

Clara DEBARD

Université de Lorraine – LIS (EA 7305)

## ***Les enjeux de la référence biblique dans le triptyque théâtral***

### ***Saül, Bethsabé, Le Retour de l'Enfant prodigue***

Trois écrits réunis par Gide dans son *Théâtre Complet*<sup>1</sup> tissent un lien hypertextuel libre avec la *Bible*. Drame en cinq actes et trente-huit scènes, *Saül* est la réécriture la plus ample, tandis que les autres s'apparentent au genre du traité, tout en innovant davantage dans la forme, quoique brève. Les cinq sections du *Retour de l'Enfant prodigue* organisent des dialogues croisés similaires à ceux du deuxième acte d'*Œdipe* comme à ceux des *Réciproques*<sup>2</sup>. *Bethsabé* est un quasi-monologue en vers libres qui joue sur la temporalité et pose la question de l'objectivation au théâtre. Les modalités de la référence biblique sont-elles identiques dans les trois textes ? L'intertexte fait-il d'eux un triptyque dramatique ?

### ***Les enjeux éthiques autour de l'homosexualité***

Le rapport de Gide à la *Bible* paraît d'abord éthique. Au-delà de modifications assez mineures de l'hypotexte, inhérentes à la transmodalisation<sup>3</sup>, la première œuvre dramatique de Gide postule le désir homosexuel naissant de Saül pour David, qui devient l'ami de son fils Jonathan. Sur cette lecture inhabituelle des écrits historiques de l'*Ancien Testament* que sont les *Livres de Samuel* et le premier *Livre des*

---

<sup>1</sup> André Gide, *Théâtre complet*, Paris, Ides et Calendes, 5 volumes, 1947-1948.

<sup>2</sup> Voir Clara Debard, « Un manuscrit inédit d'André Gide : *Les Réciproques* », dans *Texte et théâtralité*, mélanges offerts à Jean Claude, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2000, p. 83-87.

<sup>3</sup> Voir Jean Claude, *André Gide et le théâtre*, Cahiers André Gide 15 et 16, Gallimard, 1992 et Karine Germoni, « Saül ou la réécriture gidienne du mythe biblique », BAAG n° 140, p. 485-501.

*Chroniques* repose la progression dramatique qui mène Saül de l'ébranlement psychique à la folie meurtrière, puis à la mort. Bien avant *Corydon*, dont l'édition courante paraît en 1924, l'argument biblique sert à poser, dès 1898, le thème de l'homosexualité. Le passage sans cesse repoussé à la scène diffère la publication et ruine le projet de voir Édouard de Max, dédicataire de l'édition de 1904<sup>4</sup>, acteur ambigu admiré par Gide, endosser le rôle. Lorsque Jacques Copeau crée la pièce au Théâtre du Vieux-Colombier, le 16 juin 1922, l'œuvre est coupée de sa destination première, la scène symboliste et arrive après *Le Roi Candaule*, monté par Lugné-Poe en 1901<sup>5</sup>.

La querelle de réception porte en partie sur la relation à la *Bible*, dont Gide trouve nécessaire de se justifier en 1933 encore, en plaçant en tête de la pièce, lorsqu'il la reprend dans ses *Œuvres complètes*, un long collage d'extraits de *Samuel*<sup>6</sup>. À cette occasion, il recourt à la traduction du chanoine Augustin-Joseph Crampon (1826-1894), alors que par sa tradition confessionnelle il utilisait au moment de l'écriture la *Bible* du pasteur suisse Jean-Frédéric Osterwald (1663-1747). La version choisie par Gide dans sa réédition se trouve de nature à étayer son interprétation des orientations sexuelles du roi. Alors que la *Vulgate* donne une phrase qui reste neutre : « at ille dilexit eum nimis<sup>7</sup> » et que des bibles protestantes comme celle d'Osterwald ou du pasteur Louis Segond (1810-1885), collationnées sur les originaux hébreu et grec, font le même choix en traduisant : « Saül l'aima fort<sup>8</sup> » et « il plut beaucoup à Saül<sup>9</sup> », Crampon adopte une formulation plus connotée : « Saül s'éprit de lui<sup>10</sup> ». Gide trouve donc dans cette *Bible* catholique, qu'il lit « volontiers » dès

---

<sup>4</sup> Voir RR1, p. 773.

<sup>5</sup> Voir Clara Debard, « *Saül*, du texte à la scène : la réécriture gidienne relayée par Duncan Grant, Marie-Hélène et Jacques Copeau » dans *Gide et la réécriture, ou l'œuvre comme carrefour*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2013 (sous presse).

<sup>6</sup> *Samuel*, I, XVI et suivants. *Saül*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Éditions de la N.R.F., 1933, p. 235-241. Voir *Saül*, RR1, p. 695-698.

