutôt, c'est justement l'idée générale de contrainte qui permet le renouvellement artistique chez Gide : « Mallarmé sans doute m'enseigne à reporter l'idée de contrainte, si indispensable à ma nature, toute dans l'œuvre d'Art et dans une sorte d'obligation artistique »<sup>161</sup>. Il y a également une série de contraintes qui transforment (dans le sens où une conscience du soi

---

<sup>155</sup> Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, op. cit., p. 204.

<sup>156</sup> André Gide, *Retour de l'U.R.S.S.*, op. cit., p. 79.

<sup>157</sup> Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, op. cit., p. 323.

<sup>158</sup> Maurice Maucier, *Gide : l'indécision passionnée*, op. cit., p. 22.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>160</sup> Barbara Ann Russell, *André Gide and the Heroic*, op. cit., p. 7.

<sup>161</sup> Réjean Robidoux, *Le Traité du narcissisme (Théorie du symbole) d'André Gide*, op. cit., p. 80.

est obtenue) le spectateur : en plaçant l'auditoire face à un dilemme moral sans solution, ce dernier assume la responsabilité ainsi que l'action du jugement qu'il doit porter individuellement. De cette manière doit-il être interpellé hors de l'anonymat, c'est-à-dire endosser sa pensée et son choix sans être à l'abri des masses : l'individu doit ainsi s'exprimer en utilisant le « je » et le « moi » au lieu de s'abriter derrière un « on » anonyme.

### D. 3. Le détour gidien : obtenir sa libération par la contrainte

Ainsi, j'en viens au troisième point de la présente section, soit l'insertion de la forme parabolique dans l'esthétique gidienne. Que le spectateur soit contraint de comprendre par lui-même son devoir de jugement est aussi le résultat d'une seconde contrainte, celle qui affecte l'auteur rédigeant le texte. Vu qu'il ne s'agit pas d'écrire une pièce à thèse directement instructive, Gide choisit d'emprunter le « détour » propre à la forme de la parabole qui, selon Sarrazac, permet une prise de conscience autonome. L'auteur ne veut pas être ce « Dieu qui parle dans la conscience »<sup>162</sup>, ou celui qui impose une idéologie; le spectateur doit aboutir à cette prise de conscience tout à fait par lui-même. Ainsi, « c'est dans la mesure où le soi est capable de juger par lui-même, [...] qu'il peut répondre de façon responsable à la Parole qui lui vient par l'Écriture »<sup>163</sup>. Comme relevé dans le premier chapitre, le « détour » est, selon Sarrazac, le dispositif central utilisé dans la forme de la pièce-parabole.

En lien avec le travail de l'auteur, le « détour » parabolique cherche aussi à imiter l'expérience artistique, car celle-ci doit nécessairement « [s'exprimer] par des intermédiaires » afin de déployer un « langage direct » (*PE*, 24). C'est-à-dire que la forme parabolique doit, comme la pièce d'art, utiliser la métaphore pour parler de la réalité. Robidoux affirme, en citant

---

<sup>162</sup> Paul Ricœur, *Amour et justice*, op. cit., p. 98.

<sup>163</sup> Ibid, p. 98.

Mallarmé, que c'est l'élément métaphorique de la parabole, qui exige la *suggestion*, et non la *nomination* d'un objet ou d'une idée, qui élève le texte vers le caractère de l'art, voire de « l'expérience religieuse »<sup>164</sup>. Schopenhauer, dans *Le monde comme volonté et comme représentation*, estime lui aussi que, « en art, le meilleur est d'ailleurs trop spirituel pour être donné directement aux sens »; il doit, au contraire, « naître de l'imagination du spectateur »<sup>165</sup>. Par conséquent, l'œuvre d'art demande la « participation »<sup>166</sup> du spectateur par le moyen de son imagination puis, par la portée de cette inclination émotive, de la catharsis collective.

Si Gide recherche une catharsis collective<sup>167</sup>, c'est peut-être parce qu'il voudrait aussi développer une conscience collective : en d'autres mots, il désirerait créer un monde – sa pièce parabolique – qui contiendrait un échange infini d'expériences de vies entre l'auteur, les personnages et les spectateurs. Ainsi, une lecture métaphorique de la pièce consiste à percevoir l'Enfant prodigue faisant pendant à son créateur parce que, « en favorisant le départ du Puîné, [il] ressemble à l'artiste qui, par son œuvre, ouvre aux autres de nouvelles voies »<sup>168</sup>. Comme l'auteur, l'Enfant prodigue permet aux spectateurs de vivre « transpersonnellement » en les ouvrant à cette « communauté plurielle éphémère que constitue le public d'un théâtre » (*PE*, 226).

## E. Conclusion

Pour conclure, j'ai voulu démontrer, dans ce chapitre, que la pièce de Gide peut être qualifiée de « pièce-parabole », et qu'elle traite, en exploitant les caractéristiques de cette forme, du thème de la quête de soi dans des perspectives multiples. J'ai d'abord analysé le lien entre

---

<sup>164</sup> Réjean Robidoux, *Le Traité du narcissisme (Théorie du symbole) d'André Gide*, op. cit., p. 68.

<sup>165</sup> Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et représentation II*, Paris, Gallimard, 2009, p. 1794.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 1793.

<sup>167</sup> Barbara Ann Russell, *André Gide and the Heroic*, op. cit., p. 147.

<sup>168</sup> Jean Claude, *Cahiers André Gide, Tome II: André Gide et le théâtre*, op. cit., p. 279.

l'expérience artistique et l'expérience religieuse de Gide puis, la relation entre l'abnégation religieuse et l'anti-utilitarisme de l'art. Finalement, dans un troisième temps, j'ai cherché à expliquer les effets libérateurs engendrés par certains éléments importants de la forme parabolique, dont l'exercice du jugement autonome des spectateurs – je rappelle la question que soulève le texte de Gide : *pourquoi l'Enfant prodigue revient-il à la Maison, de par sa propre volonté, s'il cherche également à encourager le départ de son frère puîné, sans même le rejoindre?* –, le phénomène de la transpersonnalisation par la polysémie du texte et le croisement des multiples « voies » et « voix » échappant au dogme et à toute transcendance. Malgré son discours anti-idéologique, Gide en tant qu'auteur parvient à la libération en ayant recours à un sens élargi de la religiosité : ce qui importe, pour lui, est de ne pas évacuer totalement la croyance en un être divin, comme l'ont fait les communistes en Russie, car cet être divin représente un idéal. Effectivement, Gide vénère le Christ (et le dépeint comme le héros ultime<sup>169</sup>), car, selon lui, il incarne le rapprochement le plus parfait (le plus complet) entre l'humain et le divin<sup>170</sup>, voire, ultimement « l'expression de la divinité en l'homme »<sup>171</sup>. Conjointement, Gide est incapable de souscrire à l'athéisme, car ce concept, complètement vidé de la spiritualité primordiale à l'humanité, lui semble tout aussi opprimant que les concepts idéologiques contre lesquels il proteste<sup>172</sup>. Au lieu de rejeter entièrement l'idéal du divin pour l'humain, Gide croit que la dévotion religieuse doit, tout simplement, naître et se nourrir intrinsèquement, sans une pression dogmatique externe. Il s'agit de s'affranchir des « données extérieures, ou en tout cas déterminées par des influences étrangères à la personne elle-

---

<sup>169</sup> Catharine H. Savage, *André Gide : l'évolution de sa pensée religieuse*, op. cit., p. 155.

<sup>170</sup> H. J. Nersoyan, *André Gide : The Theism of an Atheist*, op. cit., p. 66.

<sup>171</sup> Catharine H. Savage, *André Gide : l'évolution de sa pensée religieuse*, op. cit., p. 210.

<sup>172</sup> Barbara Ann Russell, *André Gide and the Heroic*, op. cit., p. 178.

même »<sup>173</sup>. Par conséquent, la conscience de soi obtenue par le moyen de l'abnégation totale du soi est la clé permettant de se libérer intérieurement ainsi que de se rapprocher de l'essence divine de l'homme. Un extrait de la pièce illustre très bien cette synthèse :

*LE PÈRE. [...] Au bout de peu de temps, que t'est-il resté, fils prodigue?*

*L'ENFANT PRODIGUE. Le souvenir de ces plaisirs.*

*LE PÈRE. Et le dénûment qui les suit.*

*L'ENFANT PRODIGUE. Dans ce dénûment, je me suis senti près de vous, Père.  
(RE, 20)*

Ainsi, tel le Christ sur la croix entouré de ses témoins, qui crie *Eli, Eli, lama sabachthani!* (« Mon Dieu, Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné! »), l'Enfant prodigue, entouré de ses spectateurs, arrive à gagner, lui aussi, à la suite de son parcours douloureux, la conscience de soi – de ses faiblesses, de sa solitude, de sa sortie définitive de l'anonymat, du *doute* – pour, finalement, se rapprocher du divin.

---

<sup>173</sup> Lilian Maeder, *Les premières apparitions du thème de la libération dans l'œuvre d'André Gide*, op. cit., p. 6.

### CHAPITRE 3. Projet de création dramaturgique : une nouvelle adaptation de la parabole lucanienne

#### A) Le choix d'un sujet : identité québécoise et héritage religieux

##### A.1. L'élément déclencheur : la chapelle du Collège de Montréal

J'ai voulu écrire une pièce sur la quête identitaire québécoise le jour où je me suis aperçu que la chapelle du Collège de Montréal, où je travaillais de nuit en tant que concierge, avait récemment été transformée en salle de casiers pour les élèves. En voyant cette partie de mon héritage culturel ainsi traitée, une phrase m'est apparue comme une évidence : « le Québec est comme... » cette chapelle. Mon exploration des lieux me fit voir le piteux état des murs qui se lézardaient. À travers cette chapelle, j'entrevois un rapport particulier à la mémoire : il me semblait qu'on cherchait à oublier le passé, à en faire table rase, à le laisser à l'abandon. Le Collège de Montréal, qui est pourtant situé tout juste à côté du Grand Séminaire, lequel constitue le plus ancien collège de la ville et, qui plus est, un collège huppé, laissait pourtant cette chapelle se détériorer.

En faisant des recherches plus approfondies, je me rendis compte que cette chapelle était classée au Patrimoine, qu'elle datait de 1881<sup>174</sup>, et que sa construction avait été supervisée par le

---

<sup>174</sup> Grand répertoire du patrimoine bâti de Montréal, Base de données sur le patrimoine, « Collège de Montréal », [En ligne]. [http://patrimoine.ville.montreal.qc.ca/inventaire/fiche\\_bat.php?&id\\_bat=9839-12-6740-04](http://patrimoine.ville.montreal.qc.ca/inventaire/fiche_bat.php?&id_bat=9839-12-6740-04). (Page consultée le 17 octobre 2016). La construction de la chapelle fut supervisée par les architectes Alcibiade Leprohon et Victor Bourgeau.

Il vaut la peine de noter que le site web officiel des « Lieux patrimoniaux du Canada » a consacré une page web entière au profil de Victor Bourgeau. On y indique qu'il fut architecte pour bon nombre d'édifices religieux à Montréal, dont la Basilique Notre-Dame (pour sa décoration intérieure); fut nommé architecte principal pour la Cathédrale Marie-Reine du Monde, la Basilique St. Patrick, l'Église Saint-Pierre Apôtre, ainsi que la Cathédrale Saint-Jacques de Montréal (plus tard désacralisée puis convertie en bâtiment principal de l'Université du Québec à Montréal). (Lieux patrimoniaux du Canada, « Victor Bourgeau », [En ligne]. [http://www.historicplaces.ca/fr/pages/victor\\_bourgeau.aspx](http://www.historicplaces.ca/fr/pages/victor_bourgeau.aspx) (Page consultée le 17 octobre 2016).

De plus, le site web du Répertoire du patrimoine culturel du Québec indique qu'il fut architecte attitré du diocèse de Montréal à partir de 1851, puis fut par la suite auteur de près de 200 bâtiments (on lui devrait, par ailleurs, l'Hôtel-Dieu de Montréal, hôpital toujours en activité). (Répertoire du patrimoine culturel du Québec, « Victor Bourgeau », Ministère de la Culture et Communications, [En ligne]. <http://www.patrimoine->

fameux architecte québécois Victor Bourgeau, au sein du Collège fondé par l'ordre des Sulpiciens, en 1767. La chapelle fut utilisée en tant que telle jusqu'en 1992, année du départ des Sulpiciens<sup>175</sup>, après quoi elle fut désacralisée et convertie en espace de récréation étudiante et, par la suite, en salle de casiers. Lors de cette transformation, la chapelle fut laissée à l'abandon et à la détérioration<sup>176</sup>. Je questionnai la direction et quelques professeurs : tous n'ont manifesté qu'une apathie, voire une indifférence face au sort de la chapelle, ce qui m'a consterné : « voyez-vous, nous avons toujours plus d'élèves et le besoin d'espace explique ce nouvel aménagement ».

## A. 2. Identité collective et héritage culturel : un rapport complexe

À partir de ce moment-là débuta pour moi une longue réflexion sur l'identité québécoise, laquelle m'est apparue comme le fil conducteur de l'histoire de la chapelle du Collège de Montréal. Si le Québec peut être décrit comme une société de langue française, de tradition civiliste et de culture catholique, il me parut toutefois évident que l'élément le plus sulfureux en était cette dernière caractéristique. Le rapport que le Québec actuel entretient avec son héritage religieux (essentiellement catholique) est notamment marqué par une tension entre, d'une part, le rejet généralisé de cet héritage (depuis la Révolution tranquille) et, d'autre part, un certain

---

[culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=7283&type=pge#.WDxlezIZOu5](http://culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=7283&type=pge#.WDxlezIZOu5). (Page consultée le 17 octobre 2016).

Malgré que sur le site web de « Lieux patrimoniaux du Canada », on puisse lire que « Bourgeau était sans contredit le plus important architecte d'édifices religieux de Montréal », puis que « son œuvre subsiste parce que les églises qu'il a conçues ont fait l'objet d'une désignation et qu'elles sont protégées par la Ville de Montréal, en vertu de la *Loi sur les biens culturels* du Québec », il est évident qu'il y a eu une extrême négligence vis-à-vis l'entretien de la chapelle du Collège de Montréal, et ce même si Bourgeau en était l'un des architectes principaux, à un moment où son excellente réputation était déjà reconnue par ses pairs.

<sup>175</sup> Roland Litalien, p.s.s. « Les sulpiciens au Canada de 1657 à aujourd'hui ». *Compagnie des prêtres de Saint-Sulpice : Province du Canada*. 2 juillet 2008, [En ligne]. [http://www.sulpc.org/sulpcdoc\\_rl\\_2008\\_7\\_2\\_f\\_0.pdf](http://www.sulpc.org/sulpcdoc_rl_2008_7_2_f_0.pdf)(Page consultée le 20 octobre 2016).

<sup>176</sup> Voir l'Annexe A pour les photos de la chapelle du Collège de Montréal avant sa désacralisation (photos du Musée McCord), voir l'Annexe B pour les photos de la chapelle dans son état actuel (photos prises par l'auteur en novembre 2016), puis voir l'Annexe C pour les photos de la sacristie de la chapelle dans son état actuel (photos prises par l'auteur en novembre 2016).

attachement aux signes traditionnels relatifs à cet héritage. D'ailleurs, certains penseurs tels que Fernand Dumont et Bernard Émond défendent l'importance de la reconnaissance de cet héritage, envisageant la culture catholique comme l'un des fondements sur lesquels repose l'identité québécoise.

Ces auteurs soutiennent que le catholicisme a façonné le Québec, ayant contrôlé l'éducation et la santé en place du gouvernement du Québec jusqu'à une époque assez récente : dans *Genèse de la société québécoise*, Fernand Dumont rappelle que « depuis les temps de la Nouvelle-France, l'Église assume la responsabilité de l'enseignement de même que des hôpitaux »<sup>177</sup>.

L'Église a joué ce rôle jusqu'à la Révolution tranquille : c'est à ce moment que le catholicisme subit une nette désaffection<sup>178</sup>, qui favorisa la liquidation de l'héritage religieux. On a entre autres reproché au catholicisme d'être incompatible avec l'esprit d'entreprise et d'avoir été l'une des causes du retard économique séculaire du Québec par rapport au reste du monde anglo-américain. Cette critique ne date pas d'hier... Fernand Dumont la relève à maintes reprises dans *Genèse de la société québécoise* :

*Déjà en 1837, on fustige l'inefficacité morale et les influences anti-industrielles et anti-progressives de l'enseignement des clercs.*<sup>179</sup>

*Le clergé est l'allié du pouvoir politique et de l'Empire; l'Église domine l'enseignement et y insuffle un esprit et des méthodes contraires aux exigences du progrès; elle est, pour prendre une formule de Dessaulles, l'« ennemie naturel de la démocratie ».*<sup>180</sup>

*Les Canadiens français se sont réfugiés dans l'agriculture, pendant que les Anglais*

---

<sup>177</sup> Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Éditions Boréal, 1996, p. 178.

<sup>178</sup> Denise Bombardier rappelle dans un récent article paru dans *Le Journal de Montréal* que « L'avenir s'annonce improbable pour les catholiques du Québec, dont le taux de pratique religieuse tourne autour de 5 %, alors qu'il était de 85 % au début des années 1960. » (Denise Bombardier, « L'Église en déroute », *Journal de Montréal*, 15 avril 2017, [En ligne]. [http://www.journaldemontreal.com/2017/04/15/leglise-en-deroute#cxrecs\\_s](http://www.journaldemontreal.com/2017/04/15/leglise-en-deroute#cxrecs_s) [Page consultée le 15 avril 2017]).

<sup>179</sup> Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, op. cit., p. 179.

<sup>180</sup> Ibid, p. 247.

*s'emparaient du commerce et de l'industrie.*<sup>181</sup>

Aussi, le catholicisme aurait exercé une trop forte influence sur la population : le patriarcat de ses prêtres ainsi que le dictat des berceaux, sans oublier le conservatisme intrinsèque de l'Église, auraient motivé une juste revanche de la société libérale à son sujet. Cette société libérale qui est la nôtre aurait trouvé une solution à cet effet : la laïcité. Le religieux relèverait dès lors du domaine de la sphère privée et individuelle exclusivement; parallèlement, toutes les religions deviennent égales et doivent être traitées de manière identique devant la loi, et désormais devant l'acte de mémoire collective. Mathieu Bock-Côté, dans *Le Nouveau régime : Essais sur les enjeux démocratiques actuels* (2017), se questionne sur le manque d'intérêt accordé à l'Église catholique dans le Québec d'aujourd'hui et il évoque cette opposition libérale :

*La nouvelle utopie qui guide le monde occidental, c'est celle d'une planète unifiée où toutes les différences pourraient s'exprimer sans qu'aucune entre en conflit avec une autre et où chaque être humain, certain de ses droits, pourrait affirmer sa singularité dans l'espace public. Cela implique évidemment de définir [les] différences sur un plan strictement individuel et de bannir l'idée d'identité collective.*<sup>182</sup>

Pourtant, c'est une croix que Jacques Cartier planta lorsqu'il arriva en Gaspésie; et le poids de l'hindouisme et de l'Islam n'a pas la même portée historique au Québec que celle du catholicisme, cela va de soi. Lorsqu'on parcourt les faits divers, on se rend bien compte du malaise qui existe au sein de la population québécoise en rapport avec cet enjeu. Denise Bombardier réagit notamment à l'effacement de l'appellation religieuse des fêtes chrétiennes au Québec :

*Toutes les fêtes du calendrier liturgique sont des abstractions pour nombre de Québécois. Pâques, la fête religieuse la plus importante de l'année, puisqu'elle commémore la résurrection du Christ, est devenu gênant pour les chrétiens si enclins à pratiquer la rectitude politique. Après le mot «Noël», c'est le mot «Pâques» qu'on fait disparaître. [...] Ce qui tend à laisser entendre que dans notre société*

---

<sup>181</sup> Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, op. cit., p. 259.

<sup>182</sup> Mathieu Bock-Côté, *Le Nouveau régime : Essais sur les enjeux démocratiques actuels*, Montréal, Éditions du Boréal, 2017, p. 44.

*multiculturelle, tous les faits historiques ou religieux doivent être célébrés sur le même pied.*<sup>183</sup>

Elle signale également le phénomène de la relégation du religieux au domaine du privé:

*Dans l'idéologie du multiculturalisme, la mémoire collective disparaît au profit de l'addition des mémoires individuelles. Notre culture religieuse, qui est indépendante de la foi, il faut le répéter, est donc abandonnée par nous au profit d'une laïcité superficielle trop étroitement vécue comme une posture antireligieuse.*<sup>184</sup>

Par ailleurs, le crucifix de l'Assemblée nationale<sup>185</sup> et celui d'un hôpital<sup>186</sup> ont semé la discorde. Ces événements mettent en relief la réticence des Québécois à traiter le catholicisme comme une religion parmi d'autres, malgré leur désintérêt envers le religieux, lequel est encore plus accentué chez les jeunes générations.

La société québécoise est partagée entre cet attachement aux signes religieux et à certaines institutions (telles que le baptême<sup>187</sup>) ou fêtes catholiques (telle que la célébration publique de Noël<sup>188</sup>) et les valeurs de la société libérale et postmoderne. Toutefois, il existe également un malaise au sein même de l'Église : cette dernière a tenté quelques transformations pour endiguer la fuite des fidèles, telle que la modernisation de ses rituels (avec l'ajout de guitares électriques durant les messes afin de les rendre plus accessibles et populaires, comme dans *La vie est un long fleuve tranquille*<sup>189</sup>), mais ces tentatives n'ont rien réglé. Le concile de

---

<sup>183</sup> Denise Bombardier, « L'Église en déroute », *Journal de Montréal*, 15 avril 2017, [En ligne].

[http://www.journaldemontreal.com/2017/04/15/leglise-en-deroute#cxrecs\\_s](http://www.journaldemontreal.com/2017/04/15/leglise-en-deroute#cxrecs_s) (Page consultée le 15 avril 2017).

<sup>184</sup> Ibid.

<sup>185</sup> Paul Jounet, « Les Femens à l'Assemblée nationale : « crucifix, décâlisse! », *La Presse*, 1er octobre 2013, [En ligne]. <http://www.lapresse.ca/actualites/politique/2013/10/01/01-4695272-les-femens-a-lassemblee-nationale-crucifix-decalisse.php> (Page consultée le 15 avril 2017).

<sup>186</sup> Mathieu Bock-Côté, « Le crucifix de la discorde », *Journal de Montréal*, 25 février 2017, [En ligne].

<http://www.journaldemontreal.com/2017/02/25/le-crucifix-de-la-discorde> (Page consultée le 15 avril 2017)

<sup>187</sup> Cécile Gladel, « Célébrer l'arrivée de son enfant en 2014 », *La Presse*, 18 août 2014, [En ligne].

<http://plus.lapresse.ca/screens/7e1052c2-5b78-42cb-8ca7-434e53011e53%7C6fxnJFwGfVS.html> (Page consultée le 15 avril 2017).

<sup>188</sup> Mathieu Bock-Côté, « La guerre contre Noël se poursuit », *Journal de Montréal*, 23 décembre 2016, [En ligne]. <http://www.journaldemontreal.com/2016/12/23/la-guerre-contre-noel-se-poursuit> (Page consultée le 15 avril 2017).

<sup>189</sup> Étienne Chatiliez (réalisateur), *La vie est un long fleuve tranquille*, MK2 Diffusion, 1988, 122 minutes. Extrait du film affiché sur Youtube, « Clip Jésus revient », publié le 25 septembre 2007, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=I7fwaoZc5WA> (Page web consultée le 15 avril 2017).

Vatican II n'a pas permis, non plus, de regagner le cœur des fidèles, même si, selon l'Abbé de Taounärn, elle s'est coupée d'une part importante de son héritage, avec ce concile, pour s'adapter au monde moderne<sup>190</sup>. Le Québec a ainsi rejeté une Église (ainsi que son apport culturel et historique) qui, autrefois, lui a permis d'échapper au matérialisme anglo-américain et à l'individualisme triomphant, ce que certains déplorent avec vigueur :

*Nous Québécois d'origine canadienne-française, sommes en passe de nous guérir définitivement de notre mal, de nous soulager de notre charge, d'être enfin légers dans un monde sans frontières, enfin débarrassés de notre difformité historique, enfin libres de nous mêmes, de notre langue et de notre passé, multiculturelle jusqu'à plus soif, ouverts jusqu'à l'évanouissement, ouvert dans la béatitude des centres d'achats, de la culture américaine, du divertissement virtuel et du rire obligatoire et permanent.*<sup>191</sup>

C'est cette tension entre l'attachement à l'héritage et la liquidation de ce dernier, tension propre à la société québécoise contemporaine, dont j'ai voulu traiter dans mon texte théâtral. Une chapelle classée monument historique, créée par un architecte reconnu, au sein du plus vieux collège de Montréal, fondé par l'un des premiers ordres religieux à s'implanter dans cette province, se retrouvant pourtant en état de décrépitude, enfouie et oubliée jusque dans les profondes fissures de la mémoire : voilà qui pouvait constituer la métaphore sur laquelle je pourrais construire mon texte. Ce texte théâtral se pencherait sur le rapport problématique qu'entretient le Québec avec son héritage religieux (essentiellement catholique), et ce, en traitant le sujet de manière non idéologique en soumettant une question aux spectateurs : « Que faire avec l'héritage catholique du Québec? ». La forme de la pièce-parabole m'a paru la plus apte pour atteindre cet objectif, car elle favorise, comme je l'ai démontré dans les deux chapitres précédents, l'exercice du jugement nécessaire afin de répondre à cette question (je reviendrai sur

---

<sup>190</sup> Laurent Dandrieu, « Vatican II, un concile en débat », *Valeurs Actuelles*, 18 octobre 2012, [En ligne]. <http://www.valeursactuelles.com/societe/vatican-ii-un-concile-en-debat-37444> (Page web consultée le 15 avril 2017).

<sup>191</sup> Bernard Émond, *Camarade, ferme ton poste (et autres textes)*, Lux Éditeur, Montréal, 2017, p. 61.

cet aspect un peu plus loin). Lorsque, à la toute fin de ma pièce-parabole, les spectateurs aperçoivent le démantèlement de la chapelle (organisée de telle manière que cela ressemble au démontage d'une pièce de théâtre), ils en deviennent également témoins : cet acte de transformation requiert une prise de position de leur part en rapport avec la question de l'héritage catholique québécois.

## B) Le choix d'une fable : adapter l'histoire du fils prodigue

### B. 1. Note autobiographique

Le choix du schéma narratif du fils prodigue pour le volet créatif de cette thèse fut d'abord et avant tout motivé par une expérience personnelle. Mon parcours m'a en effet amené à m'identifier, d'une certaine façon, au personnage du fils prodigue biblique, ce qui déclencha, à l'origine, mon envie de rédiger une pièce s'inspirant de cette parabole. Cette note autobiographique nécessite un recul dans le temps de plus de vingt ans : ayant toujours ressenti une fascination, une admiration – que dis-je : un amour profond –, pour la France (tel le poète Crémazie qui a toujours ressenti avec douleur la séparation d'avec sa Mère, la France), je tentai, auréolé de mes vingt-et-un ans, de conquérir Paris, d'y vivre et d'y faire carrière en théâtre. Tel le fils prodigue de l'Évangile, je suis parti y étudier avec un héritage considérable que je dilapidai rapidement, puis je fus contraint de revenir auréolé non point de gloire mais banalement de mes vingt-deux ans. À mon retour, je m'inscrivis à l'Université d'Ottawa, la même institution où mon père et mon oncle avaient étudié; je rentrai donc dans le droit chemin, celui tracé par ma famille.

Je cherchai d'abord à comprendre cette expérience personnelle à la lumière de la parabole biblique, dont le thème est la rédemption personnelle. Cependant, en examinant la trame

narrative du fils prodigue telle qu'elle fut adaptée au théâtre, je me suis plutôt intéressé (et identifié) à la manière dont André Gide faisait usage de ce schéma narratif dans sa pièce-parabole, *Le Retour de l'Enfant prodigue*. Je décidai alors que, à l'image de la pièce de Gide, le thème du retour du fils prodigue ne serait pas traité, dans mon texte théâtral, dans le cadre d'une rédemption, mais plutôt dans le cadre d'une quête identitaire à la fois individuelle et collective. Le principal enjeu ne serait donc pas celui de la repentance et du pardon, comme dans la parabole biblique, mais plutôt celui de l'héritage et de la quête de soi, tel qu'exploré par Gide.

## B. 2. Adaptation de la parabole du fils prodigue

J'ai donc emprunté au récit biblique le schéma narratif engageant un Père et ses deux fils, l'un deux – le « Prodiges » – revenant à la maison après plusieurs années d'absence. À partir de cet élément déclencheur s'ensuivent les réactions des membres de la famille et, finalement, la réintégration du fils prodigue malgré les réserves ou les critiques du frère aîné qui perçoit une injustice devant la célébration fastueuse du retour de son cadet.

Ma pièce-parabole ne cherche pas à témoigner spécifiquement du retour du fils prodigue; au moment où la pièce se déroule, le fils prodigue est de retour depuis déjà quelques temps, travaillant désormais comme concierge et rêvant de poursuivre ses projets d'écriture. La pièce montre cependant la réintégration, mise à mal, du fils prodigue dans sa famille : les tensions entre les deux frères sont amplifiées par les tensions politiques et identitaires créées par l'atmosphère du référendum de 1995.

Je me suis en effet demandé comment rendre la temporalité significative dans ma pièce. La nuit du référendum du 30 au 31 octobre 1995, que j'ai moi-même vécue, me permettait de contextualiser politiquement l'enjeu de cette pièce, sans que cet aspect politique semble diverger

du propos ou bien ne paraisse forcé. Il s'agit d'une période historique où les Québécois ont dû s'interroger sur leur identité et leurs motivations, hiérarchiser leurs priorités à l'occasion d'un événement majeur pouvant changer le cours de l'histoire de leur nation. D'un point de vue dramaturgique, la nuit du référendum me permettrait de créer une certaine tension dramatique, un climat de crise, mais aussi de limiter dans le temps mon intrigue et ainsi de me rapprocher de la pièce « classique » et de la forme brève propre à la parabole. Mon projet de création est donc peu à peu devenu une pièce-parabole en un acte, réunissant en un prologue ainsi que treize scènes quatre personnages. Le contexte référendaire permet, sur le plan de la temporalité, d'offrir un cadre où se produit une action complète, c'est-à-dire avec un « début », un « milieu » et une « fin » dans un très court laps de temps, soit environ une journée : cela se traduit par un « avant », un « pendant » et un « après » référendum.

Parce que la chapelle du Collège de Montréal m'était apparue comme la métaphore éloquente du rapport que la société québécoise entretenait avec son héritage religieux, il m'a semblé qu'elle devait constituer le lieu principal de ma pièce, ainsi que l'enjeu autour duquel se construirait l'intrigue. Elle permet de mettre en lumière le rapport ambigu à l'héritage qu'entretient le Québec, notamment avec le catholicisme. Lorsque la chapelle est transformée en salle de casiers, la direction du collège expose son désir d'oublier ou bien de réécrire le récit culturel : ce lieu de culte dévoué à la prière et au recueillement, qui a pourtant (car il est classé au patrimoine) *tous les droits et les garanties afin de faire appel à sa protection*, est transformé en un espace qui a pour vocation un système de rangement, servant à accueillir des biens matériels. La chapelle sert donc à illustrer le propos conflictuel de ma pièce.

Par rapport à la chapelle, et donc à la gestion de l'héritage catholique du Québec, se positionnent les trois personnages principaux de ma pièce : Denis le père, Louis le fils prodigue

et Luc le frère aîné. Chacun de ces personnages est inspiré à la fois des figures de la parabole lucanienne et de celles de la pièce de Gide.

### B. 3. Les personnages : Luc le Frère aîné

Tout comme Denis le père et Louis le fils prodigue, le personnage de Luc, frère aîné, incarne une posture précise face à la question de l'héritage catholique : la foi ou la pratique religieuse ne lui importe pas, et, selon lui, relève uniquement d'un choix individuel et privé plutôt que collectif : il n'accorde pas de valeur en soi à la préservation d'un lieu de culte. Constatant la désaffection populaire envers les lieux de culte, notamment catholiques, ces derniers se retrouvant vides et abandonnés et nécessitant par ailleurs des investissements colossaux pour leur remise en état, Luc – pragmatique – valorise plutôt leur reconversion en des bâtiments qui pourraient être utiles à la communauté civile et qui contribueraient au développement économique. Il ne cherche pas à préserver ces monuments désavoués par le public à la manière d'un muséologue. Par cette caractérisation, j'ai voulu nuancer les traits du personnage, qui est plutôt négatif dans la parabole biblique.

Dans l'Évangile de Luc, le frère aîné est en effet dépeint comme étant revanchard, buté et jaloux. Il en veut à son Père d'être injuste envers lui, alors qu'il lui est resté fidèle et loyal pendant que son frère, fils prodigue, a dilapidé sa fortune et abandonné leur famille. Pareillement, dans ma pièce, le personnage de Luc peut être perçu comme étant revanchard, car il souhaite punir le fils prodigue, Louis, pour avoir été injustement privilégié : non seulement celui-ci obtient-il les fonds obtenus grâce à la vente de la maison familiale (vendue dans le but de payer ses dettes déshonorantes), mais le frère aîné est aussi contraint de trouver un emploi à son frère dans son milieu de travail. Luc est également trompeur : il fait miroiter une promotion

professionnelle à Louis, alors qu'on sait bien, au contraire, qu'il fait tout pour bloquer son avancement et cherche à le faire congédier. Cependant, le personnage est plus complexe qu'il n'y paraît : dans un premier temps, en cherchant à le congédier, il cherche à affranchir son frère cadet, à le forcer à voler de ses propres ailes, à lui permettre par là même de regagner une certaine confiance et, finalement, une véritable indépendance :

*LUC : [...] Tsé, un moment donné, un gars s'tanne... Tsé le cordon biblicale, faut l'couper ! Pis justement, je vais y couper sa job de concierge, itou. (Il rit. Écoute.) Comment ça, j'tun sans cœur? (Un temps.) Bah peut-être un peu... mais ben franchement, j'fais ça pour son bien. Y'en a que ça prend un traitement choc pour faire marcher, pis mon frère c'est comme ça. C't'un coup de pied dans le cul thérapeutique que j'y donne. Cré moi, j'veux qui réussisse, mais y'a toujours trop dépendu de nous autres, pis ça fait qui y'é pas capable d'avancer dans vie... (Un temps.) (Scène 11)*

Même si nous pouvons questionner sa méthode, son intention est justifiable. Son but n'est pas du tout cruel : il cherche peut-être à faire du tort à son frère dans l'immédiat, mais par cette méthode, il lui veut également du bien pour l'avenir. Dans un deuxième temps, c'est un personnage puissant : sa tromperie signale peut-être son caractère quelque peu malhonnête, mais il est le personnage le plus habile politiquement. Notamment, il atteint ses objectifs et conserve le contrôle sur son environnement grâce à ses fonctions de directeur. Contrairement à Louis, qui est passif, il est un homme d'action qui arrive à ses fins. Nous pouvons même suggérer qu'il incarne le modèle idéal du Prince chez Machiavel, à la fois « lion » et « renard ». Par ailleurs, c'est par son action qu'il arrive à obtenir sa propre indépendance. Il est, en effet, pragmatique et réaliste, et ce sont deux valeurs qui, selon lui, favorisent le progrès. Par exemple, c'est ce pragmatisme et ce réalisme qui lui permettront de sauvegarder la chapelle en la réaffectant, au lieu de la laisser à l'abandon alors qu'elle peut réellement servir au développement du collègue :

*LUC. Bon, j'dois t'avertir, demain, les travaux de « reconfiguration » de la chapelle vont débiter. Comme tu l'sais, étant donné que personne y va, l'administration a décidé de la réaffecter en salle polyvalente pour le secondaire 5.*

*LOUIS.*

*(Un air sceptique). En salle polyvalente...?*

*LUC. Bah... en casiers, en casiers! Ben on manque de place ici, qu'est-ce tu veux! Les élèves ont plus besoin de ça que d'une place où y mettent même pas les pieds... c'est des centaines de pieds carrés à l'abandon! Avec nos moyens faut ben penser à ce qui est plus pratique... (Scène 8)*

Luc pourrait également incarner aux côtés de son père (comme nous le verrons plus loin), la figure du « révolutionnaire » : il n'hésite pas à prendre en main son destin au lieu que celui-ci soit décidé par une autorité plus élevée que la sienne. Tel le révolutionnaire qui a fait guillotiner son roi (c'est-à-dire le « Père » de la nation) dans le but de retrouver la liberté, Luc réaffecte la chapelle qui représente l'héritage, mais aussi, ce faisant, déconstruit la figure imagée de Dieu le « Père » (ainsi que la figure endoctrinée de son propre père Denis). Ce qui peut lui être reproché, ultimement, c'est qu'il se moque des expériences immatérielles de son père Denis et de son frère Louis et, par ce fait, prône plutôt un projet utilitariste. Pour développer cet aspect du personnage, je me suis inspiré de ce qu'on pourrait également reprocher au Frère aîné dans la pièce-parabole de Gide, *Le Retour de l'Enfant prodigue*. Finalement, rappelons que, dans la parabole biblique du fils prodigue, aucun des deux frères n'est davantage dans le bien. Chez Gide, au contraire, le personnage du Frère aîné est antipathique et dépeint de manière plutôt péjorative. Dans ma pièce, j'ai voulu me rapprocher de la vision biblique et prêter une ambiguïté morale aux personnages des deux frères afin de souligner l'impasse morale et identitaire qui se présente aux personnages ainsi qu'aux spectateurs. Même si, dans les deux cas (la Bible et ma propre pièce-parabole), le personnage du Frère aîné est loin de paraître sympathique, cela n'enlève en rien à l'ambiguïté

morale des deux frères. Les revendications du Frère aîné ne sont pas mauvaises en soi – elles se justifient entièrement.

Culturellement parlant, Luc est un fédéraliste libéral pour qui le fait français du Québec est un fardeau : il souhaite sincèrement pour sa province un plus grand prestige et un rayonnement économique, mais au prix d'une assimilation culturelle et linguistique vis-à-vis l'impérialisme de la langue anglaise :

*LUC : Avec vos niaiseries identitaires... du bungee sans élastique! Depuis que votre maudit PQ a été élu, on a perdu la moitié de nos sièges sociaux au profit de Toronto. Mais je suppose que c'est pas assez... (Scène 2)*

Pour Luc, la ville de Montréal, où le français domine, est comme le « village d'Astérix », c'est-à-dire opposée à la modernité et caractérisée par une étroitesse culturelle, incapable d'exercer une influence à l'échelle du monde. Concrètement, il voudrait donc que les sièges sociaux reviennent à Montréal, même si cela minerait le fait français : il est nostalgique de l'époque où Montréal était la « Métropole du Canada »<sup>192</sup>, et de toute la grandeur qui y était associée, et dont le fonctionnement était majoritairement anglophone :

*Luc : Franchement ! Avant, Montréal, c'était la métropole du pays! Une ville qui comptait, en Amérique, et qui faisait l'envie de tous les Anglo! Elizabeth Taylor est venue se marier ici, John Lennon a fait son bed in pour la paix au Queen Élisabeth. Maintenant, notre ville est devenue... le village d'Astérix! (Scène 2)*

---

<sup>192</sup> L'expression est utilisée dans chacune des trois sources suivantes, à titre d'exemples.

- 1) Portail montréalais des archives, « Chapitre 12. Métropole du Québec. La réorganisation économique. », Ville de Montréal, [En ligne]. [http://www2.ville.montreal.qc.ca/archives/500ans/portail\\_archives\\_fr/rep\\_chapitre12/chapitre12-1.html](http://www2.ville.montreal.qc.ca/archives/500ans/portail_archives_fr/rep_chapitre12/chapitre12-1.html) (Page web consultée le 28 novembre 2016).
- 2) Marie Brodeur et Diane Galarneau, « Le virage industriel de trois métropoles », *L'emploi et le revenu en perspective*, Hiver 1994 (Vol. 6, n<sup>o</sup> 4) Numéro d'article 5. (n<sup>o</sup> 75-001-XPF au Catalogue de Statistiques Canada), Ministère de Statistiques Canada, p.1 [En ligne]. <http://www.statcan.gc.ca/pub/75-001-x/1994004/1582-fra.pdf> (Page web consultée le 29 novembre 2016).
- 3) Daniel Latouche et Guy Bellavance, « Montréal et Toronto : Deux capitales et leurs publics », *Canadian Journal of Regional Science/Revue canadienne des sciences régionales*, Printemps-été 1999, XXII :1,2, p.113, [En ligne]. <http://www.cjrs-rcsr.org/archives/22-1-2/Latouche-Bellavance.pdf> (Page web consultée le 29 novembre 2016).

Cette vision du progrès, de la croissance et du compromis influence également son opinion sur la religion, notamment le catholicisme. À certains moments, il cherche à combattre l'héritage catholique, car ce dernier incarne pour lui une forme d'aliénation face au progrès et à la modernité :

*En tout cas, c'est injuste, papa. Pis toi? T'aurais pas aimé ça, voyager? Je sais pas, moi... on aurait pu faire plein d'affaires... ensemble... Mais non !... T'es devenu moine ! (Scène 10)*

Luc voit l'acte d'entrer dans les ordres comme un recul sur le plan de l'épanouissement social et personnel.

#### B. 4. Les personnages : Louis le Fils prodigue

Louis, quant à lui, oppose au pragmatisme de son frère aîné un idéalisme : il veut pour le Québec les mêmes transformations et changements historiques qui se sont déroulés lorsqu'il était en Europe (notamment, lors de la chute du mur de Berlin) :

*LOUIS : que le Québec et son rêve vont rencontrer l'Histoire! Ça me rappelle quand j'étais à Berlin, y a 6 ans. Aujourd'hui, c'est la fin de la honte, la naissance d'un pays! J'attends ce jour depuis si longtemps. Je sens que nous sommes des millions à poser ce même geste courageux : dire oui! Voilà, j'y suis. On m'identifie. (Imitant la voix d'une bénévoles :) « Louis Archambault, 1043, rue Jeanne-Mance ». (Il reprend sa voix.) « Oui, c'est moi. » C'est mon tour! On me remet mon bulletin de vote ; je suis dans l'isoloir ; j'ai envie de m'agenouiller, tellement je sens ce moment prodigieux. (Scène 3)*

Contrairement à son frère, Louis fait fi du prestige économique de Montréal, car il accorde une valeur beaucoup plus grande à la reconquête identitaire et culturelle de la ville et par conséquent de la province. Ce qui compte davantage pour Louis, c'est le gain que peuvent apporter des expériences immatérielles (par exemple, le voyage, l'éducation, la reconquête linguistique) et non pas l'accumulation de richesses monétaires. D'ailleurs, la cause première du

départ de Louis en Europe était ce désir de découvrir le monde, sans se soucier de la vitesse à laquelle il dilapidait son argent (héritage reçu à la mort de sa mère) :

*LOUIS. Bien, euh... votre honneur, maman est morte, subitement. Je voulais devenir auteur, je voulais voir le monde. J'ai eu cet argent ; je suis parti!*

*[...]*

*LOUIS. [...] Pour savoir qui j'étais... je me suis vidé de tout. (Scène 6)*

C'est ce même voyage qui est d'ailleurs la cause du conflit entre les deux frères : Luc reproche à Louis d'avoir quitté la famille dans un moment de crise (il est parti pour l'Europe au lieu d'assister aux funérailles de leur mère) pour des motifs purement individualistes et futiles, d'autant plus qu'il est revenu au pays terriblement endetté, au point même où son père a dû vendre la maison pour le sortir de son problème financier. De plus, il semble être revenu les mains vides; c'est-à-dire qu'en dehors du gain acquis par ses expériences immatérielles, rien de concret n'est obtenu à la fin de son voyage : ni diplôme, ni publication, ni travail, ni même relation amoureuse. Le seul gain qu'il dit lui-même avoir remporté, c'est d'avoir compris le sens des mots « appartenance » et « communauté »; ce sont ces concepts qui l'ont convaincu de revenir au Québec, car ils l'auraient aidé à prendre conscience de son identité québécoise :

*LOUIS, à travers les murmures de la foule*

*C'est vrai : j'étais ruiné. (La foule à nouveau, chahute.) Mais c'est sur ces ruines que je me suis reconstruit ! J'étais à une terrasse, à Malte, une minuscule île méditerranéenne, conquise par les Britanniques. J'étais donc sur cette petite terrasse, quand soudain, un type parlait fort en gesticulant. Son anglais était parfait, mais il le parlait avec plus d'expressivité qu'un native speaker. Je l'observais. Je me suis reconnu en lui, en sa démarche. À sa façon d'aborder les gens autour de lui. Je me suis approché, et j'ai lâché : « Est bonne, ta bière? » « Est bonne en criss, mon gars ! », qu'il m'a répondu avec un clin d'œil. Je venais de découvrir toute ma québécity, à travers ce type qui parlait anglais avec les gestes de chez nous. J'ai vu qu'il était comme moi, que dans son corps, il y avait quelque chose qui faisait écho à notre caractère qui va de -30 à +30, qu'il y avait en lui tout le Québec. Comme je l'avais aussi, en moi! J'ai compris, à ce moment, le sens des mots « appartenance » et « communauté ». Et je suis revenu ! (Scène 6)*

Il faut dire que Louis entretient également un désir d'élévation, tant pour lui-même que pour sa nation. Il rêve, par exemple, de devenir un écrivain célèbre, un métier où il y a beaucoup d'appelés et peu d'élus. Il souhaite aussi que le Québec réalise son plus ambitieux projet politique, l'indépendance. Ce sont deux parcours qui sortent des sentiers battus et qui nécessitent beaucoup de volonté, de courage et d'optimisme; cependant, Louis manque de toutes ces qualités, ce qui l'empêche d'atteindre ses objectifs. Il n'est pas une victime des circonstances : face aux obstacles orchestrés par son frère et aux défis que présente sa nouvelle situation, Louis n'ose pas se révolter ou confronter directement l'opposition qui se dresse contre lui. Il fait preuve d'inertie dans sa constante indécision, puis dans sa soumission, ce qui l'empêche de prendre en main son avenir.