<sup>7</sup> *Samuel*, I, XVI, 21. *Biblia Sacra, vulgatae editionis*, Parisiis, Apud Lefevre Bibliopolam, 1838, p. 201.

<sup>8</sup> *La Sainte Bible*, d'après la version de Jean-Frédéric Osterwald, 1877.

<sup>9</sup> *La Sainte Bible*, traduite sur les textes originaux hébreu et grec, traduction de Louis Segond, Londres, Trinitarian Bible Society, [S.L.], p. 220.

<sup>10</sup> *La Sainte Bible*, traduite en français sur les textes originaux, avec introduction et notes par A. Crampon et la Vulgate latine en regard, 1894, p. 310.

avant la première guerre<sup>11</sup>, un argument pour étayer des relations psychoaffectives dont il défend encore la cohérence en 1931 : « On a beaucoup critiqué mon interprétation de l'amour de Saül pour David, je ne puis pas croire que je me trompe... Comment interpréter ce désir à la fois de le tuer et de l'avoir près de lui<sup>12</sup> ? »

*Bethsabé*, écrite en 1902 et complétée en 1908<sup>13</sup>, amplifie un épisode biblique qui ne saurait, lui, être l'objet d'une querelle d'exégèse, tant le texte en est clair, mais qui n'en demeure pas moins un passage célèbre pour son caractère licencieux. Par la reprise de l'intrigue charnelle entre David et Bethsabé, surprise au bain, relatée dans le *Second livre de Samuel*<sup>14</sup>, Gide poursuit de manière implicite sa réflexion dramatique sur les orientations sexuelles. Deux simples infléchissements de la narration biblique introduisent une ambiguïté sur les pulsions de David : le fait de transformer le personnage du mari, Urie, en ami de David, et de modifier la fin du récit, en substituant au mariage entre David et Bethsabé, qui doit donner naissance à Salomon<sup>15</sup>, le rejet brutal et définitif de celle-ci à la mort d'Urie<sup>16</sup>. La dernière réplique clôt la pièce sur une note incertaine, Bethsabé étant devenue l'objet d'un désir rendu bien plus complexe par Gide qu'il ne l'était dans l'hypotexte :

Sa Bethsabé, je la lui ai rendue.

Je ne la désirais qu'avec l'ombre du jardin.

Ce que je désirais, c'était la paix d'Urie

[...] Non ! Non ! Dis-moi qu[Urie] dort dans son jardin, près de sa vigne !

Comme dans *Saül*, mais moins ouvertement, la source biblique est subvertie. Bethsabé évoque Mériem à Biskra, convoitée lorsqu'elle se rend aux bains d'Hammam-es-Salahin et partagée entre Paul-Albert Laurens et André Gide en 1893 ; la nudité elle-même du personnage

<sup>11</sup> Voir J2, p. 4.

<sup>12</sup> CPD II, p. 188 (10 novembre 1931).

<sup>13</sup> La pièce paraît dans *L'Ermitage* en janvier et février 1903, puis dans *Vers et prose*, en décembre 1908-janvier 1909.

<sup>14</sup> Voir *Samuel*, II, XI et XII.

<sup>15</sup> Voir aussi le premier *Livre des Rois*.

<sup>16</sup> Voir Jean Claude, « *Bethsabé*, un autre traité du vain désir », dans *Lectures d'André Gide, hommage à Claude Martin*, sous la direction de Jean-Yves Debrouille, Victor Martin-Schmets et Pierre Masson, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994 et RR1, p. 1419-1422.

antique renvoie à celle de l'Ouled Naïl moderne, lorsqu'elle fait tomber son haïk<sup>17</sup> :

Objet vague de mon désir.

Joab, quand dans mes bras enfin je l'ai tenue,

Le croirais-tu, je doutais presque si ce que je désirais c'était elle<sup>18</sup>.

En modifiant le dénouement, Gide contamine l'hypotexte principal, le récit de l'union entre Bethsabé et David, au *Second livre de Samuel*, par une référence au viol de la vierge Tamar par son frère Amnon, au même livre :

[...] il lui fit violence et coucha avec elle. Ensuite, Amnon eut pour une très grande haine ; et la haine qu'il lui portait était plus grande que l'amour qu'il avait eu pour elle.

[...] Il appela donc le garçon qui le servait et lui dit : Qu'on la chasse maintenant d'auprès de moi, hors de la maison, et ferme la porte après elle<sup>19</sup>.

Le rejet violent clôt la pièce de Gide, ce qui reporte aux problèmes de sa propre union « incestueuse » avec sa cousine germaine tout autant qu'au dégoût éprouvé pour la cousine de Mériem, En Barka, prototype de la femme mûre :

*L'aube, qui commence de pénétrer dans le palais, éclaire faiblement Joab et permet de distinguer, derrière lui, une femme voilée.*

Qu'est-ce donc que tu traînes après toi, dans l'ombre et tout en deuil ?... Bethsabé !...