Il représente un Québec souverainiste qui n'arrive pas, tant sur le plan individuel (du personnage) que collectif (de la nation), à agir. En ce sens, il fait preuve d'une « fatigue culturelle » comme l'entendait Hubert Aquin dans *La fatigue culturelle du Canada français*<sup>193</sup>. Ainsi, j'ai cherché à faire un parallèle entre l'autonomie du personnage (ou son manque d'autonomie) et celle du mouvement souverainiste : dans le cas où le personnage est pris dans le cycle d'une « fatigue » identitaire, les résultats du référendum reflèteront ce phénomène au niveau national, sous forme de « fatigue culturelle ». Ni l'un, ni l'autre, dans cette optique, faute de pouvoir passer à l'action suite aux résultats du référendum et de s'assumer, de se révolter, ne seront en mesure d'obtenir une réelle indépendance. Avec Louis, il s'agit de présenter, en

---

<sup>193</sup> Hubert Aquin, « La fatigue culturelle du Canada français », *Revue Liberté*, Volume 4, numéro 23, mai 1962, p. 314, [En ligne], <http://www.erudit.org/culture/liberte1026896/liberte1433578/59892ac.pdf> (Page consultée le 20 novembre 2016). Hubert Aquin écrit l'essai « La fatigue culturelle du Canada français » en réponse à l'article publié par Pierre Elliott Trudeau, « La nouvelle trahison des clercs ». Dans son essai, Aquin évoque, par une trajectoire culturelle et historique, les « corollaires psychologiques de la prise de conscience [d'une] situation minoritaire » affectant le peuple des Canadiens-français. Notamment, « l'auto-punition, le masochisme, l'auto-dévaluation, la « dépression », le manque d'enthousiasme et de vigueur » menèrent à une « fatigue culturelle » réduisant sa propre volonté d'autonomie.

opposition au Frère aîné (Luc) et au Père (Denis) (deux personnages québécois qui réussissent à s'assumer et à agir), le désarroi d'un personnage ainsi que d'un mouvement politique (l'option souverainiste) en manque de repères culturels et tentant de mieux saisir son identité<sup>194</sup>. Contrairement à son frère aîné qui, lui, a un esprit combattif et énergique, Louis fait preuve de pessimisme mais aussi de mollesse d'âme : il entretient une indifférence qui a un impact non seulement sur sa perception de l'héritage religieux, mais aussi sur son rapport à la spiritualité.

En contrepartie de son père et de son frère aîné, Louis semble totalement indifférent par rapport à l'état négligé de la chapelle et sa réaffectation. Même s'il assiste à la messe (pourrait-on croire, afin de visiter son père, car il n'y va jamais de par lui-même), même s'il semble prier régulièrement, nous ne pourrions stipuler que sa foi correspond à celle plus profonde, plus intériorisée de son Père. Lorsqu'il prie, il ne fait aucunement preuve de révérence ou d'une sincère dévotion : sa croyance est ultimement conditionnelle. Plus particulièrement, sa croyance en Dieu paraît superficielle et dépend uniquement de la victoire du « oui » au référendum.

*LUC. Amen. (Un temps.) Priez pour nous, bon Dieu, priez pour que notre destin se réalise, pour qu'on gagne pour une ostie de fois, et que cette grande victoire nous emplisse enfin le cœur d'espoir. Pour que notre peuple puisse exister, à tout jamais,*

---

<sup>194</sup> L'idée que le mouvement souverainiste ou, plus particulièrement, le Parti québécois, tente de se reforcer ou se retrouver une identité, ou bien que celui-ci vive présentement une « crise identitaire », prend de l'ampleur dans l'arène médiatique et publique. Peuvent être cités, Sébastien Lévesque dans *Le Quotidien* (« Il faut dire que depuis un bon bout de temps déjà, le Parti québécois semble se chercher, de sorte qu'il n'apparaît pas exagéré de parler de « crise existentielle ». Plus que jamais, avec cette course à la chefferie, nous constatons donc que le PQ est un parti en quête de son identité et les choix devant lesquels sont placés les membres sont, à cet égard, pour le moins cruciaux »), Yves Boisvert dans *La Presse* (« Parce que le PQ n'a plus l'air de savoir qui il est. On parle de la crise d'identité des Québécois... Mais quelle est l'identité du PQ en avril 2014? »), ou bien Martine Ouellet citée à *Radio-Canada* (« Je crois qu'il faut absolument que le Parti québécois se recentre. Se recentre sur l'indépendance, se recentre sur la social-démocratie. C'est ça, l'identité du Parti québécois ».)

- 1) Sébastien Lévesque, « Un parti en quête d'identité », *Le Quotidien*, 29 septembre 2016, [En ligne]. <http://www.lapresse.ca/le-quotidien/opinions/tribune/201609/29/01-5025855-un-parti-en-quete-didentite.php> (Page web consultée le 15 avril 2017).
- 2) Yves Boisvert, « Crise d'identité », *La Presse*, 8 avril 2014, [En ligne]. <http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/yves-boisvert/201404/08/01-4755514-crisis-didentite.php> (Page web consultée le 15 avril 2017).
- 3) David Gentile, « Martine Ouellet, celle qui veut ramener le PQ aux sources », *Radio-Canada*, 8 avril 2015, [En ligne]. <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/714852/course-pq-portrait-martine-ouellet> (Page web consultée le 15 avril 2017).

*et que nous puissions fêter la Saint-Jean-Baptiste, à Montréal, avec autant de fierté que la Saint-Patrick à Dublin. (Un temps.) Seigneur, permettez-moi de croire en vous. Amen. (Scène 4)*

Ce sont, notamment, les symptômes de la fatigue culturelle tels que décrits par Hubert Aquin qui affectent le personnage : « l’auto-punition, le masochisme, l’auto-dévaluation, la “dépression”, le manque d’enthousiasme et de vigueur » réduisant la volonté d’autonomie du personnage de Louis mais aussi de la nation. De surcroît, Louis adopte un comportement encore adolescent qui rappelle un autre de ces symptômes signalés par Aquin :

*Le nationalisme, revendication profane et presque liée à l’adolescence sacrilège, devient ainsi un péché dont aucun de ses auteurs provisoires n’a réussi à se disculper tout à fait. C’est une forme d’impulsion de jeunesse qu’on pardonne quand celui qui y a succombé la considère, après coup, avec la sérénité ou le repentir de la maturité. Cette pratique impulsive et « Verbale » du nationalisme est tolérée, rarement condamnée à grands cris, ce qui explique qu’elle est devenue au Canada français, un psycho-drame cathartique. [...] Nationalistes, oui; pour un temps, comme on traverse l’âge ingrat, mais, pourvu qu’on finisse par s’occuper un jour de choses plus élevées et qui soient réelles.<sup>195</sup>*

Dans ma pièce-parabole, le personnage de Luc critique également le comportement « adolescent » et immature de son plus jeune frère. Son reproche rappelle par ailleurs la critique qu’avait formulée Aquin à propos du peuple canadien-français : « Le Canada français est en état de fatigue culturelle et, parce qu’il est invariablement fatigué, il devient fatigant »<sup>196</sup>. (314)

*LUC, hurlant.  
Traître ! Non, ce n’est pas tout ! menteur ! Ingrat ! C’est rien que parce que t’étais cassé ! (Scène 10)*

Ou encore,

*LUC.*

---

<sup>195</sup> Hubert Aquin, « La fatigue culturelle du Canada français », op. cit., p. 315.

<sup>196</sup> Ibid, p. 314.

*Parce que c'te bébé-là y'est trop incompetent pour s'en trouver une tu-seul, ou trop orgueilleux pour aller faire des hot-dogs steamés chez Valentine. Le mieux qui pourrait y arriver, c'est qu'il se fasse câliser dehors pis qu'il s'arrange tout seul! Comme ça y arrêterait de vivre comme un osti de B.S. pis y'apprendrait à se débrouiller pour une fois... y'a quasiment 30 ans pis y'agit encore en adolescent... En tout cas, c'est injuste, papa [...] (Scène 10)*

Les traits de personnalité énoncés ci-haut affectent également ses ambitions professionnelles. Il est accablé par les refus des maisons d'édition de publier son manuscrit mais, plus grave encore, il se révèle incapable de s'autoproclamer écrivain. Louis dépend de l'approbation de tous (des maisons d'édition, de son père et de son frère). Il n'arrive pas à trouver, de manière autonome, des solutions aux problèmes qui l'affligent : sa situation financière et professionnelle, ses échecs en tant qu'écrivain ainsi que l'échec de son projet politique pour le Québec à la suite du référendum. Si nous pouvons reprocher au fils prodigue un seul défaut qui puisse englober tous ses ennuis et ses faiblesses, c'est qu'il commet le péché « le plus exécrationnel »<sup>197</sup> aux yeux de Dieu, soit celui de désespoir : en désespérant, Louis croit que rien ne peut le sauver, même pas lui-même, ce qui l'empêche d'avancer et de mener à bien ses projets (se trouver un emploi, devenir écrivain et poursuivre sa réflexion politique). Louis incarne à proprement dit l'option politique souverainiste de la province, laquelle ne tient pas compte de l'héritage religieux qui a vraisemblablement contribué à forger sa culture « distincte » : la « fatigue culturelle » dont il souffre l'empêchera de se réaliser du point de vue personnel, tandis que la même « fatigue culturelle » empêchera le Québec de s'affranchir sur le plan politique.

---

<sup>197</sup> D'Aquin, saint Thomas, *La Somme théologique de saint Thomas d'Aquin : latin-français en regard*, Claude-Joseph Drioux (éd.), Vol 7, Paris, Librairie ecclésiastique et classique d'Eugène Belin, 1862, p. 337. Dans sa *Somme théologique*, saint Thomas d'Aquin élabore longuement sur le péché du désespoir : en démontrant que le désespoir signale une infidélité faite envers Dieu (le pécheur étant convaincu qu'il ne peut être sauvé, doutant ainsi de la grâce ainsi que de la bonté divines – mais aussi choisissant librement de les refuser), saint Thomas d'Aquin conclut que le désespoir constitue finalement le pire de tous les péchés.

## B. 5. Les personnages : Denis le Père

Le troisième personnage, celui du père Denis, se rapproche beaucoup du Père de la parabole biblique : il représente l'amour paternel infini et cette figure du « Père » au sens divin comme l'entendait la Bible : il est le chef d'une famille ainsi que le détenteur d'un héritage et un symbole de miséricorde parce qu'il pardonne tous les péchés de son fils Louis. D'ailleurs, le personnage de Denis est caractérisé de telle sorte qu'il est incapable de percevoir une injustice faite à l'un ou l'autre des deux frères : on se doit d'aider les gens faibles (Louis) et non les forts (Luc) :

*DENIS. Je t'aime, Luc, je suis désolé si je t'ai fait de la peine. (Un temps.) Si j'ai vendu la maison, c'est parce que je voulais... partir, puis... en même temps, j'aidais ton frère. Mais Luc, tu l'as dit toi-même, c'est parce que t'as été moins gâté, peut-être, que t'as mieux réussi. T'es débrouillard, Luc. Pis je suis si fier de toi! Ça va bien, tes affaires. Comprends-moi. Y a des gens qui en avaient plus besoin que toi, de cet argent-là. Du monde qui avait pas ta force. (Scène 10)*

Denis prône ainsi l'équité plutôt que l'égalité. Il entretient un rapport à l'argent qui est, à première vue, semblable à celui de Louis, c'est-à-dire, anti-utilitariste : l'argent reçu à la suite de la vente de la maison n'est pas donné au fils prodigue afin de l'enrichir mais bel et bien pour le sortir d'un grave problème financier. L'argent n'est donc pas une fin en soi, mais un moyen : il ne faut pas le thésauriser et il faudrait même chercher à s'en départir. On peut remarquer que Denis insiste auprès de Louis sur le fait qu'il est plus heureux depuis qu'il s'est départi de ses biens matériels; en plus de sacrifier ses biens pour aider son fils Louis, il effectue ce changement non pas seulement de manière purement gratuite mais aussi pour son propre bien. Denis rejoint une communauté moniale, puis accepte les contraintes qui y sont reliées, notamment le fait qu'il doit abandonner ses possessions. Par contre, cela lui permet aussi de faire le deuil de son épouse, de se libérer des soucis quotidiens ainsi que de la crise politique. Par ailleurs, le personnage est

caractérisé par sa neutralité politique : en dialogue avec Dieu, il s'élève au-dessus du débat politique dans lequel sont plongés les hommes. C'est cette posture qu'il encourage lorsqu'il livre son homélie, dans le but de panser les ruptures et réconcilier les adversaires, en ce qui a trait à la fois aux deux frères mais aussi aux deux camps politiques du référendum.

Sa dernière phrase dans la pièce – « J'ai trouvé ma maison. Maître chez moi, j'assume mon caractère distinct » – vise à affirmer qu'il est possible de s'épanouir par le biais même du catholicisme. C'est la posture de Denis, laquelle s'oppose à celle de Gide, selon qui il est nécessaire de détruire l'héritage ainsi que son autorité afin d'atteindre une réelle liberté individuelle. Denis arrive ainsi à acquérir une certaine indépendance, à l'image de Luc, car c'est un personnage qui agit en fonction de ses principes et donc fait preuve de sincérité avec lui-même : il se dit « maître chez moi » et est, par conséquent, maître de sa vie et de son destin individuel. Nous pourrions même dire qu'il est davantage révolutionnaire que Luc : par ses choix énumérés ci-haut, il est marginal face à la société québécoise très majoritairement sécularisée. J'ai également construit le personnage de Denis afin qu'il corresponde, sur le plan purement individuel, au modèle héroïque valorisé par Gide, tel qu'évoqué dans le second chapitre<sup>198</sup>. Barbara Ann Russell, dans *André Gide and the Heroic*, dessine le modèle du héros gidien qui, tout comme le personnage de Denis, dégage une volonté d'agir<sup>199</sup>, contrôle librement son destin<sup>200</sup>, tout en évitant « les louanges et la gloire, voire tout l'attirail généralement associé aux succès mondains » afin de tendre vers la devise évangélique, « Mon royaume n'est pas de ce monde »<sup>201</sup>. Son « isolement », puis son abnégation de soi lui donneront sa force<sup>202</sup>, mais en dépit de cela, et malgré la nature individuelle de sa quête, il doit continuellement s'efforcer de

---

<sup>198</sup> Voir n. 160, p. 54, p. 60, p. 73.

<sup>199</sup> Barbara Ann Russell, *André Gide and the Heroic*, op. cit., p. 10.

<sup>200</sup> Ibid, p. 20.

<sup>201</sup> Ibid, p. 21.

<sup>202</sup> Ibid, p. 19-20.

partager ses dons exceptionnels : il a le devoir de « manifester »<sup>203</sup> (voire de porter un témoignage) afin, tel que précédemment énoncé, d'exprimer le soi. C'est en adoptant le rôle de diacre que Denis réussit à porter de l'avant ce témoignage qui parle de sa foi et de ses convictions. Denis peut ainsi dépasser son fils aîné dans la mesure où, contrairement à celui-ci, il parvient au bonheur et à la sérénité individuels : Luc ne fait part que de ses frustrations et mécontentements et n'obtient pas le même niveau d'apaisement, en dépit de l'atteinte de ses objectifs.

Cependant, cette spiritualité complètement intériorisée et individuelle empêche Denis d'incarner un modèle *idéal* en lien avec la question posée par mon texte : « Que faire avec l'héritage catholique du Québec? » Cet individualisme replié sur soi est à l'image de celui prôné par Gide. Replié dans sa spiritualité à l'instar du catholicisme qui se complait dans la sphère privée, et ne dérangeant personne, Denis cède toute la place sur le plan politique et collectif. Denis le père représente cette dernière génération de Québécois à avoir vécu personnellement au sein des institutions religieuses catholiques : il est lui-même le produit de l'école de confession catholique, ayant suivi le cursus d'avant la réforme de 1964<sup>204</sup>. Il est donc le personnage représentant cette dernière génération ayant été témoin d'un catholicisme tout-puissant, se substituant même à l'État (par ses écoles, ses syndicats et ses hôpitaux) et exerçant une influence majeure auprès de la population. Il est le dernier témoin de cet héritage religieux institutionnel, héritage qu'il n'a pas réussi à transmettre mais pour lequel il exprime de la nostalgie à la suite du décès de sa femme et la redécouverte de sa foi. Néanmoins, il ne fait pas la promotion d'un

---

<sup>203</sup> Barbara Ann Russell, *André Gide and the Heroic*, op. cit., p. 25.

<sup>204</sup> Manon Aubé, « Le rapport Parent : La démocratisation de l'éducation », *Université Sherbrooke*, [En ligne]. <https://www.usherbrooke.ca/sommets/v12/n3/rapparent.htm> (Page web consultée le 15 avril 2017).

Le rapport de la commission Parent (1964) cherchait à transformer et réformer l'enseignement et la pédagogie au Québec ; plus spécifiquement, on voulait un système d'éducation publique laïque, affranchi des règlements strictes et autoritaires (par exemple : les méthodes disciplinaires, le port d'uniforme, etc.). Sont créés le Ministère de l'Éducation, les Cégeps, les maternelles, parmi d'autres.

catholicisme militant ou d'un retour au catholicisme vécu collectivement : la foi qu'il vit est individuelle. Ainsi, Denis refuse de participer au débat politique qui l'entoure : au lieu de prendre position pour le camp du « oui » ou du « non », et au lieu de réfléchir aux enjeux relatifs au référendum, il mise plutôt sur une réflexion apolitique qui oppose l'utilitarisme ambiant à un épanouissement immatériel.

### C) Le choix d'une forme : la pièce-parabole

Pour traiter le sujet de la pièce, j'ai adopté une forme bien précise, celle de la pièce-parabole, caractérisée selon Jean-Pierre Sarrazac par diverses composantes que j'ai évoquées dans le premier chapitre, c'est-à-dire le détour métaphorique, le retour au réel, l'exercice du jugement autonome, le Paraboliste ainsi que le témoignage. J'ai choisi cette forme, car je voulais que mon texte échappe au dogmatisme de la pièce à thèse tout en soumettant une question au jugement des spectateurs. La pièce-parabole, par sa forme simple et brève, rend possible l'utilisation d'éléments classiques (les trois unités, par exemple) tout en demeurant pertinente pour traiter d'un enjeu actuel. Cette forme théâtrale m'a semblé intéressante pour traiter le sujet choisi – le traitement de l'héritage religieux par la collectivité québécoise –, parce que sa nature antidogmatique permet de l'aborder de manière ouverte, sans imposer un point de vue.

#### C. 1. Détour métaphorique

Comme mentionné précédemment, le détour métaphorique de cette pièce-parabole, qui se penche sur le rapport conflictuel qu'entretient le Québec avec son héritage catholique, se déploie par le biais de la chapelle du Collège de Montréal. Plus particulièrement, il m'est apparu que « le Québec est comme... » cette chapelle. J'en ai donc fait le lieu principal de la pièce et le sort qu'on lui réserve constitue l'un des enjeux de l'intrigue : elle est le cadre dans lequel surgit le

conflit entre les personnages. Le lieu de la chapelle situe également la collectivité québécoise – entre tradition et modernité, entre affranchissement et déférence – par rapport à la réception de son héritage religieux au moment d'un référendum historique. Parce qu'il me semble que la collectivité québécoise cherche depuis la Révolution tranquille à écarter l'héritage catholique transmis par l'Église, j'ai voulu avec ma pièce poser la question « Que faire avec l'héritage catholique au Québec? » afin que les spectateurs québécois puissent entamer une réflexion sur la manière dont nous pourrions gérer ce qui nous a été transmis, alors que le visage même de l'Église catholique s'est transformé (et s'est laissé transformer) par le libéralisme de la société occidentale moderne.