Va-t'en ! Remporte-la ! je t'ai dit que je ne veux plus la voir... Je la hais<sup>20</sup> !

La thématique sexuelle est plus effacée dans *Le Retour de l'Enfant prodigue*. Gide y omet la mention des prostituées bibliques fréquentées par le fils prodigue et développe en mineur le motif pédérastique par la création du personnage tentateur du Porcher et le dialogue final qu'il invente entre le Prodigue et le Puîné, figure non biblique renvoyant à Nathanaël (1897) et à Néoptolème (1899) en même temps qu'elle prépare le futur Caloub<sup>21</sup> (1925).

---

<sup>17</sup> Voir *Si le grain ne meurt*, SV, p. 283-284.

<sup>18</sup> *Bethsabé*, RR1, p. 804. Voir Jean Claude, « *Bethsabé*, un autre traité du vain désir », *op. cit.*, p. 164.

<sup>19</sup> *Samuel*, II, XIII, 14-16, traduction Osterwald.

<sup>20</sup> *Bethsabé*, RR1, p. 807.

<sup>21</sup> Voir *Le Retour de l'Enfant prodigue*, édition critique établie et présentée par Ayio Yoshii, Hokozaki, Presses Universitaires du Kyushu, 1992, p. 83-85.

### *Les enjeux éthiques autour de la religion*

*Le Retour de l'Enfant prodigue* aborde de front la question religieuse. « Œuvre de circonstance » qui clôt une période d'aridité créatrice en 1907, réponse aux « convertisseurs » Paul Claudel et Francis Jammes, la pièce pose la question de l'infraction de la Loi. Le fils Prodigue est une figure métaphorique, qui a changé l'or du Père « en plaisirs, [ses] préceptes en fantaisie » et son « austérité en désirs<sup>22</sup> ». En choisissant cette parabole, Gide se situe contre l'Église, voir contre tout système moral, du côté de Jésus, dont il réécrit les paroles transcrites par l'Évangéliste Luc<sup>23</sup>. Il répond aux intransigeants : la *Bible* enseigne à pardonner plus qu'à fustiger et l'émancipation morale de l'individu, présente dans le récit biblique originel, ironiquement amplifiée dans l'hypertexte par le départ du frère Puiné, est inéluctable.

Le rapport subjectif instauré avec l'hypotexte problématise la relation de Dieu à ses créatures et l'existence du mal. Ainsi, la tentative de meurtre de Saül sur David, qui est dite, dans la *Bible*, provoquée par « le malin esprit de Dieu<sup>24</sup> » ou « le mauvais esprit envoyé de Dieu<sup>25</sup> », selon les traductions, fournit à Gide l'idée des Démons, dont la prolifération scénique matérialise les pulsions intérieures du Roi qui le conduisent, dans un effet de surenchère dramatique, à tuer son épouse, en plus de la Sorcière d'Endor. L'insertion dans *Bethsabé* de la variante arabe selon laquelle David poursuit une colombe d'or dans son palais avant de rencontrer la femme d'Urie permet de garder la trace d'un récit fascinant fait par Athman<sup>26</sup> tout en introduisant dans le texte le symbole chrétien du Saint Esprit – la colombe étant même l'ornement traditionnel de la croix huguenote. De même, la grenade, dans *Le Retour de l'Enfant prodigue*

---

<sup>22</sup> *Le Retour de l'Enfant prodigue*, dans RR1, p. 782.

<sup>23</sup> Voir *Le Retour de l'Enfant prodigue*, édition critique établie et présentée par Akio Yoshii, Hokozaki, Presses Universitaires du Kyushu, 1992, « Gide et ses deux convertisseurs », p. 36-62 et Pierre Masson, « *Le Retour de l'Enfant prodigue* : problèmes de création et d'interprétation », BAAG, n° 41, janvier 1979, p. 35-53. Voir également *Luc*, XV, 11-32.

<sup>24</sup> *La Sainte Bible*, traduction Crampon, p. 310.

<sup>25</sup> *La Sainte Bible*, traduction Osterwald.

<sup>26</sup> Voir J1, p. 229.

peut être perçue comme une image double, à la fois païenne et chrétienne<sup>27</sup>.

Gide questionne le statut de la référence biblique : celle-ci doit-elle être traitée différemment de l'allusion mythologique ? qui peut décider des règles dans son maniement ? Si la *Bible* semble une autorité paradoxale sur la question de l'homosexualité, elle s'inscrit dans une pratique introspective puisqu'elle est le miroir quotidien du mystique André Walter. Alors que l'Église catholique est tentée de faire prévaloir la lecture métaphorique, voire euphémistique, des écritures saintes, Gide met en avant dans son théâtre, par un système d'allusions et de citations provocateur, la libre sollicitation du texte qui a été d'usage dans son éducation protestante. David en prière, qui compose un psaume, est une figure du jeune dramaturge, tout autant que l'incarnation scénique du personnage biblique qui compose un « cantique funèbre » en apprenant la mort de Saül et de Jonathan<sup>28</sup> :

*Dieu prêtera sa force à celui qui est las ;*

*Les ailes lui repousseront comme aux aigles. -*

*J'avais d'abord mis : Leurs ailes repousseront comme celles...*

*Mais : lui repousseront comme aux aigles vaut mieux<sup>29</sup>.*

En même temps qu'à la *Bible*, la libre paraphrase d'*Esaïe* ou des *Proverbes*<sup>30</sup> renvoie à la pratique de la prière préconisée par le pasteur Jean Rodolph Ostervald dont *La Nourriture de l'âme* a servi d'hypotexte paradoxal aux *Nourritures terrestres* :

Seigneur ! Je te cherche dans cet état de trouble et d'agitation ; mes pêchés m'effraient, et je sens qu'il n'y aura point de paix pour moi, jusques à ce que par mes confessions et ma pénitence, je me sois mis en état de la recevoir ; que j'enlève par ton secours cet interdit, qui repose sur ma conscience, et qu'à présent que je me vois sur les bords de l'éternité, je foule aux pieds toutes les considérations qui me pourraient faire garder un silence criminel. Que je dise avec David : *Je ferai confession de mes transgressions à l'Éternel*, afin que tu enlèves le fardeau qui m'accable et m'effraie<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Voir *Le Retour de l'Enfant prodigue*, édition Akio Yoshii, p. 84.

<sup>28</sup> Voir *Samuel*, II, I, 17-27.

<sup>29</sup> *Bethsabé*, dans RR1, p. 797.

<sup>30</sup> Voir *Esaïe*, XL, 29-31 et *Les Proverbes*, XXVIII, 25 et XXIX, 25.

<sup>31</sup> Jean Rodolph Ostervald, *La Nourriture de l'âme, ou Recueil de prières pour tous les jours de la semaine, pour les principales fêtes de l'année, et sur différents sujets intéressants*, Lausanne, Chez Hignou et Compagnie, imprimeurs libraires, 1804, p. 257. Les caractères italiques sont utilisés par Ostervald pour isoler la citation biblique au sein de la prière.

La *Bible* se trouve imitée au second degré par le David gidien. L'hypotexte n'est pas seulement transformé dans *Bethsabé* ; comme dans le manuel de prière protestant, et sans atteindre au système du verset claudélien, il est imité stylistiquement ; il insuffle à l'œuvre dramatique un souffle poétique, matérialisé par la disposition en vers libres colonnés.

La construction d'un réseau intertextuel biblico-centré dans les trois pièces peut s'interpréter comme l'illustration du rapport possessif de Gide aux *Écritures* tout comme une démonstration d'érudition protestante. À la différence des autres textes théâtraux qui font plus volontiers accueil aux allusions hétérogènes, comme à *Hamlet*, aux « Animaux malades de la Peste » ou à l'article « Sur un nouveau mal du siècle » dans *Œdipe*<sup>32</sup>, l'ensemble dramatique se caractérise par la prolifération d'allusions intertextuelles bibliques. *Saül* est l'hypertexte du *Premier Livre de Samuel*, mais Gide y cite les *Évangiles* et y paraphrase *Les Proverbes*<sup>33</sup> ; Bethsabé réécrit le *Second Livre de Samuel*, mais Gide y introduit des allusions à Jean, Matthieu et Marc<sup>34</sup> ; *Le Retour de l'Enfant prodigue* a pour hypotexte principal la parabole de Luc, mais il fait allusion au Buisson sacré, cite l'Apocalypse, imite le style des évangélistes<sup>35</sup>.

L'introduction d'une variante orientale du récit chrétien dans *Bethsabé*, comme l'invention d'un nouveau fils prodigue, le Frère Puîné, provoquent les destinataires catholiques. Gide, habitué à lire la *Bible* d'Osterwald, où un système d'italiques désigne au lecteur les mots qui ne sont pas présents dans les textes originaux hébreu et grec, mais qui ont été ajoutés par le traducteur pour rendre la phrase compréhensible en français, a une approche plus relativiste du texte biblique que Jammes, Claudel, ou même Mauriac, qui réagissent vivement à ses manipulations des *Écritures*<sup>36</sup>. Le Frère Aîné les satirise, lui qui affirme être « l'unique interprète » des propos du Père et prétend qu'il « n'y a pas plusieurs façons de [le] comprendre<sup>37</sup> ». La pièce insiste

---

<sup>32</sup> Voir André Gide – *Oedipe, suivi de brouillons et textes inédits*, édition critique établie, présentée et annotée par Clara Debard, Paris, Honoré Champion, coll. Textes de Littérature moderne et contemporaine, 2007, p. 144, 145 et 170.