## C. 2. Retour au réel

Le retour au réel, tel que décrit par Sarrazac<sup>205</sup>, s'effectue dans cette pièce-parabole d'abord par le biais du contexte historique choisi, du langage adopté et des lieux, que j'ai voulu familiers. Les spectateurs peuvent en effet identifier des référents tirés du réel et de l'histoire, comme le référendum de 1995 ainsi que le match de hockey du 31 octobre 1995 au Forum de Montréal. De plus, un langage simple et populaire (le jocal québécois) permet une compréhension aisée du dialogue.

J'ai ainsi élaboré un univers de fiction qui emprunte au réel des référents reconnaissables, mais dont l'altération, nécessaire selon Sarrazac pour susciter la réflexion, est rendue manifeste

---

<sup>205</sup> Chapitre 1 de cette thèse, p. 15 : « La voie vers des questions abstraites et complexes s'ouvre au moyen d'une mise en scène (littéraire ou théâtrale) du « populaire, du proche et du familier » qui seront, par la suite, et par le biais du détour, rendus « suffisamment [étrangers] » pour « susciter la réflexion de [l']auditoire », le « surprendre », lui « frapper l'esprit ». Il s'agit de créer un « réalisme parabolique » qui ne veut point imiter la réalité, mais cherche plutôt à « faire venir au jour cette part de réalité qui se cache sous les apparences ». La parabole, avec son langage simplifié et enfantin, accompagnera donc le public dans sa réflexion (sans « stress » ni « culpabilisation ») sans pour autant infantiliser le destinataire, phénomène d'où provient, selon Sarrazac, toute « tyrannie », toute idéologie, tout totalitarisme. La parabole veut susciter chez les spectateurs une réflexion et une prise de décision tout à fait libre. »

par certains procédés, comme dans la dernière scène de ma pièce. Plus particulièrement, une transformation du réel « rendu étranger » s'effectue lors du démontage de la chapelle à la toute fin, qui est simulé afin de faire croire au démontage du décor sur scène, lorsque les lumières de la salle sont rallumées. Alors que ce « code » indique normalement la fin de la fiction et le retour à la réalité, les personnages continuent à jouer leurs rôles sur scène, puis à livrer les dernières répliques. Cette part du réel, du « populaire, du proche et du familier » qui est présentée sous un autre jour devient, tel que le décrit Sarrazac, « suffisamment [étrangère] » pour « susciter la réflexion de [l']auditoire », le « surprendre », lui « frapper l'esprit ». Le spectateur qui témoigne de ce retour au réel doit trouver un sens à cette dissonance en fonction de l'histoire qui lui a été présentée; la fiction qu'il a observée pendant la représentation doit être confrontée au réel dans lequel se situe l'auditoire, puis doit y être recontextualisée. Ce procédé cherche donc à rendre réel ainsi qu'à rendre « présent » le lieu de la chapelle; l'expérience théâtrale des spectateurs devient désacralisée, tel ce lieu de culte qui, autrefois réceptacle d'un héritage voué au « beau » et au « divin », est désormais réaffecté.

### C. 3. Exercice du jugement autonome

La question que je cherche à poser avec cette pièce, telle qu'annoncée dans les paragraphes précédents, est la suivante : « Que faire avec l'héritage catholique au Québec? » Plutôt que d'imposer une réponse à cette question, j'ai cherché à dépeindre une *impasse*. Bien que les actions de mes personnages soient pour la majeure partie *justifiables*, elles ne sont jamais perçues en tant que *louables*. Aucun des personnages n'incarne donc une voie idéale. Ma pièce est-elle la proposition d'un chemin à suivre? Non. Je montre plutôt un souverainisme qui a oublié son histoire et ses racines, un catholicisme s'enfermant sur lui-même et un libéralisme prenant le

contrôle de l'espace culturel, par le biais des trois personnages principaux : le prodigue, revenu d'Europe ruiné et devenu concierge, nettoie la chapelle et est souverainiste; son frère aîné, fédéraliste et directeur-adjoint dans l'école où se situe cette chapelle, voudrait la transformer en salle de casiers; leur père, veuf, est devenu diacre et s'est reclus dans un monastère. Quelle option est la meilleure? Y a-t-il d'autres voies possibles outre celles que la pièce expose? Voilà où doit débiter la démarche réflexive des spectateurs suite à la représentation de ma pièce-parabole; c'est à eux de décider ce qui est préférable (ou moins pire) à la lumière du conflit entre tradition et modernité qui leur est présenté, par le biais des personnages.

Je n'ai pas cherché non plus, avec cette pièce, à prendre position sur le débat politique concernant l'indépendance du Québec, dont il est question avec le référendum de 1995. À la fin de la représentation, le spectateur n'est pas appelé à choisir entre « oui » et « non », mais est appelé à se questionner sur la mémoire culturelle et historique, ainsi que sur sa réception, facteurs motivant le choix du « oui » ou bien du « non ». Plus précisément, les spectateurs ne sont pas appelés à *choisir*, mais à se *souvenir*. Ainsi, j'ai voulu renforcer l'ambiguïté des personnages en m'assurant que la position prise par ces derniers vis-à-vis le traitement de l'héritage catholique ne dépend pas de leur position politique par rapport à la question de la souveraineté nationale. Par exemple, le personnage de Denis pratique le catholicisme ouvertement sans pour autant afficher une position politique quelconque durant le référendum. De même que Louis est souverainiste, mais n'affectionne pas particulièrement la religion catholique. Enfin, si Luc veut détruire la chapelle, ce n'est pas du tout en lien avec ses convictions fédéralistes. Je n'ai pas cherché à associer les prises de position politiques des personnages avec leurs rapports à la religion.

J'ai voulu accentuer l'ambiguïté des personnages afin qu'aucune morale (politique, religieuse ou autre) ne soit imposée aux spectateurs. Dans le contexte de ma pièce, j'ai caractérisé les personnages de telle sorte qu'aucun des trois ne soit perçu comme supérieur, voire qu'aucun ne semble essentiellement bon ou mauvais, dans sa manière de se situer par rapport à l'héritage catholique au Québec.

#### C. 4. Le Paraboliste

Sarrazac entend, par le rôle du Paraboliste dans une pièce-parabole, un personnage qui se présente « simultanément [en tant que] narrateur de la parabole et son auteur », et qui ne doit absolument pas chercher à imposer son autorité ou un sens à l'histoire. Il doit, cependant, interagir à la fois avec la salle ainsi qu'avec les comédiens sur scène : sa voix se fait entendre non seulement en dehors de la présentation théâtrale (par exemple, en début de spectacle), mais également aux côtés des acteurs. En tout temps, Sarrazac souligne que la présence du Paraboliste est « toujours à la fois ostentatoire et intempestive » (PE, 231).

Dans le cas de ma pièce-parabole, parce que j'en suis l'auteur, je prendrais moi-même part au jeu en tant que comédien. D'ailleurs, au tout début de la pièce, le personnage du Paraboliste se présente immédiatement et intimement en tant qu'auteur, offrant notamment une notice autobiographique. De plus, il révèle qu'il a lui-même écrit la pièce qui sera présentée :

*Je me présente : je m'appelle Julien Dancause. J'ai écrit cette pièce dans le cadre de mon projet de maîtrise. Ce fut long et ardu... mais ce soir j'aurai le plaisir de vous présenter une parabole qui me tient à cœur. (Prologue)*

Ce personnage agit également en tant que présentateur plus formel, en demandant aux spectateurs de demeurer silencieux pendant la représentation puis d'éteindre leurs téléphones cellulaires :

*Avant de commencer, s'il vous plaît, on a beau le dire chaque soir, il y en a toujours un qui sonne... (faisant un effort pour garder son calme) je vous prierais donc d'éteindre vos téléphones portables. (Prologue)*

Ailleurs dans la pièce, le Paraboliste, incarné par la figure de l'auteur, raconte des souvenirs personnels liés à la temporalité de la pièce, le 30 octobre 1995. Ainsi, il facilite, dès le départ, le retour au réel pour les spectateurs en rappelant des référents et des souvenirs d'époque :

*Cette année-là, les gens se posaient de redoutables questions. En écrivant le show, il m'est apparu pleins de souvenirs de l'année 95. J'avais 11 ans à cette époque-là... J'sais pas si vous vous en souvenez... beaucoup de gens se demandaient, par exemple : « C'est quoi ça, Windows 95? » Ou encore, « Pourquoi c'est Mel Gibson qui joue William Wallace dans Braveheart? ». Pis à la cour de récréation, le 30 octobre... qu'est-ce qu'on allait porter à l'Halloween? Mais aussi, sur un mode plus léger... « Acceptez-vous que le Québec devienne souverain, après avoir offert formellement au Canada (il sort en disant le reste tout bas) un nouveau partenariat économique et politique, dans le cadre... » (Scène 1)*

Même s'il prend part au jeu sur scène, tout en conservant ses attributs de narrateur et de Paraboliste, il n'est pourtant pas « maître du jeu » comme l'entendait Claudel; mon Paraboliste tente de dialoguer avec les autres comédiens sans toujours obtenir de réponse :

*PARABOLISTE, au public*

*De retour au collège, Louis passe sa nuit post-référendaire en compagnie de son balai et de sa vadrouille. Il déambule comme un vampire qui craint l'aurore. (À Louis, compatissant :) Eh oui, ce graffiti qui dit : « OUI ». Il faut l'effacer. (Louis reste immobile.) Faut faire disparaître ça, Louis...*

*Louis range sa vadrouille, sort lentement de son chariot un produit nettoyant puis une guenille, puis commence à effacer le graffiti. Il pleure.*

*PARABOLISTE, à Louis*

*Pauvre Louis, tu n'arrives pas à effacer ta honte.*

*Un temps.*

*LOUIS, à lui-même*

*Qu'est-ce que j'vas faire? (Scène 7)*

Enfin, le Paraboliste dans le cadre de ma pièce n'a aucun pouvoir sur les autres personnages. Même si, dans le cas de la scène 6, il se déguise en Juge (alors que tous les spectateurs remarquent que ce n'est qu'une légère façade, puisqu'il demeure toujours le Paraboliste), puis déclare Louis « coupable! », il ne contrôle ni l'action ni la parole de celui-ci. Cependant, son rôle en tant que Juge est confirmé, lorsqu'à la fin il se présente devant Louis en tant que Paraboliste et lui annonce qu'il va recouvrer sa liberté, comme s'il avait subi une incarcération depuis la scène du procès :

*LOUIS, lisant*  
*« Monsieur,*  
*Nous vous remercions de l'intérêt que vous témoignez à notre établissement.*

*Malheureusement, nous ne pouvons retenir votre candidature pour le poste visé.*

*Par ailleurs, nous sommes tristement dans l'impossibilité de renouveler votre contrat de travail actuel, charge qui a été intégrée aux responsabilités relevant de l'aile C... »*

*Les comédiens viennent se placer derrière le Paraboliste, à l'exception de Luc et d'un ouvrier.*

*PARABOLISTE, à Louis*  
*Te voilà enfin libre, Louis. (Scène 13)*

En tout temps et lieu, le Paraboliste demeure « ostentatoire », et sa présence est presque toujours « intempestive », comme le voulait Sarrazac. Qu'il soit en train de jouer de la musique lors de la messe, ou bien même lorsqu'il interpelle les spectateurs dans la salle, il se fait toujours remarquer, frôlant l'impertinence dans la manière de manier la parole :

*Et vous... oui, vous qui parlez à votre amie, en arrière, là. (Il n'en revient pas, gesticule.) Elle se retourne! Elle est assise au fond de la salle, et elle se retourne!?! (Il soupire.) Oui, vous! (Il l'imité en train de placoter, rit.) Je parle : un peu de respect ! C'est pas une vraie église, ici, mais quand même... On a fait ce qu'on pouvait! (Un spectateur se demandant à voix basse si le spectacle est commencé) Oui, Madame, le spectacle est commencé! Sinon, je ne ferais pas le clown, ici, en avant! Et en passant, pour ceux, comme elle, qui ne viennent pas souvent au théâtre :*

*s'il vous plaît, ne commentez pas l'action à voix haute : on n'est pas dans votre salon! C'est pas comme à la télé, y a du vrai monde sur scène, donc... (Il fait un signe de garder le silence.) Merci! (Prologue)*

### C. 5. Le témoignage, l'action et la libération

Le témoignage constitue la cinquième caractéristique de la pièce-parabole que j'ai intégrée à ma pièce, et l'élément qui à la fois la rapproche et la distingue de la pièce de Gide que j'ai analysée dans le deuxième chapitre. Cette partie du troisième chapitre consistera donc en une comparaison de trois éléments relevés dans *Le Retour de l'Enfant prodigue* ainsi que dans la pensée d'André Gide, – le témoignage, l'action et la libération – avec ma propre pièce-parabole, *Et si la tendance se maintient....*

#### Témoignage

L'aspect du témoignage devient d'autant plus important dans ma pièce que les personnages, en tant que témoins, consolident non seulement une appartenance communautaire dans le contexte théâtral entre la salle et la scène, mais aussi dans le contexte identitaire d'un groupe plus large, soit celui d'une nation existant à l'extérieur du théâtre. Lorsque les personnages de la pièce témoignent d'une « tradition antérieure » en évoquant les voix et le texte de la parabole, par exemple, ils se réfèrent également à la « tradition antérieure », historique et sociolinguistique, d'une certaine culture. Le Paraboliste, en conversant directement avec la salle, forme le pont qui permet un dialogue entre les spectateurs et les personnages sur scène : les personnages ne font pas que dialoguer entre eux, mais également avec les spectateurs dans la salle qui, en retour, doivent formuler un jugement.

Ce dialogue se manifeste à l'aide de certains procédés théâtraux. Ainsi, les personnages sur scène s'adressent directement aux spectateurs dans la salle, ou bien cette parole adressée aux spectateurs est suggérée, et ce, à quelques occasions durant la pièce. Par exemple, lorsque le Paraboliste parle à l'auditoire, au moment où Denis le père préside la messe ou encore grâce à l'intervention du chœur dans la scène finale. Ces scènes sont conçues de manière à pouvoir inclure l'auditoire dans les espaces-temps fictifs. C'est dans cette série d'interactions entre salle et scène que se développe la choralisation évoquée par Sarrazac.

Il y a, tout d'abord, la présence d'un véritable chœur traditionnel (comme celui du théâtre grec) dans la dernière scène, situé à l'arrière-scène et entourant le personnage de Louis (lui-même placé à l'avant-plan comme s'il était seul, prononçant ses répliques à la manière d'un monologue). Même si cette forme traditionnelle du chœur dans ma pièce s'oppose à celle plus déconstruite décrite par Sarrazac, la polyphonie (et ainsi la polysémie) des voix qui en découle atteint un résultat semblable à celui décrit dans *La parabole ou l'enfance du théâtre*. Cet exemple de choralité à la toute fin de ma pièce fait entendre plusieurs voix et donc plusieurs perspectives. Les multiples voix sont à ce moment dissoutes en une seule : d'abord, non seulement les voix de ce chœur *parlent* à Louis, mais aussi elles se présentent comme la voix de son subconscient qui répond aux questions qu'il se pose à lui-même :

*PARABOLISTE, à Louis*  
*Te voilà enfin libre, Louis.*

*LOUIS, au public*  
*Comment j'vais faire, à c't'heure ? (Un temps.) Comment j'vais faire ?*

*LUC, pointant les néons, à un ouvrier*  
*Y a tu moyen de les mettre sur des circuits indépendants? Pour que chacun soit autonome?*

*Entre Denis, qui vient se placer dans un rond de lumière, presque divin.*

*DENIS*

*J'ai trouvé ma maison. Maître chez moi, j'assume mon caractère distinct.*

*Un temps. Pleins feux sur le plateau.*

*TOUS, en chœur, enthousiastes*

*Nous vous souhaitons tout le succès que vous méritez dans vos projets futurs !*

*PARABOLISTE*

*Et recevez l'expression de nos salutations distinguées.*

À d'autres moments, chacune des voix s'exprime de manière autonome. Ce mélange de voix – cette polyphonie –, s'adresse également à l'auditoire, en présentant diverses perspectives qui à la fois nourrissent et déclenchent la réflexion du spectateur. Chaque parole contient donc un double-sens. Par exemple, chacune des voix du chœur constitue une voix qui demeure réellement individuelle, étant donné que les personnages énonçant les répliques chorales retiennent les attributs qui les caractérisent – il ne s'agit pas d'une seule voix, sous forme d'une masse indistincte. Ainsi, le personnage de Luc énonce des répliques qui suggèrent qu'il puisse à la fois faire partie du chœur tout en dirigeant les rénovations dans la chapelle, en s'adressant aux démonteurs :

*LUC, pointant les néons, à un ouvrier*

*Y a tu moyen de les mettre sur des circuits indépendants? Pour que chacun soit autonome?*

Conjointement, même si Denis se situe physiquement tout près de Luc sur scène, le spectateur a raison de croire que le personnage du père se retrouve dans sa cellule moniale, alors que le personnage de Louis livre sa parole et reçoit sa lettre de refus à partir du lieu de son domicile :

*TOUS, en chœur, enthousiastes*

*Nous vous souhaitons tout le succès que vous méritez dans vos projets futurs*

Chacun des personnages amène donc avec lui le lieu de sa parole : alors que les corps des personnages se retrouvent tous à proximité l'un de l'autre, les voix individuelles peuvent

provenir de plusieurs autres espace-temps. À l'exception possible de quelques accessoires sur scène, il n'y a pas de délimitation physique permettant de signaler au spectateur ces divers lieux. Bougeant ensemble, les personnages s'adressent et se répondent l'un à l'autre; les paroles demeurent cohérentes lorsqu'elles sont entendues individuellement mais contribuent aussi à un nouveau sens au moment de leur assemblage. Alors que Sarrazac laisse entendre que la choralité crée une dissonance ou une disharmonie, les voix multiples lorsque rassemblées auront formé une *communion*. Je retiens ici le sens religieux du terme *communion*, afin d'établir un lien avec la scène de la messe eucharistique présidée par Denis le père : il ne s'agit pas de rassembler des voix et des pensées déjà identiques, mais de rassembler des voix et des pensées individuelles et distinctes dans un partage ainsi que dans une transmission fraternels d'une même croyance. D'une manière plus appropriée pour ma pièce, sont rassemblées des voix ainsi que des pensées individuelles et distinctes dans un partage ainsi que dans une transmission fraternels d'une idée de la nation québécoise.

De même que devant la scène finale, les spectateurs dans la salle qui observent la messe eucharistique ne sont pas, justement, de simples observateurs : ils prennent réellement part à la pièce en devenant des témoins qui participent à un échange. Lorsque Louis et Luc s'assoient en faisant face au fond de la scène, où est présidée la messe, ils transforment simultanément la perspective et, de surcroît, stimulent la participation de l'auditoire : avec ces deux personnages, les spectateurs forment soudainement une assemblée de fidèles à l'église. La participation intuitive des spectateurs dans cette pièce-parabole devient plus accrue, et plus évidente, au moment où tombe le « quatrième mur », encore ici dans la dernière scène lorsque les lumières sont rallumées.

Les spectateurs, jusqu'à ce moment enveloppés dans le noir et dans l'anonymat, doivent faire face, sous une lumière qui les rend visibles de la scène, aux autres spectateurs mais aussi à eux-mêmes. Par ce procédé, j'ai souhaité faire allusion au « soi » de chaque individu qui, subitement, se retrouve obligatoirement confronté aux masses du « on » anonyme, procédé précédemment expliqué dans le second chapitre. Le spectateur peut donc prendre conscience de son individualité mais aussi de son isolement dans le processus de sa réaction ainsi que de sa réponse.

Tout comme dans la pièce de Gide, où la confrontation entre le spectateur individuel et les masses du « on » anonyme résulte en l'acquisition de la conscience de soi, ma pièce est conçue de telle sorte que le spectateur puisse aussi exercer un jugement autonome. Témoignant de la réaffectation de la chapelle, chacun des spectateurs a la responsabilité individuelle de poser un jugement sur la manière dont il faudrait traiter l'héritage catholique, dans le but de permettre l'épanouissement identitaire du peuple québécois.

Toutefois, cette responsabilité de jugement devient aussi collective, dans la mesure où la pièce s'adresse à un ensemble d'individus, un auditoire québécois. Le jugement individuel doit donc nécessairement se rapporter au collectif, car la question de l'héritage communautaire ne peut être traitée que conjointement avec le *groupe* : l'héritage de la religion institutionnalisée, s'il doit subsister, ne peut être défendu par un seul et unique individu. Le spectateur qui réfléchit à sa responsabilité individuelle envers la transmission ou non de cet héritage, doit donc également réfléchir à sa responsabilité vis-à-vis le collectif, avec qui il choisira de partager ou non un devoir de mémoire.

Ce devoir de mémoire se communique également par le biais d'un méta-témoignage; c'est-à-dire qu'en plus des témoignages livrés par les divers personnages durant la pièce, il y a

également le témoignage de l'Évangile proclamé avant que Denis le Père livre son homélie. Rappelant l'affirmation indirecte du témoignage propre aux paraboles – « Il dit encore... » (Scène 9) –, Denis arrive à jouer lui-même le rôle du Paraboliste qui présente aux spectateurs (les personnages dans l'église, puis les spectateurs dans la salle de spectacle) une parole transmise et re-transmise. Cet assemblage de témoignages et de voix, étendu sur plusieurs espace-temps, évoque ce que Ricoeur appelle la « communion ouverte », unissant les individus dans un « complete and spontaneous fusion of the self and the world in an absolute moment, a pure present »<sup>206</sup>. L'individu devient alors effectivement ré-intégré dans le « on », dans une totalité.

Le vocabulaire religieux – par exemple, la « communion » – m'a également été utile pour parler de cet échange polyphonique, car il m'a permis d'éclairer une économie du devoir de mémoire (puis de réponse et de transmission), qui fait normalement suite à la proclamation d'un quelconque témoignage. Plus particulièrement, lors d'une messe eucharistique, le prêtre (lui-même témoin d'une « Parole de Dieu » et de la « présence réelle »<sup>207</sup>) doit évoquer le procédé liturgique de *l'anamnèse* devant les fidèles, qui consiste en ce devoir de mémoire accompli *dans le présent* envers la figure du Christ et de sa Passion. Il doit citer notamment la phrase tirée de l'Évangile de Luc : « Faites cela en mémoire de moi » (Lc 22 :19)<sup>208</sup>. Cela ne consiste pas en une simple commémoration, procédé par lequel le souvenir demeure rangé dans le passé, mais devient plutôt transposé et vécu tout à fait dans le *présent*. Pour ma pièce, l'idée de témoignage devient donc par le biais de cette scène non seulement porteuse de transmission mais aussi son objet. Nous devons nous demander si, en adoptant le rôle de prêtre, puis en présidant la messe eucharistique et en reprenant le témoignage évangélique, Denis arrive lui-même à conserver et à transmettre l'héritage religieux institutionnel. Il acquiert une conscience de soi tout à fait sincère

---

<sup>206</sup> Wolfgang W. Holdheim, *Theory and practice of the novel : a study of André Gide*, op. cit., p. 23.

<sup>207</sup> Daniel Moutote, *André Gide : Esthétique de la création littéraire*, op. cit., p. 28.

<sup>208</sup> Lc, 22 :19 (*Bible de Jérusalem*).

et autonome, et réussit de ce fait à conserver en lui-même l'héritage reçu, mais, faute de vouloir autre chose que son autonomie individuelle et individualiste (il ne recherche pas activement une autonomie québécoise nationale, préférant la neutralité et, à la limite, l'indifférence politique), il échoue dans la transmission de cet héritage.

J'ai voulu, d'autre part, comme dans *Le Retour de l'Enfant prodigue* de Gide, faire part d'un acte de témoignage. J'ai souligné précédemment que l'œuvre gidienne contient plusieurs de ces témoignages présentant une idée ou un projet dans lequel personne ne croit et qui ne se réalise pas :

*LOUIS. J'ai peur d'être un raté. Que nous, les Québécois, on soit tous des ratés, pis qu'on réussisse jamais ce qu'on entreprend. [...]*

*J'm'haïs, quand je perds; pis là, j'nous haïs.*

*Pourquoi j'ai pas de talent, pourquoi on est des osties d'peureux?*

*J'me sens perdu, encore plus que le jour où j'ai visité Berlin Est. Quand le mur est tombé, j'ai cru tellement fort qu'à c't'heure, c'était notre tour de faire quelque chose que personne au monde avait cru possible! (Scène 7)*

Afin de dépeindre l'acte de témoignage plus explicitement, j'ai voulu exposer celui de Louis lors d'un procès, occasion durant laquelle l'acte de témoigner est chose bien encadrée et codifiée. Je me suis plus particulièrement inspiré des propos de Jean-Pierre Sarrazac sur le procès comme forme propice à la forme de la pièce-parabole (par exemple, dans *Le Livre de Christophe Colomb* de Paul Claudel), car celle-ci, de par sa structure, est composée de divers témoignages tentant de convaincre un jury et, de manière plus importante, un juge qui, ultimement, devra exercer son jugement. Dans le cadre de ma pièce-parabole, j'invite les spectateurs à se substituer au juge et ainsi assumer la responsabilité du jugement. Tel le fils prodigue de Gide dans sa pièce-parabole, le personnage de Louis refuse lui aussi de moraliser son expérience. Au lieu de céder aux pressions des autorités (le juge, le procureur, le jury et le bourreau rêvés lors de son cauchemar), puis au lieu d'avouer la nature immorale ou amoral de ses actions, Louis tente de faire

comprendre l'expérience de son dilemme existentiel, celui reliant son projet identitaire et national à sa vocation professionnelle. Tel le fils prodigue de Gide, Louis devait nécessairement accomplir un processus de réflexion aux dépens des choses matérielles :

*PROCUREUR, au juge*

*Votre honneur, permettez... (à Louis :) et votre famille, l'aviez-vous abandonnée?*

*LUC, hurlant*

*Oui, votre honneur! (À Louis :) Papa avait commencé ses bondieuseries, pis toi tu faisais rien pour m'aider à le réveiller! Papa priait, priait sans cesse pendant que toi, p'ti-crisse, tu baisais des putes sur les pages de ton manuscrit de marde!*

*JUGE, frappant de son maillet*

*Silence! Silence! Accusé, qu'avez-vous à répondre?*

*[...]*

*LOUIS*

*Oui, c'est vrai... (Murmures dans la salle.) Pour savoir qui j'étais, je me suis vidé de tout.*

Il serait possible d'interpréter ce comportement comme un signe de faiblesse, de paresse et de passivité comme l'ont souligné Ben Stoltzfus<sup>209</sup> et Jean Claude<sup>210</sup> au sujet du personnage du fils prodigue chez Gide. D'un côté, il ne demeure pas indifférent ou insensible face à certaines questions, surtout celles qui sont politiques ou culturelles. Par contre, Louis échoue effectivement dans sa quête d'autonomie culturelle, faute de ne pouvoir incarner cette indépendance individuellement. La toute fin de la pièce représente un appel à l'action pour Louis, libéré des liens qui l'empêchaient de prendre seul une décision :

*PARABOLISTE, à Louis*

*Te voilà enfin libre, Louis.*

*LOUIS, au public*

*Comment j'veis faire, à c't'heure ? (Un temps.) Comment j'veis faire ? (Scène 13)*

En entretenant le parallèle entre l'autonomie du personnage et l'autonomie de la nation, la fin de la pièce invite à la fois le Prodigue ainsi que la salle entière à agir en exerçant leur jugement.

---

<sup>209</sup> Ben Stoltzfus, « André Gide and the Voices of Rebellion », op. cit., p. 92.

<sup>210</sup> Jean Claude, *Cahiers André Gide, Tome II: André Gide et le théâtre*, op. cit., p. 58.

## Action

Dans ma pièce, le personnage se rapprochant le plus de la figure du révolutionnaire telle que présentée (par l'Enfant prodigue) dans la pièce-parabole de Gide, n'est pas Louis ni Luc mais bel et bien Denis le Père qui, lui, matérialise une pensée révolutionnaire par ses actions. Il est celui qui, ayant franchi l'étape de la *metanoia*, a pu vivre, au sens psychologique, une « réparation autonome » suite à une « crise existentielle »<sup>211</sup>, après le décès de son épouse. Théologiquement, la *metanoia* signifie en effet un « renversement » ou une « transformation d'esprit » menant à une conversion et, *ergo* une « nouvelle vie »<sup>212</sup> grâce au contact à la fois de la liturgie (la « Parole », soit le témoignage) ainsi que du sacrement eucharistique lors de la messe. Le personnage de Denis le Père, touché par cette conversion au point de joindre une fraternité et de devenir diacre, envisage l'acte eucharistique en tant qu'acte révolutionnaire. L'acte eucharistique permet en effet à Denis de rencontrer une vision non-matérialiste, retrouvée par-delà le contexte temporel de l'individu et confrontant l'idéologie utilitariste propagée.

Je rappelle que la question sur laquelle la pièce met l'accent n'est pas tant celle de la valeur qu'accorde la société à l'acte eucharistique en tant que tel, que celle du traitement de l'héritage catholique au Québec (dont l'acte eucharistique fait naturellement partie). Le rituel de la messe eucharistique représente, selon Denis, une manière de combattre une vision utilitariste du monde. Cette pièce ne vise pas à suggérer que la prêtrise est l'unique chemin vers la conscience et la libération de soi, mais qu'il s'agit de la manière dont le personnage de Denis le père peut *sublimier* son acte révolutionnaire (comme l'avait fait l'Enfant prodigue de Gide en encourageant le départ de son frère puîné) tout en suivant le modèle d'abnégation de soi, promu par Gide. Notamment, le père incarne l'antithèse d'un utilitarisme extrême, car il a vendu sa

---

<sup>211</sup> Petruska Clarkson, *On Psychotherapy*, Londres, Whurr Publishers, 1993, p. 56.

<sup>212</sup> Frederick William Danker (ed.), *A Greek English Lexicon of the New Testament and other early Christian Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, p. 640-641.

maison afin (en plus d'aider Louis à rembourser ses dettes) de se délester des possessions matérielles, et a rejoint un monastère où tout doit être partagé. Luc, son fils aîné, lui reproche ces actes :

*Ça m'fait chier en calisse que t'aies vendu la maison pour payer les dettes à Louis. Tsé, déjà qu'il avait tout gaspillé ce qu'il avait hérité de maman... Toi, y a fallu que tu lui payes ses dettes, pis que tu t'en ailles vivre chez les curés! Pis le reste de l'argent... tu l'as donné à qui? Aux bonnes sœurs? Non, mais... Allô??? Pis moi? Hein! Moi?? Je l'aimais, moi, c'te maison-là! C'est là que j'ai grandi! Pis tu l'a vendue à cause de c'te maudit irresponsable-là! Y a été trop gâté, Louis, pis c'est pour ça qu'y est tout croche à c't'heure. Pis, sacrement, tu m'as supplié de l'aider, d'y trouver une job... Parce que c'te bébé-là y'est trop incompetent pour s'en trouver une tu-seul, ou trop orgueilleux pour aller faire des hot-dogs steamés chez Valentine. Le mieux qui pourrait y arriver, c'est qu'il se fasse câlisser dehors pis qu'il s'arrange tout seul! Comme ça y arrêterait de vivre comme un osti de B.S. pis y'apprendrait à se débrouiller pour une fois... En tout cas, c'est injuste, papa. Pis toi? T'aurais pas aimé ça, voyager? Je sais pas, moi... on aurait pu faire plein d'affaires... ensemble... Mais non !... T'es devenu moine ! (Scène 10)*

Denis dévoue ainsi sa vie non seulement à un culte mais aussi à une autre manière de voir le monde actuel, et il se place délibérément en marge de l'idéologie courante. Il peut donc prôner, tout comme le Prodiges de Gide, l'« être » plutôt que l'« avoir ».

Inversement, le frère aîné, Luc, ressemble beaucoup à l'aîné qu'avait créé Gide : lui aussi ne semble évaluer l'individu que pour son potentiel utilitaire, et n'arrive pas à comprendre les expériences qui ne sont pas de l'ordre du matériel, du concret :

*LUC. Avec vos niaiseries identitaires... du bungee sans élastique! Depuis que votre maudit PQ a été élu, on a perdu la moitié de nos sièges sociaux au profit de Toronto. Mais je suppose que c'est pas assez... (Scène 2)*

Cependant, les deux figures du Frère aîné sont placées à chaque extrême du même échiquier : alors que le personnage de Gide veut un retour à « l'ordre », à l'autorité, au paternalisme ainsi qu'à la quasi-dictature religieuse, Luc cherche à convertir la nature de l'héritage qui lui a été transmis culturellement afin de le remplacer par un prestige financier et pragmatique (à la fois

pour son lieu de travail mais aussi, au sens plus large, pour le Québec), ombragé par le mercantilisme de son époque :

*LUC. Commencez par enlever les crucifix... (un temps) pis les bancs, aussi. Ça se vend bien ça, les bancs. [...] Mais, laissez-moi en donc quatre, là : les élèves, y vont pouvoir s'asseoir dessus pour enlever leurs bottes. OK? (Un temps, il regarde autour.) Pis vous démonterez les vieux lustres, aussi ; mettez donc des néons à place, qu'on voye clair, un peu. (Un temps.) Bon, c'est ça : faites-moi d'la place! Je veux d'l'espace! Faut que ça soit VIDE, un grand espace VIDE! (Scène 21)*

La dilapidation de l'héritage dans cette pièce-parabole est donc mise en scène dans le cadre d'une structure en parallèles : alors que Denis le Père rejette l'héritage matériel constitué de sa maison et de ses possessions afin de le remplacer par des expériences immatérielles, Luc transforme la chapelle de l'école privée (lieu de culte consacré à l'expérience ainsi que l'héritage immatériels) en une salle de casiers, c'est-à-dire un lieu entièrement défini par sa fonctionnalité matérielle :

*LUC. [...] Eille, pis moi, au collège privé où j'suis, c'était un collège de gars, avant. (...) Bah, c'était tenu par des p'tits pères, tu comprends! Mais, pour faire plus de cash, on a rendu ça « mixte ». Eille, là l'argent est rentré... Pis là, le CA aime ça ! Mais là, criss, on n'a pu de place pour les casiers! C'est trop cher de faire construire un nouveau pavillon, fa que devine ce que bibi a trouvé comme idée géniale ? Et qui lui a valu une promotion??? Hein? Ben, on va transformer la grosse crisse de chapelle... en immense salle de casiers! (Il rit encore plus fort.) Je peux te dire qu'a va y goûter, la tabarnac de chapelle !!! (Rire tonitruant.) Osti! Pis ça, j'le dédie à mon père! Hein ? Mais c'est-tu pas beau ça? (Rire). Pis ça, ça fait en même temps que mon frère aura bientôt pu de job! (Rires)[...] » (Scène 11)*

Je souhaite que la réaffectation de la chapelle dans la dernière scène, tel le démontage d'un décor au théâtre, puisse provoquer non seulement un questionnement chez tous ceux dans la salle qui sont témoins de cet acte, mais également une prise de décision en réponse à la question posée dans ma pièce-parabole : « Quoi faire de l'héritage catholique au Québec? »

Un auteur doit à tout prix éviter d'être un « Dieu qui parle dans la conscience »<sup>213</sup>, afin d'échapper au genre de la pièce à thèse et de laisser sa liberté au spectateur : en me référant à Ricoeur, j'ai voulu favoriser la « conscience autonome » plutôt que « l'obéissance de la foi », en permettant à un spectateur de « juger par lui-même, « en conscience », [pour] répondre de façon responsable à la Parole qui lui venait par l'Écriture »<sup>214</sup>. Ainsi, dans ma pièce-parabole, le chœur de la scène finale et le Paraboliste prononcent ces dernières paroles :

*TOUS, en chœur, enthousiastes*  
*Nous vous souhaitons tout le succès que vous méritez dans vos projets futurs !*

*PARABOLISTE*  
*Et recevez l'expression de nos salutations distinguées.*

Elles sont adressées à Louis, mais aussi aux spectateurs dans la salle : elles consistent en une invitation à la réflexion ainsi qu'au jugement. Leur est imposée non pas un sens, mais une responsabilité de juger la réalité ainsi que l'impasse dans lesquelles se retrouvent non seulement les personnages mais aussi les spectateurs eux-mêmes.

### Libération

En dépit de sa dévotion totale envers le Christ, Gide croyait que la libération de l'utilitarisme était tout à fait incompatible avec le catholicisme ou toute idée d'héritage, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Il disait même que le catholicisme était lié à l'utilitarisme, car celui-ci imposait une moralisation étouffant la *passion* et la *sincérité*, sources de l'art<sup>215</sup>. Toutefois, nous avons vu dans le chapitre précédent que l'héritage et la religion, en tant qu'idéologies, ne sont pas incompatibles avec l'esthétisme. Ainsi en est-il de l'acte eucharistique, car ce dernier va même jusqu'à re-présenter une vision artistique à part entière,

---

<sup>213</sup> Paul Ricoeur, *Amour et justice*, op. cit., p. 98.

<sup>214</sup> Ibid, p. 98.

<sup>215</sup> Lawrence Thomas, *André Gide: The ethic of the artist*, London, Secker & Warburg, 1950, p. 238.

totale­ment opposée à l'utilitarisme et au capitalisme. L'eucharistie consiste en effet en la représentation artistique absolue, selon David Jones, car elle représente dans le réel un objet (le pain et le vin) au-delà de la métaphore par le processus de transsubstantiation<sup>216</sup>. L'acte eucharistique s'élève donc au-dessus de l'acte moral en tant qu'acte artistique, étant donné que l'artiste (par exemple, le Christ lui-même) a l'objectif principal de « return the fragmented world to an original – or rather final – coherence »<sup>217</sup> au lieu de châtier puis de condamner les fidèles. De même, dans le concept de pièce-parabole que j'ai tenté de traduire par le biais de cette création, l'auteur ne doit pas avoir pour but d'accuser ou de condamner ses spectateurs.

Je dois ajouter, parallèlement, que dans l'art il y a le désir et la recherche tenaces d'atteindre un sentiment de *totalité*<sup>218</sup>. La quête identitaire de l'individu qui veut rejoindre le *tout* demeure au centre de la pensée catholique. Selon Nersoyan<sup>219</sup>, il en est ainsi parce que la quête du salut se représente d'abord et avant tout comme le désir d'incorporer l'individu dans un *tout* ne requérant ni la violence de l'imposition ni la perte du soi dans un moule : l'interdépendance entre le fruit et la vigne auquel il se fixe<sup>220</sup> dans la parabole de Jean nous le démontre. Dans ma pièce-parabole, le personnage de Denis est celui qui permet de placer l'acte eucharistique dans le cadre d'une vision artistique autorisant, à son tour, une libération de l'individu. Tel que suggéré précédemment, Gide percevait l'art comme son ultime salut (et non pas l'action représentative, telle l'action politique)<sup>221</sup> et comme la voie principale vers une véritable forme d'héroïsme<sup>222</sup>.

---

<sup>216</sup> David Jones, *The Dying Gaul*, Londres, Faber & Faber, 1987, p. 136.

<sup>217</sup> H. J. Nersoyan, *André Gide : The Theism of an Atheist*, op. cit., p. 64. Traduction libre.

<sup>218</sup> David Jones, *Dying Gaul*, op. cit., p.141.

<sup>219</sup> H. J. Nersoyan, *André Gide : The Theism of an Atheist*, op. cit., p. 62.

<sup>220</sup> « Parabole de la vigne, » Jn, 15 :5 (*Bible de Jérusalem*) : « Moi, je suis la vigne, et vous, les sarments. Celui qui demeure en moi et en qui je demeure, celui-là porte beaucoup de fruit, car, en dehors de moi, vous ne pouvez rien faire ». Le serment ne pourra porter fruit que s'il est fixé sur la vigne.

<sup>221</sup> Barbara Ann Russell, *André Gide and the Heroic*, op. cit., p. 7.

<sup>222</sup> *Ibid*, p. 26, p. 28, p. 59, p. 88, p. 146, p. 192, p. 193.

Nous avons également vu, dans le chapitre précédent, que, pour Gide, la libération intérieure prime sur l'acte physique de la liberté. Dans ma pièce, l'incarnation absolue de ce précepte se manifeste dans le personnage de Denis le père, car il s'impose l'abnégation de soi et les contraintes exigées par ses nouvelles fonctions en tant que membre d'une communauté religieuse. Celui qui se dit « maître chez [soi] » (scène 13), dans son corps et son esprit, est paradoxalement celui qui vit le plus dans la contrainte, chose si admirée par Gide :

*DENIS. [...] C'est tout ce que j'espérais. C'est calme et, franchement, j'adore notre communauté. Ici, tu sais, je suis entouré de vraies encyclopédies! La plupart parlent six langues et ont voyagé sur tous les continents! C'est fascinant ! On a de si merveilleuses conversations, j'apprends encore un tas de choses, à mon âge! Et puis, quand on chante tous ensemble ou qu'on partage un repas... Il y a un esprit si fraternel, ici, que ça me transporte. [...] (Scène 5)*

Ainsi, Denis le Père, tel le personnage de l'Enfant prodigue dans la parabole gidienne, « s'est mis à attendre [Dieu], à le réclamer de l'Homme, avec la certitude que « le divin » subsisterait même dans une ère destructrice de mythes et de religion »<sup>223</sup>. De manière semblable, Gide a pu accéder au bonheur et à une sérénité, « not because he became reconciled with humanity on the social level, but because of the creation of a legacy. Both the act of creation itself and the assurance that something had been secured « à l'abri de la mort » served as a source of satisfaction and peace »<sup>224</sup>. Conséquemment, c'est en fuyant un modèle violent de rébellion pour embrasser la servitude volontaire (imposée par la vie dans une communauté religieuse) que ce personnage réussit à imiter l'Enfant prodigue gidien dans sa sublimation de l'acte révolutionnaire, ainsi que dans son affranchissement personnel.

---

<sup>223</sup> Enrico Umberto Berthalot, *André Gide et l'attente de Dieu*, op. cit., p. 242.

<sup>224</sup> Barbara Ann Russell, *André Gide and the Heroic*, op. cit., p. 189.

D. Si la tendance se maintient...

**LES PERSONNAGES**

LOUIS, frère de Luc

LUC, frère de Louis

DENIS, père de Louis et de Luc

PARABOLISTE / JUGE

BOURREAU / PROCUREUR

OUVRIERS

*L'espace principal évoque une ancienne chapelle. Quelques bancs, deux lustres, un crucifix.*

**Prologue**

*Le Paraboliste est seul sur scène, dans un rond de lumière.*

PARABOLISTE

Mesdames et Messieurs, bonsoir et bienvenue à cette représentation. Permettez-moi de vous adresser quelques mots avant de vous confier à nos acteurs.

Je me présente : je m'appelle Julien Dancause. J'ai écrit cette pièce dans le cadre de mon projet de maîtrise. Ce fut long et ardu... mais ce soir j'aurai le plaisir de vous présenter une parabole qui me tient à cœur.

Avant de commencer, s'il vous plaît, on a beau le dire chaque soir, il y en a toujours un qui sonne... *(faisant un effort pour garder son calme)* je vous prierais donc d'é-tein-dre vos téléphones portables.

*Son regard est attiré par du bruit provenant des dernières rangées.*

Et vous... oui, vous qui parlez à votre amie, en arrière, là. *(Il n'en revient pas, gesticule.)* Elle se retourne! Elle est assise au fond de la salle, et elle se retourne!?! *(Il soupire.)* Oui, vous! *(Il l'imité en train de placoter, rit.)* Je parle : un peu de respect ! C'est pas une vraie église, ici, mais quand même... On a fait ce qu'on pouvait! *(Un spectateur se demandant à voix basse si le spectacle est commencé)* Oui, Madame, le spectacle est commencé! Sinon, je ne ferais pas le clown, ici, en avant! Et en passant, pour ceux, comme elle, qui ne viennent pas souvent au théâtre : s'il vous plaît, ne commentez pas l'action à voix haute : on n'est pas dans votre salon! C'est pas comme à la télé, y a du vrai monde sur scène, donc... *(Il fait un signe de garder le silence.)* Merci!