<sup>33</sup> Voir RR1, p. 1405-1407.

<sup>34</sup> Voir RR1, p. 1424.

<sup>35</sup> Voir *Le Retour de l'Enfant prodigue*, édition Akio Yoshii, p. 63-93.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 36-62.

<sup>37</sup> *Le Retour de l'Enfant prodigue*, RR1, p. 784.

ironiquement sur la valeur du pardon, que ne savent pas atteindre des interlocuteurs pourtant pétris de culture biblique. Gide souhaite enfermer les réfractaires dans un cercle logique : la parabole de l'*Enfant prodigue* met en avant la nécessité de pardonner à autrui pour être pardonné par Dieu<sup>38</sup>. Faut-il voir une charge satirique supplémentaire dans le fait que le sujet du fils prodigue, de même que « Madeleine pénitente » ou « Le Reniement de Pierre », ait été historiquement favorisé dans les Arts par les Autorités de la Contre-Réforme, dans l'optique de défendre la valeur de sacrement de la Pénitence ou de la Réconciliation niée par les Hérétiques<sup>39</sup> ?

Tant que son orientation sexuelle, sa rupture avec l'Église, ainsi que la malléabilité du texte biblique ne pourront être admis par ses interlocuteurs, Gide se refuse au dialogue, comme il le fait tout au long de sa vie avec ses amis convertis, que ce soient Henri Ghéon, Charles Du Bos ou même Jacques Copeau. La structure rigide du *Retour de l'Enfant prodigue* oppose l'échange complice entre le Prodigue et le Puîné aux « réprimandes » des autres membres de la famille, qui mettent en scène les limites prêtées par Gide à ses contradicteurs. Dans cette œuvre, le recours au texte biblique sert bel et bien à ancrer la posture éthique huguenote, tout en faisant une démonstration esthétique.

### *Les enjeux esthétiques*

L'innutrition biblique, lisible dans le choix des titres, amplifiée par le réseau intertextuel interne, regroupe au sein de l'œuvre dramatique *Saül*, *Bethsabé*, et *Le Retour de l'enfant prodigue*, de sorte que le lecteur gidien peut être amené à reconsidérer le célèbre texte en italiques qui ouvre la troisième des pièces :

*J'ai peint ici, pour ma secrète joie, comme on faisait dans les anciens triptyques, la parabole que Notre Seigneur Jésus-Christ nous conta. Laisant éparse et confondue la double inspiration qui m'anime, je ne cherche à prouver la victoire sur moi d'aucun dieu – ni la mienne. Peut-être cependant, si le lecteur exige de moi quelque piété, ne la chercherait-il pas en vain dans ma peinture, où, comme un donateur dans le coin du tableau, je me suis mis à genoux, faisant*

---

<sup>38</sup> Voir le *Traité de la Prière* précédant *La Nourriture de l'âme*, *op. cit.*, p. 38-40.

<sup>39</sup> Les protestants ont deux sacrements : le baptême et la cène, alors que les catholiques en reconnaissent sept.



*pendant au fils prodigue, à la fois comme lui souriant et le visage trempé de larmes*<sup>40</sup>.

Des allusions réciproques relient les œuvres, tendant à les articuler en un triptyque esthétique. Le texte de *Bethsabé* renvoie explicitement à l'*opus* dramatique qui le précède dans l'ordre chronologique d'écriture ; les premières paroles de David dressent un autoportrait où il se compare au protagoniste précédent :

Je me souviens du roi Saül... Moi aussi, comme lui, devant mes pas,  
Je commence à voir grandir l'ombre.  
Ce n'est plus moi que l'Éternel écoute ;  
Il ne parle plus par ma bouche,  
Il ne s'adresse plus à moi...<sup>41</sup>.

L'Enfant prodigue effectue la même comparaison, rappelant le texte fondateur du triptyque dramatique, lorsqu'il dialogue avec le Frère Puîné :

Aussi loin que mes pieds m'ont porté, j'ai marché, comme Saül à la poursuite de ses ânesses, à la poursuite de mon désir ; mais, où l'attendait un royaume, c'est la misère que j'ai trouvée<sup>42</sup>.

Le terme de « triptyque » employé par Gide dans le paragraphe placé en tête du *Retour de l'Enfant prodigue* semble polysémique. Il peut bien sûr désigner la structure de l'œuvre qu'il introduit, qui, même si elle comporte cinq parties, s'articule autour de trois axes : le retour de l'enfant, les dialogues dans la maison, et le départ du jeune frère<sup>43</sup>. Il peut gloser le schéma actantiel construit avec trois frères d'âge différent, L'Aîné, Le Prodigue et Le Puîné, qui opposent leurs points de vue et apparaissent comme des figures diffractées de Gide en dialogue avec lui-même<sup>44</sup>. Dans la perspective où le propos liminaire du *Retour de l'Enfant prodigue* imiterait le ton d'un Évangéliste – « la parabole que Notre Seigneur Jésus-Christ nous conta » – le mot « triptyque » pourrait s'enrichir de connotations nouvelles. La parabole est en effet la troisième et dernière d'un triptyque où Le Christ varie les images pour faire comprendre à ses destinataires, « les Pharisiens et les Scribes », qui lui

<sup>40</sup> RR1, p. 777.

<sup>41</sup> *Bethsabé*, dans RR1, p. 799.

<sup>42</sup> RR1, p. 792.

<sup>43</sup> Proposition de Germaine Brée, reprise par Akio Yoshii, *op. cit.*, p. 70.

<sup>44</sup> Voir Pierre Masson, « *Le Retour de l'Enfant prodigue* : problèmes de création et d'interprétation », BAAG, n° 41, janvier 1979, p. 35-53.

reprochent d'accueillir autour de lui « des gens de mauvaise vie<sup>45</sup> », la nécessité de la patience charitable vis-à-vis du moindre membre dissocié de son peuple. Gide, dramaturge évangéliste ironique, reviendrait ainsi trois fois, comme Jésus-Christ, sur la même idée. *Saül* serait à mettre en parallèle avec la première parabole de la brebis égarée :

Qui est l'homme d'entre vous qui, ayant cent brebis, s'il en perd une, ne laisse les quatre-vingt-dix-neuf au désert, et n'aille après celle qui est perdue, jusqu'à ce qu'il l'ait trouvée<sup>46</sup> ?

*Bethsabé* reformulerait la même vérité, comme le récit de la femme à la drachme perdue insiste sur la quête obstinée de l'objet perdu :

Ou, qui est la femme qui, ayant dix drachmes, si elle en perd une, n'allume une chandelle, ne balaie la maison, et ne cherche avec soin, jusqu'à ce qu'elle ait trouvé sa drachme ?

[...] Je vous dis qu'il y a de même de la joie, devant les anges de Dieu, pour un seul pécheur qui s'amende<sup>47</sup>.

Cette hypothèse donne plus de force encore à la métaphore picturale de l'ancien triptyque où, dans un commentaire métatextuel, Gide se « peint », pour sa « secrète joie », « en donateur » « à genoux » « dans le coin du tableau ». De même que les triples panneaux peints aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles regroupent des épisodes bibliques différents, comme celui de l'abbaye de Dielegem par Jan Van Dornicke (1474-1511) qui montre à gauche la résurrection de Lazarre, à droite le ravissement de Marie-Madeleine ainsi qu'un abbé donateur, et au centre Jésus chez Simon le Pharisien, Gide créé en trois temps sur les motifs tirés des deux *Livres de Samuel* et de l'*Évangile de Luc*. Il se place symboliquement dans le panneau de gauche, celui de *Saül*, qui fait « pendant au fils prodigue ». Lorsqu'il a l'idée d'écrire *Le Retour de l'Enfant prodigue*, en visitant le musée de Berlin et en détaillant la peinture intitulée « Le Christ dans la maison de Simon<sup>48</sup> » par Dierick Bouts (1420-1475), où le Donateur en prière fait face à Marie-Madeleine qui oint les pieds de Jésus, est-il désireux soudain de refermer autour du chiffre trois, symbolique de la Sainte Trinité, son triptyque théâtral biblique ? Prend-il conscience d'avoir déjà, tel un peintre, abordé dans son œuvre les motifs picturaux

<sup>45</sup> *Luc*, XV, 2, traduction Osterwald.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 4, traduction Osterwald.

<sup>47</sup> *Ibid.*, 8 et 10, traduction Osterwald. Les italiques indiquent le mot qu'il ajoute pour la compréhension.

<sup>48</sup> Voir J1, p. 559 (janvier 1907). Peinture visible aujourd'hui au Staatliche Museum de Berlin.

de Bethsabée au bain<sup>49</sup>, David jouant de la harpe et la mort du Roi Saül, avec lesquels pourraient à présent dialoguer un Départ ou un Retour du Prodigue<sup>50</sup> ?