Comme vous le savez, nul n'est au-dessus de la loi... donc, mon avocat m'a conseillé de vous avertir formellement (*il sort un papier, lit*) : « Que toute ressemblance avec des personnes existantes, vivantes ou mortes, bibliques ou profanes, politiques ou artistiques n'est que le fruit d'un hasard... calculé... »

*Il range le papier.*

Ce n'est ici qu'une histoire de famille, tout ce qu'il y a de plus banal... mais touchante. Celle d'un père, Denis, et de ses deux fils, Louis et Luc... Un drame, au fond, comme on en voit chaque jour, avec tout ce que ça implique : craintes, incertitudes, doutes... peut-être aussi rancœur, révolte et désespoir!

*La lumière du projecteur qui éclaire le Paraboliste vacille, puis s'éteint.*

*Noir.*

## **Scène 1**

*La chapelle de l'école. La scène est plongée dans l'obscurité. Louis entre avec une petite lampe de poche et un escabeau ; il s'applique à changer l'ampoule défectueuse d'un lustre. La tâche semble ardue, mais il y parvient.*

LOUIS, *très fort*  
Et la lumière fut !

*Il laisse l'escabeau au milieu de la scène et retourne en coulisse, il en revient quelques instants plus tard avec une énorme boîte de décorations d'Halloween. Il en sort une guirlande et une décoration monstrueuse.*

LOUIS, *faisant des bruits de tambour avec sa bouche.*

« Pom pom pom pom, pom pom, pom pom pom pom... pom pom, pom pom, pom, pom pom pom... (*Il commence à chanter militairement la Marseillaise.*) Allons enfants de la patrie, le jour de gloire est arrivé, contre nous de la tyrannie, l'étendard sanglant est levé (*il monte l'escabeau et brandit la décoration monstrueuse*), l'étendard sanglant est levé (*il accroche la décoration et redescend en chercher une autre*), entendez-vous dans nos campagnes, mugir ces féroces soldats qui viennent jusque dans nos bras, égorger nos fils et nos compagnes (*il sort de la boîte un trident de diable et une faux en plastique, qu'il brandit*), aux armes citoyens! Formez vos bataillons! (*Il sort un squelette de sa boîte et monte l'escabeau.*) Marchons, marchons! Qu'un sang impur abreuve nos sillons! »<sup>225</sup> (*Il suspend le squelette au plafond.*) Pom pom pom pom !

*Un temps, Louis est debout sur son escabeau.*

---

<sup>225</sup> LISLE, Rouget de, *La Marseillaise*, 1792.

LOUIS, *imitant de Gaulle*  
Vive le Québec! Vive le Québec, libre!

*Un temps, puis la phrase suivante est projetée sur le mur : « Montréal, 30 octobre 1995, 5h du matin. »*

PARABOLISTE

Cette année-là, les gens se posaient de redoutables questions. En écrivant le *show*, il m'est apparu pleins de souvenirs de l'année 95. J'avais 11 ans à cette époque-là... J'sais pas si vous vous en souvenez... beaucoup de gens se demandaient, par exemple : « C'est quoi ça, *Windows 95*? » Ou encore, « Pourquoi c'est Mel Gibson qui joue William Wallace dans *Braveheart*? ». Pis à la cour de récréation, le 30 octobre... qu'est-ce qu'on allait porter à l'Halloween? Mais aussi, sur un mode plus léger... « Acceptez-vous que le Québec devienne souverain, après avoir offert formellement au Canada (*il sort en disant le reste tout bas*) un nouveau partenariat économique et politique, dans le cadre... »

*Il sort.*

## Scène 2

*La chapelle. Luc entre en trombe, vêtu de survêtements de sport.*

LUC, *sérieux*  
Les décorations sont-tu posées, Louis?

*Un temps.*

LOUIS  
Ça achève, mon vieux! (*Lentement.*) Ça s'en vient.

*Luc prend une grande respiration.*

LUC  
Bien, oublie pas de ranger tout ça, hein, les portes ouvrent à 6 h.

LOUIS  
Oui, grand chef ! Mais dis donc, mon Luc, pas de cravate à matin?

LUC  
Je m'en vais faire du vélo stationnaire.

LOUIS

Domage, que ton vélo fasse du sur place... Tu pourras pas rouler jusqu'aux Rocheuses... tes belles Rocheuses, mon Luc!

LUC

Avec vos niaiseries identitaires... du *bungee* sans élastique! Depuis que votre maudit PQ a été élu, on a perdu la moitié de nos sièges sociaux au profit de Toronto. Mais je suppose que c'est pas assez...

LOUIS

Y a eu un prix à payer pour qu'on se sente chez nous, à Montréal ? Ben, c'est comme ça!

LUC

Franchement ! Avant, Montréal, c'était la métropole du pays! Une ville qui comptait, en Amérique, et qui faisait l'envie de tous les Anglos! Elizabeth Taylor est venue se marier ici, John Lennon a fait son *bed in* pour la paix au Queen Élisabeth. Maintenant, notre ville est devenue... le village d'Astérix!

LOUIS

Toi, l'ouvrier riche... tu t'attristes de la disparition des visites d'un hippie? Pis, si tu t'ennuies tant que ça du prestige perdu de Montréal (*il tire de sa boîte une étoffe, se drape avec*), tu te déguiseras en Cléopâtre pis tu paraderas dans Westmount ou devant les banquiers de la rue St-Jacques, si y en reste, pis tu crieras : « *Stay ! Stay ! I'm back! I'm still your Queen! Your damned Queen City!* »

*Il rit.*

LUC, *piqué au vif*

Bon, serre-moi ça, pis vite! T'as compris? Y est quasiment 6 h, dépêche-toi!

LOUIS, *faussement surpris*

T'es fâché ?...

*Luc sort brusquement.*

LOUIS

Bonne journée, là!...

*Louis se remet nonchalamment à ranger les boîtes de décorations.*

*Noir progressif.*

### Scène 3

*Cette scène a recours au théâtre d'objets : une grande table, où sont placés des figurines et des blocs Lego, afin de représenter les rues de Montréal.*

#### PARABOLISTE

Montréal, Mesdames et Messieurs! Métropole francophone d'Amérique ou... « la ville aux cent clochers », comme dirait Mark Twain! Voyez comme son Est est bleu et comme son Ouest est rouge! Ici, un brouhaha de drapeaux se livre bataille. Louis se promène dans ce dédale, respirez avec moi l'âme anxieuse de la ville, à travers les effluves carboniques des voitures et l'odeur du *smoked meat* qui embaument ses rues magnifiquement sales et trouées!

#### LOUIS

Je marche dans Montréal, tout est surréel. Je sens, à chaque pas, que l'Histoire approche, que le Québec et son rêve vont rencontrer l'Histoire! Ça me rappelle quand j'étais à Berlin, y a 6 ans. Aujourd'hui, c'est la fin de la honte, la naissance d'un pays! J'attends ce jour depuis si longtemps. Je sens que nous sommes des millions à poser ce même geste courageux : dire oui! Voilà, j'y suis. On m'identifie. (*Imitant la voix d'une bénévoles :*) « Louis Archambault, 1043, rue Jeanne-Mance ». (*Il reprend sa voix.*) « Oui, c'est moi. » C'est mon tour! On me remet mon bulletin de vote ; je suis dans l'isoloir ; j'ai envie de m'agenouiller, tellement je sens ce moment prodigieux.

*Il s'agenouille. Noir progressif.*

### Scène 4

*Louis est désormais dans la chapelle d'un couvent, toujours agenouillé. Il reçoit, des mains de son père Denis, la communion.*

#### DENIS

Le corps du Christ.

#### LOUIS, *priant à voix haute*

Amen. (*Un temps.*) Priez pour nous, bon Dieu, priez pour que notre destin se réalise, pour qu'on gagne pour une ostie de fois, et que cette grande victoire nous emplisse enfin le cœur d'espoir. Pour que notre peuple puisse exister, à tout jamais, et que nous puissions fêter la Saint-Jean-Baptiste, à Montréal, avec autant de fierté que la Saint-Patrick à Dublin. (*Un temps.*) Seigneur, permettez-moi de croire en vous. Amen.

*Il incline respectueusement la tête et prie en silence.*

*Noir progressif.*

## Scène 5

*Un peu plus tard, dans le lobby de la chapelle. Louis attend que son père ait terminé de retirer ses vêtements de diacre.*

DENIS, *cherchant Louis du regard*  
Louis?

LOUIS  
J'suis ici, papa ! T'as bien fait ça, ton homélie. C'était beau ce que tu disais sur Dieu... « un effort vers le beau »...

DENIS  
Merci, c'est d'André Gide. Dieu, pour lui, c'était tout effort humain orienté vers le bien, vers le beau<sup>226</sup>. Je le vois comme ça, aussi. (*Un temps.*) Toi, comment ça va?

LOUIS  
Ça va, ça va... C'est juste que... (*Un temps.*) Nonon, ça va...

DENIS  
Quoi ? Encore des problèmes avec Luc...

LOUIS  
Bah... On s'est jamais vraiment bien entendus, tu le sais... Mais là... on dirait que c'est pire. Il a été super gentil de me trouver du boulot, mais bon... on dirait qu'y m'haït 'a face... Chaque fois qu'on se croise... (*Un temps. Gestes d'impatience.*) En tout cas...

DENIS  
Vous êtes très différents. (*Un temps.*) Je vais prier pour vous.

LOUIS  
Ça te plaît, ici? Je veux dire, ta nouvelle vie...

DENIS  
Oui! C'est tout ce que j'espérais. C'est calme et, franchement, j'adore notre communauté. Ici, tu sais, je suis entouré de vraies encyclopédies! La plupart parlent six langues et ont voyagé sur tous les continents! C'est fascinant ! On a de si merveilleuses conversations, j'apprends encore un tas de choses, à mon âge! Et puis, quand on chante tous ensemble ou qu'on partage un repas... Il y a un esprit si fraternel, ici, que ça me transporte. Je me sens comme quand j'étais tucul, au collègue!

*Il sourit. Un temps.*

---

<sup>226</sup> Gide, André, *Deux interviews imaginaires*, Gallimard, Paris, France 1942, p. 154.

LOUIS

Tu lui parles encore... à maman?

DENIS

Tous les jours. Toi?

LOUIS

Bah... pas tous les jours. J'ai plutôt la tête à la politique, ces temps-ci! Mais je pense très souvent à elle. Parfois, j'me lève, pis j'ai les larmes aux yeux, après lui avoir parlé.

DENIS

Sa voix m'arrache aussi des pleurs, mais je l'entends beaucoup mieux, ici, dans ce silence.

LOUIS

La maison te manque pas?

DENIS

Au contraire.

LOUIS

Merci encore, papa. Sans toi, je ne sais pas ce que je serais devenu...

DENIS

C'est rien, Louis, je t'assure! Je n'ai aucun regret. Je suis très bien, ici. (*Un temps.*) Tu sais ce qui me ferait vraiment plaisir?

LOUIS

Quoi?

DENIS

Que tu fasses un petit effort, avec ton frère. Passe du temps avec lui, je sais pas... Parlez-vous...

LOUIS

Oui, bon... je... (*il soupire*) promis.

DENIS

Tu écris toujours?

*Un temps.*

LOUIS

Mon manuscrit a encore été refusé, papa. Combien de fois? Je le sais pus. J'ai arrêté de compter... La dernière ressemblait à ça (*il prend un ton d'intellectuel*) :

« Monsieur Archambault, nous vous remercions de l'intérêt que vous portez à notre maison d'édition... Nous avons lu attentivement votre manuscrit *Si la tendance se maintient...* et malgré

l'intéressant questionnement identitaire, et l'efficace et original croisement entre narration et théâtralité, qui offre une éloquente illustration des concepts avancés par Jean-Pierre Sarrazac, notre comité de lecture a estimé que votre ouvrage ne s'harmonisait malheureusement pas avec notre collection Renouveau littéraire.

Nous vous souhaitons bonne chance, et espérons que vous persévérerez dans vos projets... et bla bla bla, bla bla bla. »

Pis ça, c'est quand ils se donnent la peine d'écrire plus que « Madame, Monsieur, merci d'avoir pensé à notre maison d'édition, mais votre manuscrit ne s'accorde pas avec notre ligne éditoriale. Salutations distinguées... »

*Denis met une main sur l'épaule de son fils.*

DENIS

Ça va aller, Louis... Ça va aller...

*Noir progressif.*

## **Scène 6**

*Un téléviseur diffuse les commentaires d'analystes politiques. Couché dans un fauteuil, Louis se tortille et dort très mal.*

PARABOLISTE

Ah, pauvre Louis! La télé n'a pas suffi à le tenir éveillé : trop d'émotion et de nuits blanches consécutives l'ont entraîné dans un sommeil où il ne contrôle plus rien.

*Soudain, un bourreau cagoulé emporte Louis au milieu de la scène et lui lie les poignets à une plate-forme qui évoque une machine de torture. Il se débat en vain.*

PARABOLISTE

Regarde, Louis : on te lie les mains pour que tu ne puisses t'échapper de ta tête!

*Son procès commence. Retirant sa cagoule, le bourreau devient un Procureur. Le Paraboliste se met une perruque blanche et bouclée afin d'incarner un Juge.*

JUGE (*le Paraboliste prenant un ton grave*)

Appelez l'accusé.

PROCUREUR

Votre honneur, noble assemblée, voici un homme : Louis, qui a dilapidé la fortune qu'il avait reçue à la mort de sa mère, en menant une vie...

LUC, *criant*

Une vie de débauché, votre honneur !... à Paris, Berlin, Rome, partout où il pouvait se vautrer dans la fornication ! Tout ça, avec l'argent de maman !

JUGE, *frappant de son marteau*

Silence! (À Louis :) Qu'avez-vous à répondre, accusé?

LOUIS

Bien, euh... votre honneur, maman est morte, subitement. Je voulais devenir auteur, je voulais voir le monde. J'ai eu cet argent ; je suis parti!

PROCUREUR, *au juge*

Votre honneur, permettez... (à Louis :) et votre famille, l'aviez-vous abandonnée?

LUC, *hurlant*

Oui, votre honneur! (À Louis :) Papa avait commencé ses bondieuseries, pis toi tu faisais rien pour m'aider à le réveiller! Papa priait, priait sans cesse pendant que toi, p'ti-crisse, tu baisais des putes sur les pages de ton manuscrit de marde!

JUGE, *frappant de son maillet*

Silence! Silence! Accusé, qu'avez-vous à répondre?

*Un temps.*

LOUIS

Oui, c'est vrai... (*Murmures dans la salle.*) Pour savoir qui j'étais, je me suis vidé de tout.

PROCUREUR

Et le Québec, son indépendance ? Les avez-vous, aussi, oubliés?

LUC, *gueulant*

Il était ruiné, votre honneur! Ruiné! C'est rien que pour ça qu'y est revenu!

JUGE, *frappant de nouveau de son maillet*

Assez!

LOUIS, *à travers les murmures de la foule*

C'est vrai : j'étais ruiné. (*La foule à nouveau, chahute.*) Mais c'est sur ces ruines que je me suis reconstruit ! J'étais à une terrasse, à Malte, une minuscule île méditerranéenne, conquise par les Britanniques. J'étais donc sur cette petite terrasse, quand soudain, un type parlait fort en gesticulant. Son anglais était parfait, mais il le parlait avec plus d'expressivité qu'un *native speaker*. Je l'observais. Je me suis reconnu en lui, en sa démarche. À sa façon d'aborder les gens autour de lui. Je me suis approché, et j'ai lâché : « Est bonne, ta bière? » « Est bonne en criss, mon gars ! », qu'il m'a répondu avec un clin d'œil. Je venais de découvrir toute ma québécoisité, à travers ce type qui parlait anglais avec les gestes de chez nous. J'ai vu qu'il était comme moi, que dans son corps, il y avait quelque chose qui faisait écho à notre caractère qui va de -30 à +30,

qu'il y avait en lui tout le Québec. Comme je l'avais aussi, en moi! J'ai compris, à ce moment, le sens des mots « appartenance » et « communauté ». Et je suis revenu !

PROCUREUR

C'est tout?

LOUIS

Oui.

LUC, *hurlant*

Traître ! Non, ce n'est pas tout! menteur ! Ingrat ! C'est rien que parce que t'étais cassé !

JUGE, *frappant de son maillet avec vigueur*

Silence!

VOIX HORS CHAMP de Bernard Derome<sup>227</sup>

« À 22 h 20, heure de l'Est, Radio-Canada prévoit, si la tendance du vote se maintient, que l'option du NON remportera ce référendum! »

*La foule applaudit.*

LOUIS

Non!

JUGE

Coupable!

LOUIS

Non! Non, non!

LUC

OUI.

*La foule applaudit de plus belle. Cris de joie. Noir progressif.*

## Scène 7

*Louis, abattu, promène son chariot de concierge au milieu de la chapelle. Il essore sa vadrouille, et commence à laver le plancher.*

---

<sup>227</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=AnEVb2w8pLw>

PARABOLISTE, *au public*

De retour au collège, Louis passe sa nuit post-référendaire en compagnie de son balai et de sa vadrouille. Il déambule comme un vampire qui craint l'aurore. (*À Louis, compatissant :*) Eh oui, ce graffiti qui dit : « OUI ». Il faut l'effacer. (*Louis reste immobile.*) Faut faire disparaître ça, Louis...

*Louis range sa vadrouille, sort lentement de son chariot un produit nettoyant puis une guenille, puis commence à effacer le graffiti. Il pleure.*

PARABOLISTE, *à Louis*

Pauvre Louis, tu n'arrives pas à effacer ta honte.

*Un temps.*

LOUIS, *à lui-même*

Qu'est-ce que j'vas faire?

PARABOLISTE (*se tournant vers la salle*)

Crainte. Incertitude. Doutes. Peut-être aussi rancœur, révolte et désespoir!

Un drame, je vous avais prévenu...

*Il sort.*

LOUIS, *dévasté*

J'habite un pays qui rêve à 49,4% d'exister... mon manuscrit a encore été refusé, j'ai une job de marde... Coudonc, c'est-tu parce que je suis Québécois que mes affaires marchent pas ?

Pis en plus, ça se peut qu'on n'ait même plus besoin de moi, ici ; ils vont « réaffecter la chapelle du collège », « maximiser l'efficience des ressources humaines »... Le concierge de l'aile C, mon collègue André, devrait pouvoir couvrir aussi les « nouveaux et spacieux casiers optimisant l'espace de l'ancienne chapelle »...

J'ai vu qu'au moins, ils cherchaient encore des tuteurs. C'est con! J'ai jamais compris pourquoi ils m'ont pris comme concierge, pis pas comme tuteur, y a 6 mois. J'haïs ça faire du ménage, pis encore plus la nuit!

Tsé, quand ça va mal... (*Il redevient mélancolique, est au bord des larmes.*) J'ai peur d'être un raté. Que nous, les Québécois, on soit tous des ratés, pis qu'on réussisse jamais ce qu'on entreprend. Pis, câlique, c'est pas parce que j'veux pas. Ou que j'ai pas essayé, ou qu'on s'est pas donné les moyens d'y arriver, sacrement! Pis *fuck*, maudit que ça fait mal quand t'échoues!

Les osties de lettres qui commencent par « Merci d'avoir... », non mais, ça fait-tu chier! Pu capable, non, fini, barré jusque-là. L'échec, ça brise, ça use...

Je doute, j'ai peur, écrire des milliers de pages, s'user les mains, les yeux, pis le cœur pour se faire dire : « Merci... mais, NON. »

*Il soupire.*

C'était proche, hier soir... « Merci les Québécois... mais, NON. ».

Restons dans le ghetto Québec de la ville-monde-Canada. Un joli quartier ethnique, une destination pittoresque, une sympathique touche de français dans le *window-of-the-world* canayen !

J'm'haïs, quand je perds ; pis là, j'nous haïs.

Pourquoi j'ai pas de talent, pourquoi on est des ostie d'peureux?

J'me sens perdu, encore plus que le jour où j'ai visité Berlin Est. Quand le mur est tombé, j'ai cru tellement fort qu'à c't'heure, c'était notre tour de faire quelque chose que personne au monde avait cru possible! Nous aussi on allait y arriver, pis mon vote, y'allait compter, y'aurait compté en tabarnac !

Mon père, lui, quand ma mère est morte, ben... y'a trouvé autre chose. Bon. Diacre... C'est intense son truc, mais bon, y'é content, pis y'a l'air heureux.

Moi, calice d'osti, j'me cherche... J'me sens québécois... Je sens que j'ai quelque chose à dire. Que je peux écrire...

*Un temps.*

Mais là... qu'est-ce que j'fais à c't'heure que les deux projets dans lesquels je me reconnaissais ont échoué?

C'est quoi, maintenant, mon projet de vie? J'veux pas passer les 20 prochaines années à faire mon p'tit train-train quotidien, sans même...

Pis nous, c'est quoi notre idéal ? C'est quoi notre ambition en tant que peuple ? Faire des condos dans des églises? Être bilingue? Gagner la coupe Stanley? Ostie...

*Louis ressort sa vadrouille de son seau, l'essore et recommence à la passer sur le plancher.*

## **Scène 8**

*Luc arrive.*

LUC, *autoritaire*

T'as enlevé les graffitis?

LOUIS

Euh... oui... non... non... ouais...

LUC

Non?... (*Pointant le OUI à moitié effacé.*) Il est encore là?

LOUIS

Ben... Y est effacé à 50,6 %...

LUC

Tabarnac, Louis ! Ôte-toi les doigts dans'l nez ! C'est du travail à moitié fait, ça! *Wake up*, sacrement! Tu t'aides vraiment pas, là! (*Un temps.*) Bon, j'dois t'avertir, demain, les travaux de « reconfiguration » de la chapelle vont débiter. Comme tu l'sais, étant donné que personne y va, l'administration a décidé de la réaffecter en salle polyvalente pour le secondaire 5.

LOUIS.

(*Un air sceptique.*) En salle polyvalente...?

LUC.

Bah... en casiers, en casiers!

LOUIS.

Ah bon... c'est cool.

LUC.

Ben on manque de place ici, qu'est-ce tu veux! Les élèves ont plus besoin de ça que d'une place où y mettent même pas les pieds... c'est des centaines de pieds carrés à l'abandon! Avec nos moyens faut ben penser à ce qui est plus pratique... (*compatissant* :) ça faq'... tsé tes heures vont malheureusement être pas mal coupées à cause des travaux... J'suis désolé. J'ai entendu que t'as encore fait une demande pour être tuteur ; on attend toujours les résultats du comité, pour ce qui est des postes. (*Il regarde le graffiti, soupire.*) Mais, comment veux-tu que je plaide pour toi, pour qu'on te garde ou qu'on te place ailleurs, si tu travailles comme ça...

LOUIS, *sincère*

Merci, Luc. C'est tellement généreux, tout ce que tu fais pour moi... Tsé, je l'apprécie, t'as pas idée...

LUC

Coudonc, as-tu bu, hier? (*Un temps.*) T'as l'air aussi étrange que Parizeau pendant son discours...

LOUIS

Je sais pas. Je l'ai pas vu... J'ai mal dormi. Toi, ça va?

LUC

Oui, je vais au Forum avec papa, ce soir. Canadiens-Boston! Ils arrêtent pas de gagner depuis que Houle et Tremblay ont remplacé Savard pis Demers! Tu vois, Louis, quand tu subis des défaites, faut faire des chan-ge-ments. Poser des gestes. Faire des actions, Louis, des actions! En attendant : le OUI a perdu. Fa que, finis donc d'effacer c'te honte-là... Ciao, frerot !

LOUIS

On dirait qu'y a gagné la coupe, lui !...

*Louis reprend sa guenille et frotte avec rage le graffiti.*

## Scène 9

*Dans la chapelle du couvent de Denis, une messe est en cours. Le Paraboliste, assis sur un tabouret accompagné d'une guitare, chante une chanson religieuse plus moderne, « Le Seigneur est mon berger »<sup>228</sup>. Denis s'avance au lutrin pour lire l'Évangile. Louis est parmi les paroissiens.*

DENIS

Le Seigneur soit avec vous.

*(De la main, il incite le public à dire :)*

Et avec votre esprit.

Évangile de Jésus-Christ selon saint Luc.

*(De la main, il incite le public à dire :)*

Gloire à toi, Seigneur.

*(Denis fait un signe de croix sur son front, sa bouche, puis son cœur)*

« Il dit encore, un homme avait deux fils. Le plus jeune dit à son père : mon père, donnez-moi la part de bien qui me revient. Et le père leur partagea son bien. Peu de jours après, le plus jeune fils, ayant obtenu sa part (*un temps*) s'en alla vivre dans un pays éloigné, où il dissipa son héritage dans une vie de débauche.

LOUIS, à lui-même

L'Europe, les femmes, le vin... (*Un temps.*) les femmes !

*Denis offre un regard plein de compassion à Louis.*

DENIS

Lorsqu'il eut tout dépensé, une grande famine survint en ce pays, et il commença à se trouver dans le besoin. Il alla se mettre au service d'un des seigneurs de ce pays, qui l'envoya aux champs garder les pourceaux. Il aurait bien voulu se rassasier des fruits gâtés qu'on jetait aux porcs, mais personne ne lui en donnait.

Étant rentré en lui-même, il se dit : « Combien d'ouvriers chez mon père ont du pain en abondance, tandis que moi, ici, je meurs de faim ! Je me lèverai, j'irai vers mon père, et je lui dirai : Père, j'ai péché contre le ciel et contre toi, je ne suis plus digne d'être appelé ton fils ; traite-moi comme l'un de tes domestiques... »

---

<sup>228</sup> Ayant comme inspiration, cette version : <https://www.youtube.com/watch?v=1Dt5Oz3eos0>

LOUIS, *à lui-même*

P'pa, je peux-tu rester à souper. J'ai pu une maudite cenne...

DENIS

Il se leva, et alla vers son père. Comme il était encore loin, son père le vit et fut pris de compassion, il courut se jeter à son cou et l'embrassa. Le fils lui dit : Père, j'ai péché contre le ciel et contre toi, je ne suis plus digne d'être appelé ton fils. Mais le père dit à ses serviteurs : Apportez vite la plus belle robe, et l'en revêtez ; mettez-lui un anneau au doigt, et des souliers aux pieds. Amenez le veau gras, et tuez-le. Mangeons et réjouissons-nous ; car mon fils que voici était mort, et il est revenu à la vie ; il était perdu, et il est retrouvé. Et ils commencèrent à fêter.

*Luc entre discrètement, prend place sur un banc loin de Louis.*

DENIS

Or, le fils aîné était dans les champs. Lorsqu'il revint et approcha de la maison, il entendit la musique et les danses. Il appela un des serviteurs, et lui demanda ce que c'était. Ce serviteur lui dit : ton frère est de retour, et, parce qu'il l'a retrouvé en bonne santé, ton père a tué le veau gras. Le fils aîné se mit alors en colère, et ne voulut pas entrer. Son père sortit, et le pria de venir s'asseoir à leur table. (*Luc dévisage Louis.*) Mais il répondit à son père : il y a tant d'années que je te sers, sans t'avoir jamais désobéi, et jamais tu ne m'as donné le moindre chevreau pour que je puisse célébrer avec mes amis. Et quand ton fils est arrivé, celui qui a dilapidé ton bien avec des prostituées, c'est pour lui que tu as tué le veau gras ! Mon fils, lui dit le père : tu es toujours avec moi, et tout ce que j'ai est à toi ; mais il fallait bien fêter et se réjouir, parce que ton frère que voici était mort et qu'il est revenu à la vie, parce qu'il était perdu et qu'il est retrouvé. »<sup>229</sup>

Acclamons, la parole de Dieu.

(*Tous ensemble :*) Louanges à toi Seigneur Jésus.

*Denis commence son homélie.*

DENIS

La parabole que nous venons d'entendre, il me semble, trouve des échos retentissants face à la situation que nous traversons.

Mes amis, nous sommes divisés.

Lorsqu'il y a conflit, nous nous demandons spontanément : « Qui a raison ? » Ici, lequel des deux fils est-il le plus juste ? Lequel des deux, finalement, mériterait une grande fête ?

Et sur quoi les juge-t-on, ces deux frères ? Sur leur rapport à l'héritage familial ? Si tel est le cas, cet héritage : vaut-il mieux s'y attacher ou le dilapider ?

---

<sup>229</sup> Lc 15, 11-32, adaptation librement inspirée de la traduction de Louis Segond. (<http://www.bible-en-ligne.net/bible,42N-15,luc.php>). Bien qu'une traduction protestante dans la représentation d'une messe catholique puisse sembler paradoxale, nous avons préféré, pour les besoins du théâtre, cette traduction moins littéraire de ce passage biblique.

Et cet héritage, au fond, de quoi s'agit-il? (*Il parcourt du regard l'assemblée devant lui.*) Ce sont des biens, un passé? Ce que l'histoire nous aurait légué : une langue, une religion, ou bien, une famille, un pays?

Mais en dépit de tout cela, cette parabole que nous venons d'entendre, n'appelle-t-elle pas plutôt à la réconciliation? En accord avec l'immense amour que Dieu a pour chacun de nous, ses enfants?

N'y aurait-il pas, plutôt, dans cette parabole, une invitation à la joie? Le Québec a été divisé en deux camps, hier. Les blessures sont profondes, et fraîches. Ne serait-il pas plus à propos, au lieu de chercher un coupable, de songer à se réjouir? De prier pour que la paix et l'amour reviennent au sein de toutes ces familles déchirées par la question qui leur a été posée?

L'image d'un Dieu qui organise une grande fête ne nous est peut-être pas familière. Elle semble contredire la gravité, la majesté que nous Lui avons toujours associées. Mais à bien y penser, que je sois le fils prodigue ou le fils aîné, Dieu ne m'invite-t-Il pas tout bonnement à rentrer à la maison, et à célébrer mon retour auprès de lui? (*Il regarde à tour de rôle ses fils dans l'assistance.*) Et cette maison à laquelle il nous convie, ne serait-elle pas au fond de nous-mêmes? Ne nous demande-t-il pas, simplement, d'habiter en nous-mêmes et d'y être heureux?

Ne serait-ce pas là l'Espérance que Dieu place en nous?

Mes amis, prions pour qu'un nouveau chant d'espérance transporte tous ceux meurtris par une cruelle défaite ou une victoire, amèrement remportée; pour que nous puissions de nouveau cultiver des rêves qui nous rassemblent, pour ce Québec plein de promesses. L'espérance, cette belle et grande espérance qui nous permet d'anticiper les petits et les grands miracles de la vie. Toutes ces merveilles que Dieu met sur notre route... pour qui sait les voir. Mes amis, mes frères, prions et réjouissons-nous, avec Dieu. Amen.

*Pendant l'acte de communion, le Paraboliste, assis sur un tabouret, recommence à chanter accompagné de sa guitare, le refrain de « Hallelujah » de Leonard Cohen. Il tape des mains au départ afin d'encourager les spectateurs à le rejoindre en chantant. Denis reçoit ensuite la communion des mains d'un prêtre. Il se rassoit, ensuite, face au public.*

*Noir progressif.*

## **Scène 10**

*Luc est désormais assis aux côtés de Denis. Ils sont au Forum. La foule est bruyante. Ils parlent sans presque se regarder.*

LUC

Chips, papa?

*Un temps.*

DENIS

Oui, merci.

LUC

Je suis content que tu aies pu venir.

DENIS

Moi aussi, fiston.

*Il tape la cuisse de Luc, qui sourit.*

LUC

Regardes-tu parfois les matchs, à la télé?

DENIS

Non, plus tellement depuis que...

LUC

T'aimes ça... où t'es?...

DENIS

Oui, beaucoup. Tu viendras me voir, j'espère!

*LUC, regardant le match*

Maudit que Roy y est pas bon, quand y sort de son but !

DENIS

Oui! Comme ça, ils ont congédié le directeur général et le coach, y a pas longtemps?

LUC

Oui! (*Un temps, il se met progressivement en colère :*) Non, mais tsé y'en a tu des injustices, pareil? Tsé, y'ont gagné la coupe y'a deux ans, ça allait bien, les joueurs travaillaient fort, pis oups! Y se sont mis à perdre, pis là, le coach pouvait pu rien faire pour motiver ses gars! Moi, ça m'enrage ! (*De plus en plus en colère :*) Moi, je trouve ça vraiment une job de chien sale. Non, mais ça s'peut-tu! Câlique, hein? Tsé tu fais de ton mieux, pis le monde le voit pas, sacrament. Pis tsé, Serge Savard, y'a joué pour eux combien de saisons, comme joueur? Il s'est cassé le tibia pour aider son équipe. Pis eux autres, ils l'lâchent ! Moi, j'trouve ça dégueulasse. Ça m'fait chier. Ça m'fait chier en tabarnac !!!

*Denis le dévisage. Malaise.*

Ça m'fait chier en calisse que t'aies vendu la maison pour payer les dettes à Louis. Tsé, déjà qu'il avait tout gaspillé ce qu'il avait hérité de maman... Toi, y a fallu que tu lui payes ses dettes, pis que tu t'en ailles vivre chez les curés! Pis le reste de l'argent... tu l'as donné à qui? Aux

bonnes sœurs? Non, mais... Allô??? Pis moi? Hein! Moi?? Je l'aimais, moi, c'te maison-là! C'est là que j'ai grandi! Pis tu l'a vendue à cause de c'te maudit irresponsable-là! Y a été trop gâté, Louis, pis c'est pour ça qu'y est tout croche à c't'heure. Pis, sacrement, tu m'as supplié de l'aider, d'y trouver une job... Parce que c'te bébé-là y'est trop incompetent pour s'en trouver une tu-seul, ou trop orgueilleux pour aller faire des hot-dogs steamés chez Valentine. Le mieux qui pourrait y arriver, c'est qu'il se fasse câliser dehors pis qu'il s'arrange tout seul! Comme ça y arrêterait de vivre comme un osti de B.S. pis y'apprendrait à se débrouiller pour une fois... y'a quasiment 30 ans pis y'agit encore en adolescent... En tout cas, c'est injuste, papa. Pis toi? T'aurais pas aimé ça, voyager? Je sais pas, moi... on aurait pu faire plein d'affaires... ensemble... Mais non !... T'es devenu moine !

DENIS, *précisant*  
Diacre...

LUC  
*So what !?! (Un temps.)* Chu fâché, papa. Cette maison-là, c'était mon héritage!

*Un temps.*

DENIS  
Je t'aime, Luc, je suis désolé si je t'ai fait de la peine. (*Un temps.*) Si j'ai vendu la maison, c'est parce que je voulais... partir, puis... en même temps, j'aidais ton frère. Mais Luc, tu l'as dit toi-même, c'est parce que t'as été moins gâté, peut-être, que t'as mieux réussi. T'es débrouillard, Luc. Pis je suis si fier de toi! Ça va bien, tes affaires. Comprends-moi. Y a des gens qui en avaient plus besoin que toi, de cet argent-là. Du monde qui avait pas ta force.

*Bruit assourdissant. Les Canadiens ont marqué un but, la foule crie et se lève. Luc et Denis restent assis et regardent dans le vide.*

VOIX HORS CHAMP de Michel Lacroix  
Le but du Canadien, son troisième de la saison, compté par le numéro vingt-cinq...

*Noir progressif.*

## **Scène 11**

*Luc est assis dans un banc d'église, et s'accoude au dossier comme à un comptoir de bar, de l'autre côté duquel se trouverait une barmaid imaginaire, à qui il s'adresse.*

PARABOLISTE  
Luc n'est pas en grande forme... Comme de raison, il est allé voir un psychologue bon marché, ou pour user de termes plus liturgiques, un confesseur accueillant encore les âmes désœuvrées, passé minuit...

*Le Paraboliste prend une bière au bar, puis s'assoit comme un client à un autre tabouret.*

LUC

Une autre, s'il vous plaît. (*Un temps. Il écoute.*) Quoi? Un p'tit bateau ou une grosse vague? (*Il rit.*) J'vais prendre une vague, ben ben sec. J'ai plus envie de m'échouer que de partir. (*Un temps.*) Y est cute, ton costume de Minnie Mouse. Moi, en quoi chu déguisé? (*Un temps.*) C'est évident... en fée des étoiles! (*Un temps.*) En gars triste? Coudonc, j'fais-tu si dur que ça?

*Il se retourne vers l'arrière-scène, comme s'il entendait quelqu'un mal chanter.*

Bordel, c'est-tu toujours comme ça icitte, les mardis? (*Il place la main autour de son oreille.*) Hein? Mardi c'est le hockey? Oui, chu allé au Forum. (*Un temps.*) Ahhhh, mardi Karaoké! (*Regard à l'arrière-scène.*) Ah, bordel!

*Un temps. À la barmaid.*

Pourquoi chu déprimé? T'es ben curieuse... j'te l'dis, mais d'abord... on joue aux dés!

Bah... j'suis en tabarnac après mon frère, pis en osti contre mon père. Ouais... chu plus fâché après mon frère! T'as perçu la nuance. J'apprécie. (*Il lui tend la main.*) En passant, moi c'est Luc... (*Il a mal entendu.*) Hein?... Oh, euh... je suis directeur adjoint dans un collège privé. (...) Pourquoi? Ben... c'est comme ça... (...) Ah, pourquoi je suis fâché... Ben, ils sont fous... mon frère... (*il rit jaune*) c'est un câlice d'irresponsable! Tu sais tu qu'essé qui y'a fait après la mort de maman? Y'e parti! Y'é parti en Europe pour le fun! Y'é même pas venu aux funérailles! Y nous a même pas donné signe de vie pendant des mois... sauf pour demander de l'argent à papa! Pis y l'a toute flaubé comme un esti de tata... Pis cibole, qu'en y'é revenu, y avait envoyé son CV pour être tuteur, chez nous... (*Il rit fort.*) Câlice... (*Il rit.*) Je lui ai donné une job de concierge de nuit! Pis, cré-moi: j'te garantis qu'y enseignera jamais chez nous! (*Il rit jaune.*) Tsé, un moment donné, un gars s'tanne... Tsé le cordon biblicale, faut l'couper! Pis justement, je vais y couper sa job de concierge, itou. (*Il rit. Écoute.*) Comment ça, j'tun sans cœur? (*Un temps.*) Bah peut-être un peu... mais ben franchement, j'fais ça pour son bien. Y'en a que ça prend un traitement choc pour faire marcher, pis mon frère c'est comme ça. C't'un coup de pied dans le cul thérapeutique que j'y donne. Cré moi, j'veux qui réussisse, mais y'a toujours trop dépendu de nous autres, pis ça fait qui y'é pas capable d'avancer dans vie... (*Un temps.*)

Pis mon père? Ah... là c'est à toi de jouer. (*Un temps.*) Ah, t'as gagné. (*Geste vague de la main.*) Mais ça sur mon bill!

*Ils lèvent leurs verres ensemble.*

À la famille! (*Un long temps. Il boit, regarde dans le vide.*) Mon père, y'a vendu la maison pour payer les dettes de mon osti d'frère, pis y'é entré chez les curés! Non, mais... t'as-tu déjà vu une affaire sans bon sens de même! Eh que j'les haïs! Pis les maudits curés y portent peut-être pu de soutanes, mais sont noirs pareils... Ah, les ostis!!! Toute une gagne de suceux! Ils sucent toute – notre argent, nos enfants, leurs ostis d'hosties! Eille, pis moi, au collège privé où j'suis, c'était un collège de gars, avant. (...) Bah, c'était tenu par des p'tits pères, tu comprends! Mais, pour faire plus de *cash*, on a rendu ça « mixte ». Eille, là l'argent est rentré... Pis là, le CA aime ça! Mais là, criss, on n'a pu de place pour les casiers! C'est trop cher de faire construire un nouveau pavillon, fa que devine ce que bibi a trouvé comme idée géniale? Et qui lui a valu une

promotion??? Hein? Ben, on va transformer la grosse crisse de chapelle... en immense salle de casiers! (*Il rit encore plus fort.*) Je peux te dire qu'a va y goûter, la tabarnac de chapelle !!! (*Rire tonitruant.*) Osti! Pis ça, j'le dédie à mon père! Hein ? Mais c'est-tu pas beau ça? (*Rire*). Pis ça, ça fait en même temps que mon frère aura bientôt pu de job! (*Rires*). Ayoye...

*Rire plus faible. Un temps, il écoute chanter. Rire plus fort.*

Câlîce qu'a chante mal, elle! (*Il écoute encore un peu, fait non de la tête.*) Eille, c'est pas Céline, ça... Regarde, j'vais y montrer ! C'est mon tour : mets-moi une autre toune de Céline. (...) N'importe laquelle. Vas-y, shoot! (*Il se lève en titubant.*) Attention, le petit rossignol... (*le doigt en l'air*) euh, nonon... *la colombe est prête...*

*Il rit et se dirige vers l'arrière-scène, où l'attend un micro dans un rond de lumière.*

*La chanson Je sais pas débute. Lorsque Luc reconnaît la chanson :*

LUC, *déçu*  
Ah, tabarnac...

*Plus la chanson avance, plus il est à la fois triste et en colère.*

LUC  
« Détourner des rivières, porter des poids  
Traverser des mers, je saurais faire  
Défier des machines, narguer des lois  
Les foudres divines, ça m'effraie pas  
J'sais prendre un coup, le rendre aussi  
River des clous, ça j'ai appris  
J'suis pas victime, j'suis pas colombe  
Et pour qu'on m'abîme, faut que je tombe  
Je sais les hivers, je sais le froid  
Mais la vie sans toi, je sais pas »<sup>230</sup>

*Noir progressif sur le pont musical.*

## **Scène 12**

*C'est la nuit. Louis est au travail.*

---

<sup>230</sup> Céline Dion, *Je sais pas*, Jean-Jacques Goldman/J. Kapler, Album : *D'eux*, Columbia, 1995.

LOUIS

Si je deviens tuteur, ça serait déjà mieux... Pis après, je pourrais être prof! Prof, ça serait parfait comme job d'appoint, pour l'écriture. Oui! Avec les connexions de Luc, ça va aider. Sinon... j'peux toujours postuler ailleurs... Mais sans contacts ni références...

*Il soupire. Louis retire les décorations d'Halloween.*

LOUIS

Câlrique, l'incertitude, j'haïs ça !... Pis la précarité, parlons-en pas! (*Tenant de se rassurer.*) Ça va aller, Louis... hein! Ça va aller...

Ça va être quoi, dans vingt ans? On va-tu avoir signé la Constitution, on va-tu être indépendants? (*Il soupire de mépris.*) Peut-être que ça bougera juste pas, pis qu'on va s'en câlisser !

*Louis saisit le squelette décoratif, le regarde droit dans les yeux, puis le range dans la boîte.*

*Noir progressif.*

### **Scène 13**

*C'est le matin. Luc guide l'équipe de construction et de démolition qui s'active en tous sens dans la chapelle. Les lumières de la salle se rallument, mais les comédiens continuent à jouer leurs rôles.*

LUC

Commencez par enlever les crucifix... (*un temps*) pis les bancs, aussi. Ça se vend bien ça, les bancs. Y a ben des cafés dans le Plateau, qu'y en cherchent. Mais, laissez-moi en donc quatre, là : les élèves, y vont pouvoir s'asseoir dessus pour enlever leurs bottes. OK? (*Un temps, il regarde autour.*) Pis vous démonterez les vieux lustres, aussi ; mettez donc des néons à place, qu'on voye clair, un peu. (*Un temps.*) Bon, c'est ça : faites-moi d'la place! Je veux d'l'espace! Faut que ça soit VIDE, un grand espace VIDE!

*Luc continue, en silence, à superviser, avec de grands gestes, les travaux des ouvriers, qui vident le plateau, à la façon d'un démontage.*

*Entre Louis, dépité, une lettre à la main, suivi du Paraboliste. Ils se placent à l'avant-scène, sous une douche de lumière.*

PARABOLISTE, *compatissant*

Ce matin, Louis a reçu cette lettre...