Le fait de vouloir inclure *Le Retour de l'Enfant prodigue* au *Théâtre complet* de 1947, malgré sa première étiquette de « traité », plaide en faveur d'une conception d'ensemble. Gide créerait une œuvre littéraire ternaire, à la manière de Dante avec sa *Divine Comédie*, divisée en trois sections : Enfer, Purgatoire et Paradis. Au centre, *Bethsabé* illustrerait la pulsion hétérosexuelle problématique, encadrée par deux extrêmes : la folie homosexuelle de Saül, repoussoir à la disponibilité naturelle de Gide, et le retour de l'Enfant Prodigue au foyer conjugal de Cuverville ou dans la maison de Dieu<sup>51</sup>. Les trois pièces d'imprégnation biblique entrent en dialogue dans une temporalité génétique resserrée : *Saül* et *Bethsabé* réfèrent aux récits d'Athman en 1896, l'une par la reprise du nom de « daoud » pour désigner David, l'autre par l'évocation de la poursuite de la colombe ; *Bethsabé* allude aux expériences avec Mériem en 1893-1894 ; le Dialogue du Prodigue avec la Mère reporté à l'arrivée de Juliette Gide en Algérie en 1894 et à sa mort en 1895. Le triptyque ouvert matérialiserait l'impossibilité de concilier des options éthiques aussi différentes autrement que par l'art.

*Saül* et *Bethsabé* forment certes un diptyque, tant par la fourchette chronologique resserrée de leur écriture (1898-1902) que par leurs autres liens : personnage de David, souhait de voir l'acteur Édouard de Max incarner les héros<sup>52</sup>, traitement successif du *Premier* et du *Second Livre*

---

<sup>49</sup> Fréquent motif renaissant. Voir par exemple la tapisserie « David et Bethsabé » de 1510-1515 ou « Bethsabée au bain » par Véronèse (1575). On peut songer aussi à celle de Van Loo ou à sa maîtresse peinte en Bethsabée par Rembrandt (1654).

<sup>50</sup> La *Bible* Osterwald de 1779 regorge de bois gravés qui ont pu aussi alimenter l'inspiration visuelle de Gide, avec des vignettes titrées : « David joue de la harpe », « Réjection de Saül », « David contre Goliath », « Saül veut tuer David », « Jonatas et David », « David épargne Saül », « David dans la tente de Saül », « Fête et armes de Saül », « Saül se tue », « Crime de David » (contemplation de Bethsabée nue), « David repris par Nathan », « Cantique de David », à quoi il faut ajouter deux gravures accompagnant l'*Évangile de Luc* : « Brebis égarée » et « L'Enfant prodigue ».

<sup>51</sup> Sur ces interprétations de *Saül* et du *Retour*, voir Pierre Masson, « *Le Retour de l'Enfant prodigue* : problèmes de création et d'interprétation », *op. cit.*

<sup>52</sup> Voir Jean Claude, *André Gide et le théâtre*, I, *op. cit.*, p. 59.

de *Samuel*, issus de l'Ancien Testament, alors que *Le Retour de l'Enfant prodigue* réécrit le Nouveau. Les deux pièces s'enchaînent quasiment l'une à l'autre : *Saül* se referme sur la déploration funèbre de Saül et de Jonathan par David, tandis que *Bethsabé* ouvre sur les prières de David hanté par le souvenir de Saül, dans la glose du même passage biblique : le début du Second livre de Samuel<sup>53</sup>. Le procédé n'est pas sans évoquer l'écriture tragique grecque antique, de sorte que la notion païenne de « trilogie » pourrait entrer en dialogue avec celle de « triptyque », qui a des connotations chrétiennes ; serait-ce une manière possible d'interpréter la « double inspiration », « éparse et confondue », évoquée par Gide dans son préambule ? Tels *Les Choéphores* et *Les Euménides*, ou encore *Prométhée enchaîné* et *Prométhée délivré*, au sein des trilogies d'Eschyle, *Saül* et *Bethsabé* s'enchaînent au sein d'une suite de trois œuvres, fortement reliées qu'elles sont par la thématique du désir, qu'elles dupliquent et inversent, autour d'une césure temporelle : dans un premier volet, Saül désire David, qui aime purement Jonathan, le fils de Saül, et est aimé de lui en retour ; dans un second volet, David connaît, plus âgé, tel Saül, les tourments du désir ; il croit désirer Bethsabé et la partage avec Urie, qui meurt et vers qui se tournaient de manière trouble ses désirs. Par l'analyse des pulsions homo et hétérosexuelles, les pièces se répondent, comme deux facettes de la même tragédie du désir insatisfait. Confronté à un « secret » qu'il juge « intolérable » dans *Saül*, David apprend à se connaître lui-même dans *Bethsabé*, au prix d'un assouvissement de son désir contre la loi de Dieu qui le renvoie à la liaison de Saül avec ses Démons et à l'inassouvissement de son désir pour lui, jeune, ami de Jonathan. Son expérience dans la caverne d'Adullam reprend d'ailleurs le leitmotiv de la recherche des ânesses par Saül dans le désert. Comme Œdipe qui est radicalement transformé entre le drame qui porte son nom (1929) et le récit testamentaire *Thésée* (1946), le personnage de David évolue, de *Saül* à *Bethsabé*.