LOUIS, *lisant*

« Monsieur,

Nous vous remercions de l'intérêt que vous témoignez à notre établissement.

Malheureusement, nous ne pouvons retenir votre candidature pour le poste visé.

Par ailleurs, nous sommes tristement dans l'impossibilité de renouveler votre contrat de travail actuel, charge qui a été intégrée aux responsabilités relevant de l'aile C... »

*Les comédiens viennent se placer derrière le Paraboliste, à l'exception de Luc et d'un ouvrier.*

PARABOLISTE, *à Louis*

Te voilà enfin libre, Louis.

LOUIS, *au public*

Comment j'vais faire, à c't'heure ? (*Un temps.*) Comment j'vais faire ?

LUC, *pointant les néons, à un ouvrier, de manière passive-agressive*

Y a tu moyen de les mettre sur des circuits indépendants? Pour que chacun soit autonome?

*Entre Denis, qui vient se placer sous un rond de lumière bleue, presque divin.*

DENIS

J'ai trouvé ma maison. Maître chez moi, j'assume mon caractère distinct.

*Un temps. Pleins feux sur le plateau.*

TOUS, *en chœur, enthousiastes*

Nous vous souhaitons tout le succès que vous méritez dans vos projets futurs !

PARABOLISTE

Et recevez l'expression de nos salutations distinguées.

*Salutation du Paraboliste.*

*Pas de noir final. Les « ouvriers » continuent à démonter la scène alors que les lumières de la salle sont toujours allumées. Les autres personnages aident au démontage. Éventuellement toutes les personnes sur scène auraient quitté le plateau, ce qui signifierait ultimement la fin de la pièce.*

## CONCLUSION

J'ai eu pour objectif, avec cet exercice de création, de traiter le thème de la quête identitaire (individuelle et collective) en me référant à la forme de la pièce-parabole tout en assoyant mon récit sur les données narratives de la parabole du fils prodigue. Par les caractéristiques de la pièce-parabole, notamment le détour métaphorique, le retour au réel, le rôle du Paraboliste, le témoignage et le jugement autonome, j'ai cherché à explorer une question identitaire tout en échappant au dogmatisme de la pièce à thèse. Le choix de faire reposer la pièce sur la trame narrative du fils prodigue m'a offert la possibilité d'approfondir la question de la transmission d'un héritage, en l'occurrence religieux et catholique. Cette idée est représentée dans ma pièce, tout comme dans la parabole évangélique, par le conflit entre deux frères ennemis.

Pour réaliser ce projet, j'ai tout d'abord relevé les caractéristiques majeures de la forme de la pièce-parabole en analysant l'étude menée par Jean-Pierre Sarrazac dans *La parabole ou l'enfance du théâtre*, lequel s'est penché sur des pièces de célèbres auteurs du XX<sup>e</sup> siècle comme Paul Claudel ou encore Bertolt Brecht. Afin de tester la justesse de ces caractéristiques ainsi que la pertinence de la forme parabolique au théâtre, j'ai entrepris l'examen de la pièce de théâtre *Le Retour de l'Enfant prodigue* d'André Gide (qui n'a aucunement été abordée par Sarrazac) en fonction des cinq caractéristiques majeures du genre. J'ai choisi cette pièce non seulement parce qu'elle constituait une adaptation de la parabole du Fils prodigue, mais aussi parce qu'elle abordait des thèmes que j'avais choisi de traiter dans ma propre pièce. Ce faisant, j'ai exploré la pensée de Gide relative à certains thèmes (la quête de soi et le rapport à l'héritage) étroitement liés à mon projet.

La création de la pièce-parabole *Et si la tendance se maintient...* figure ainsi comme une réplique, pas seulement théorique mais aussi dramatique, à la pièce-parabole de Gide. J'ai voulu suggérer, tout en me référant à des thèmes gidiens, que la notion d'« héritage », bien qu'elle représente aux yeux de Gide une autorité transcendante et étouffante – un passé qui ne permet ni la critique ni le doute et qui cherche constamment à « s'imposer » (*RE*, 25) –, pouvait être compatible avec la libération de soi et de la collectivité, voire de la nation. Rappelons-nous que l'oeuvre de Gide a pour objet la critique de la religion institutionnalisée, perçue comme un frein à l'épanouissement individuel. Mon texte vise à questionner cette position et à créer un espace où d'autres points de vue seraient envisageables. Finalement, par le biais de mon texte, j'ai voulu explorer la pertinence de la forme de la pièce-parabole dans le traitement d'une question complexe, et ce dans le contexte de l'actualité politique et culturelle du Québec.

Concluons par une affirmation : « Je me souviens ». Cette devise nationale du Québec n'est pas en soi interrogative, mais elle suscite toutefois sans cesse un questionnement auprès des Québécois : « Je me souviens », mais de quoi? Le Québécois apprend à vivre avec cette interrogation abstraite (qu'il côtoie régulièrement, car elle fait partie du paysage courant, à commencer par les plaques d'immatriculation), qui touche à la fois à la culture, à l'histoire, à la langue et à l'identité québécoises. Par cette question, tout Québécois est aussitôt appelé à faire le tri de l'héritage qui lui a été transmis.

Je repose donc la question : « Je me souviens », mais de quoi? L'objet de cette interrogation, ce qu'il faudrait se remémorer ou oublier, touche plusieurs aspects d'un héritage national : la langue, l'histoire et la religion, par exemple. La facette de cette mémoire collective que j'ai choisi de traiter dans ma pièce-parabole (plutôt que, par exemple, la langue française),

est l'héritage de la religion institutionnalisée, le catholicisme en l'occurrence, qui fait partie intégrante de l'histoire culturelle et politique du Québec.

Le rejet par Gide du catholicisme, exemple par excellence de religion institutionnalisée, s'explique par le contexte de son époque, éperonnée par l'annonce nietzschéenne que « Dieu est mort ». Il faut spécifier que Gide ne rejette ni Dieu, ni l'Évangile; il cherche à critiquer et à combattre la gestion humaine de la religion, laquelle, selon lui, nuit à la société et à l'individu. Berthalot signale par ailleurs que le climat spirituel dans lequel ont pris forme les conceptions gidiennes de l'individualisme, de l'anti-utilitarisme et de la polyphonie, appartient à « un temps de détresse et de crise morale, que [Gide] définit [comme étant] : « la faillite des dieux » »<sup>231</sup>, c'est-à-dire la « faillite » des religions institutionnalisées à guider et à épanouir l'individu, contrairement à ce qui est véhiculé et promis par ces mêmes institutions. Cette tendance se perpétue, et nous pourrions même penser qu'elle dépasse la critique gidienne au XXI<sup>e</sup> siècle, dans la mesure où la plus grande part des gouvernements occidentaux revendiquent la laïcisation au prix de l'héritage culturel et historique. Aujourd'hui, la sécularisation de la société occidentale est arrivée au paroxysme de ce mouvement prônant l'individu ainsi que son épanouissement en dehors du contexte religieux institutionnalisé. Toutefois, certains doutent de la réussite de ce modèle, stipulant qu'il entraîne un manque de repères et une crise identitaire. En réponse à cela, ils prônent une réappropriation de l'héritage religieux. Cette position et celle de Gide consistent ainsi en deux pôles opposés. J'ai voulu avec ma pièce alimenter la réflexion et le débat entre ces deux postures, en mettant en scène des perspectives différentes vis-à-vis le traitement de l'héritage catholique.

---

<sup>231</sup> Enrico Umberto Berthalot, *André Gide et l'attente de Dieu*, op. cit., p. 237.

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages cités

Angenot, Marc, *La critique au service de la révolution*, Leuven, Peeters Vrin, 2000, 438 pages.

Aquin, Hubert, « La fatigue culturelle du Canada français », *Revue Liberté*.

Volume 4, numéro 23, mai 1962, p. 299-325, [En ligne].

<http://www.erudit.org/culture/liberte1026896/liberte1433578/59892ac.pdf> (Page consultée le 20 novembre 2016)

Aubé, Manon, « Le rapport Parent : La démocratisation de l'éducation », *Université Sherbrooke*, [En ligne]. <https://www.usherbrooke.ca/sommets/v12/n3/rapparent.htm> (Page web consultée le 15 avril 2017).

Bakhtine, Mikhaïl, *Dialogic Imagination*, Michael Holquist (ed., trad.), Caryl Emerson (trad.), Austin, University of Texas Press, 2001, 480 pages.

Berthalot, Enrico Umberto, *André Gide et l'attente de Dieu*, Paris, Minard, 1967, 260 pages.

Bock-Côté, Mathieu, *Le Nouveau régime : Essais sur les enjeux démocratiques actuels*, Montréal, Éditions du Boréal, 2017, 328 pages.

--, « Le crucifix de la discorde », *Journal de Montréal*, 25 février 2017, [En ligne].

<http://www.journaldemontreal.com/2017/02/25/le-crucifix-de-la-discorde> (Page consultée le 15 avril 2017)

--, « La guerre contre Noël se poursuit », *Journal de Montréal*, 23 décembre 2016, [En

ligne]. <http://www.journaldemontreal.com/2016/12/23/la-guerre-contre-noel-se-poursuit> (Page consultée le 15 avril 2017)

--, « Les derniers cathos », *Journal de Montréal*, 2 juillet 2016, [En ligne].

<http://www.journaldemontreal.com/2016/07/02/les-derniers-cathos> (Page web consultée le 15 avril 2017)

--, « Se libérer du catholicisme », *Journal de Montréal*, 24 septembre 2015, [En ligne].

<http://www.journaldemontreal.com/2013/09/24/se-liberer-du-catholicisme> (Page web consultée le 15 avril 2017)

Boisvert, Yves, « Crise d'identité », *La Presse*, 8 avril 2014, [En ligne].

<http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/yves-boisvert/201404/08/01-4755514-crises-didentite.php> (Page web consultée le 15 avril 2017)

Bombardier, Denise, « L'Église en dérouté », *Journal de Montréal*, 15 avril 2017, [En ligne]. [http://www.journaldemontreal.com/2017/04/15/leglise-en-deroute#cxrecs\\_s](http://www.journaldemontreal.com/2017/04/15/leglise-en-deroute#cxrecs_s) (Page consultée le 15 avril 2017)

Brodeur, Marie et Diane Galarneau. « Le virage industriel de trois métropoles ». *L'emploi et le revenus en perspective*. Hiver 1994 (Vol. 6, no. 4) Numéro d'article 5. (no. 75-001-XPF au Catalogue de Statistiques Canada). Ministère de Statistiques Canada. p.1, [En ligne]. <http://www.statcan.gc.ca/pub/75-001-x/1994004/1582-fra.pdf> (Page consultée le 29 novembre 2016)

Clarkson, Petruska, *On Psychotherapy*, Londres, Whurr Publishers, 1993, 248 pages.

Claude, Jean. *André Gide et le théâtre. Tome I*, Paris, Gallimard, 1992.

--, *Cahiers André Gide, Tome II: André Gide et le théâtre*, Paris, Gallimard, 1992.

--, Claude, Jean, « Écriture théâtrale et écriture de soi », Pierre Masson & Jean Claude (ed.), *André Gide et l'écriture de soi*, Actes du colloque organisé à Paris le 2 et 3 mars 2001, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, pp. 21-38.

Claudiel, Paul, *Le Livre de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 2005, 240 pages.

Collège de Montréal, « Photomaton Héritage » 24 novembre 2016, [En ligne]. <http://college-montreal.qc.ca/2016/11/24/photomaton-heritage/> (Page consultée le 28 novembre 2016)

--, « Journées « Je me souviens » », 24 novembre 2016, [En ligne]. <http://college-montreal.qc.ca/2016/11/24/journees-me-souviens/> (Page consultée le 28 novembre 2016)

Cottin, Jérôme, « Métaphore et esthétique dans la pensée de Paul Ricoeur », [En ligne]. <http://www.protestantismeetimages.com/Metaphore-et-esthetique-dans-la.html> (Page consultée le 20 mars 2015)

D'Aquin, saint Thomas, *La Somme théologique de saint Thomas d'Aquin : latin-français en regard*, Claude-Joseph Drioux (ed.), Vol 7, Paris, Librairie ecclésiastique et classique d'Eugène Belin, 1862, 695 pages.

Dandrieu, Laurent, « Vatican II, un concile en débat », *Valeurs Actuelles*, 18 octobre 2012, [En ligne]. <http://www.valeursactuelles.com/societe/vatican-ii-un-concile-en-debat-37444> (Page web consultée le 15 avril 2017)

Danker, Frederick William (ed.), *A Greek English Lexicon of the New Testament and other early Christian Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, 1188 pages.

Dumont, Fernand, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Éditions Boréal, 1996, 400 pages.

Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Basil Blackwell, 1990, 432 pages.

Émond, Bernard, *Camarade, ferme ton poste (et autres textes)*, Lux Éditeur, Montréal, 2017, 160 pages.

Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, 275 pages.

Gentile, David, « Martine Ouellet, celle qui veut ramener le PQ aux sources », *Radio-Canada*, 8 avril 2015, [En ligne]. <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/714852/course-pq-portrait-martine-ouellet> (Page web consultée le 15 avril 2017)

Gide, André, *Le théâtre complet d'André Gide*, Gaston Gallimard (ed.), vol. 3, *Le Retour de l'Enfant prodigue et Antoine et Cléopâtre*. Ides et Calendes: Neuchâtel et Paris, 1947

--, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951, 1378 pages.

--, *Retour de l'URSS*, Paris, Gallimard, 1936, 125 pages.

--, *Romans*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1958, 1664 pages.

Gladel, Cécile, « Célébrer l'arrivée de son enfant en 2014 », *La Presse*, 18 août 2014, [En ligne]. <http://plus.lapresse.ca/screens/7e1052c2-5b78-42cb-8ca7-434e53011e53%7C6fxnJJFwGfVS.html> (Page consultée le 15 avril 2017)

Goulet, Alain, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Lettres modernes Minard, 1985, 673 pages.

Grand répertoire du patrimoine bâti de Montréal, Base de données sur le patrimoine, « Collège de Montréal », [En ligne]. [http://patrimoine.ville.montreal.qc.ca/inventaire/fiche\\_bat.php?&id\\_bat=9839-12-6740-04](http://patrimoine.ville.montreal.qc.ca/inventaire/fiche_bat.php?&id_bat=9839-12-6740-04) (Page consultée le 17 octobre 2016)

Haslett, Moyra, *Marxist Literary and Cultural Theories*, New York, St. Martin's Press, 2000, 232 pages.

Holdheim, W. Wolfgang, *Theory and practice of the novel : a study of André Gide*, Genève, Librairie Droz, 1968, 271 pages.

Hutcheon, Linda, *A theory of adaptation*, New York, Routledge, 2006, 256 pages.

Ireland, G. W., *André Gide: a Study of His Creative Writings*, Oxford, Clarendon Press, 1970, 462 pages.

Jeremias, Joachim, *Rediscovering the Parables*, Londres, SCM Press Ltd, 1966, 191 pages.

Jones, David, *The Dying Gaul*, Londres, Faber & Faber, 1987, 230 pages.

Journet, Paul, « Les Femens à l'Assemblée nationale : « crucifix, décâlisse! », *La Presse*, 1er octobre 2013, [En ligne]. <http://www.lapresse.ca/actualites/politique/201310/01/01-4695272-les-femens-a-lassemblee-nationale-crucifix-decalisse.php> (Page consultée le 15 avril 2017)

Latouche, Daniel et Guy Bellavance, « Montréal et Toronto : Deux capitales et leurs publics », *Canadian Journal of Regional Science/Revue canadienne des sciences regionales*, Printemps-été 1999, XXII :1,2. p.113, [En ligne]. <http://www.cjrs-rcsr.org/archives/22-1-2/Latouche-Bellavance.pdf> (Page consultée le 29 novembre 2016)

Lévesque, Sébastien, « Un parti en quête d'identité », *Le Quotidien*, 29 septembre 2016, [En ligne]. <http://www.lapresse.ca/le-quotidien/opinions/tribune/201609/29/01-5025855-un-parti-en-quete-didentite.php> (Page web consultée le 15 avril 2017)

Lieux patrimoniaux du Canada, « Victor Bourgeau », [En ligne]. [http://www.historicplaces.ca/fr/pages/victor\\_bourgeau.aspx](http://www.historicplaces.ca/fr/pages/victor_bourgeau.aspx) (Page consultée le 17 octobre 2016)

Ligier, Christine, « De la notion de genre chez Gide et de quelques autres détails », Pierre Masson & Jean Claude (dir.), *André Gide et l'écriture de soi*, Actes du colloque organisé à Paris le 2 et 3 mars 2001, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, 262 pages.

Litalien, Roland, p.s.s. « Les sulpiciens au Canada de 1657 à aujourd'hui ». *Compagnie des prêtres de Saint-Sulpice : Province du Canada*. 2 juillet 2008, [En ligne]. [http://www.sulpc.org/sulpcdoc\\_rl\\_2008\\_7\\_2\\_f\\_0.pdf](http://www.sulpc.org/sulpcdoc_rl_2008_7_2_f_0.pdf) (Page consultée le 20 octobre 2016)

Maeder, Lilian, *Les premières apparitions du thème de la libération dans l'œuvre d'André Gide*, Thèse, Zurich, Juris Druck + Verlag Zurich, 1972, 132 pages.

Martineau, Richard, « La laïcité crucifiée », *Journal de Montréal*, 2 mars 2017, [En ligne]. <http://www.journaldemontreal.com/2017/03/02/la-laicite-crucifiee> (Page consultée le 15 avril 2017)

Martinet, Edouard, *André Gide l'amour et la divinité*, Paris, Éditions Victor Attinger, 1931, 221 pages.

Masson, Pierre, « Le retour de l'enfant prodigue, problèmes de création et d'interprétation », *Bulletin des Amis d'André Gide*, Vol. 7, n<sup>o</sup>41, pp. 35-53.

Maucuer, Maurice, *Gide : l'indécision passionnée*, Paris, Éditions du Centurion, 1969, 172 pages.

Maurer, Rudolf, *André Gide et l'URSS*, Berne, Éditions Tillier, 1983, 252 pages.

Moutote, Daniel, *André Gide : Esthétique de la création littéraire*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1993, 199 pages.

Nersoyan, H.J., *André Gide : The Theism of an Atheist*, Syracuse, Syracuse University Press, 1969, 210 pages.

Portail montréalais des archives, « Chapitre 12. Métropole du Québec. La réorganisation économique », Ville de Montréal, [En ligne]. [http://www2.ville.montreal.qc.ca/archives/500ans/portail\\_archives\\_fr/rep\\_chapitre12/chapitre12-1.html](http://www2.ville.montreal.qc.ca/archives/500ans/portail_archives_fr/rep_chapitre12/chapitre12-1.html) (Page consultée le 28 novembre 2016)

Répertoire du patrimoine culturel du Québec, « Victor Bourgeau » Ministère de la Culture et Communications, [En ligne]. <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=7283&type=pge#.WDxlezIZOu5>. (Page consultée le 17 octobre 2016)

Ricoeur, Paul, *Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1997 (1975), 411 pages.

--, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986, 416 pages.

--, *Amour et justice*, Paris, Seuil, 2008 (1997), 128 pages.

--, *Herméneutique biblique*, Paris, Éditions du Cerf, 2000, 377 pages.

Robidoux, Réjean. *Le Traité du narcissisme (Théorie du symbole) d'André Gide*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1978, 131 pages.

Russell, Barbara Ann, *André Gide and the Heroic*, thèse, St. Johns, Memorial University of Newfoundland, 1972, 214 pages.

Sarrazac, Jean-Pierre, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, 2002, 272 pages.

--, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012, 416 pages.

Savage, CATHARINE H. *André Gide : l'évolution de sa pensée religieuse*, A.G. Nizet Paris, 1962, 293 pages.

Schopenhauer, Arthur, *Le monde comme volonté et représentation II*, Paris, Gallimard, 2009, 1136 pages.

Stotzfus, Ben, « André Gide and the Voices of Rebellion », *Contemporary Literature*, Vol. 19, N° 1, Hiver, 1978, pp. 80-98.

Szondi, Peter, *Théorie du drame moderne*, Paris, Circé, 2006, 163 pages.

Thomas, Lawrence, *André Gide: The ethic of the artist*, London, Secker & Warburg, 1950, 260 pages.

Turner, Alison Mary, *The motif of the Prodigal Son in French and German Literature to 1910*, thèse, Chapel Hill, University of North Carolina at Chapel Hill, 1966, 280 pages.

Vincent, Gilbert, « Métaphores, paraboles et analogie : La référence à la théologie dans la pensée de Paul Ricoeur », *Études Ricoeuriennes/Ricoeur Studies*, Vol. 3, N° 2, 2012, pp. 92-109.

Yoshii, Akio, « Essai de bibliographie du *Retour de l'Enfant prodigue* d'André Gide », *Language and Culture*, N° 15, Hokkaido, Hokkaido University, 1989, pp. 107-130.

Young, Brad H., *The Parables: Jewish Tradition and Christian Interpretation*, Peabody, Hendrickson Publishers, 1998, 352 pages.

#### Film cité

Chatiliez, Étienne, (réalisateur), *La vie est un long fleuve tranquille*, MK2 Diffusion, 1988, 122 minutes.

Annexe A – Photos de la chapelle du Collège de Montréal (1876, Archives Musée McCord : [http://collections.musee-mccord.gc.ca/scripts/search\\_results.php?keywords=Chapelle%2C+Collège+de+Montréal&Lang=2](http://collections.musee-mccord.gc.ca/scripts/search_results.php?keywords=Chapelle%2C+Collège+de+Montréal&Lang=2) )





MUSÉE McCORD MUSEUM

35

35—MONTREAL COLLEGE ONAPEL



MUSEE McCORD MUSEUM

**Annexe B – Photos de la chapelle du Collège de Montréal dans son état actuel. Prises par l'auteur en novembre 2016.**



















**Annexe C – Photos de la sacristie de la chapelle du Collège de Montréal dans son état actuel. Prises par l’auteur en novembre 2016.**