*Le Retour de l'Enfant prodigue* a tendance à se détacher de cet ensemble, tant par l'intimisme de ses dialogues familiaux, que par l'ultime élargissement du thème de l'amour, au sens évangélique du terme, qu'il propose. Le triptyque, tout déséquilibré qu'il puisse être, peut amener à repenser le rapport de Gide à Sophocle. *Philoctète*, *Ajax* et *Œdipe*, réécritures ouvertes sur le monde contemporain, ne forment-ils pas une trilogie, inachevée dans la mesure où *Ajax* ne comporte qu'une

---

<sup>53</sup> Voir *Samuel*, Livre II, I, versets 1-27.

scène<sup>54</sup> ? La « double inspiration » saurait-elle être à ce point symétrique ? Bien sûr, l'œuvre dramatique gidienne s'est développée librement, loin des premiers projets d'écriture, en dessinant d'autres contrepoints. La structure actantielle de *Saül*, avec le Roi, la Reine, Jonathan et Le Grand Prêtre, renvoie à celle d'*Œdipe*, avec le Roi, Jocaste, les enfants et Tirésias. *Bethsabé* et *Le Roi Candaule* sont les objectivations scéniques – l'une de source biblique, l'autre de fonds légendaire païen – d'un partage amoureux similaire : Bethsabé renvoie à Nyssia, David à Gygès et Urie à Candaule. Par ce doublon dramatique, Gide aurait-il voulu aller jusqu'à souligner la christianisation, historiquement attestée, de nombreuses structures de pensée héritées de l'Antiquité païenne et illustrer l'argument de la nécessaire malléabilité des lectures bibliques ? Pourquoi ce qui est admis pour le mythe, matériau polymorphe librement réinterprété par la littérature en fonction de ses besoins, ne le serait-il pas pour la source biblique postérieure, semble-t-il postuler.

Au-delà des divergences formelles et thématiques, *Saül*, *Bethsabé* et *Le Retour de l'Enfant prodigue* ont une unité originelle. Les trois pièces sont présentes de manière embryonnaire dans *Les Nourritures terrestres*, la première à la fin du Septième Livre :

Saül, dans le désert, à la recherche des ânesses – tu ne les retrouvas pas, tes ânesses – mais bien la royauté que tu ne cherchais pas<sup>55</sup>.

Une esquisse de *Bethsabé* qui amalgame déjà aux deux épisodes de Samuel la tradition arabe orale connue par Athman<sup>56</sup> se trouve dans la « Ballade des plus célèbres amants », au Quatrième Livre :

*Tamar, je fus Amnon votre frère, qui se mourait de ne pouvoir vous posséder.*

*Bethsabé, quand, suivant une colombe d'or jusque sur la plus haute terrasse de mon palais, je vous vis, prête au bain, descendre nue, je fus David qui fit se tuer pour moi votre mari.*

*J'ai chanté pour vous, Sulamite, des chants tels qu'on les croit presque religieux<sup>57</sup>.*

---

<sup>54</sup> Voir Clara Debard, « *Philoctète, Ajax, Oedipe* d'André Gide : de la réécriture de Sophocle à l'auto-citation », dans *Les formes de la réécriture au théâtre*, sous la direction de Marie-Claude Hubert, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006.

<sup>55</sup> *Les Nourritures terrestres*, RR1, p. 434. Allusion à *Samuel*, I, 9.

<sup>56</sup> J1, p. 229 (7 avril 1896).

<sup>57</sup> *Les Nourritures terrestres*, RR1, p. 392-393.

Un thème majeur du Dialogue de l'Enfant prodigue avec le frère Puîné figure au Quatrième Livre également, dans la « Ronde de la Grenade » :

Mais des fruits – des fruits – Nathanaël, que dirai-je ?  
 [...] Leur pulpe était délicate et juteuse  
 [...] Rouge comme le sang qui sort d'une blessure.  
 [...] Où sont, Nathanaël, dans nos voyages  
 De nouveaux fruits pour nous donner d'autres désirs ?  
 [...] Il y en a dont le souvenir vaut une soif  
 Dès qu'on ne peut plus les trouver<sup>58</sup>.

*Les Nourritures terrestres* n'apparaissent-elles pas comme une autre Bible structurée en Livres comme la première, et par endroits même écrite en versets, dans laquelle Gide puise librement ses futurs motifs, nouvel *Évangile* que le créateur se donne à lui-même, où il règle ses comptes avec le « faux prophète Ménalque » en instituant un narrateur « prophète ironique<sup>59</sup> » ? Amplifiées à partir de ces motifs premiers, tels les « grains de grenade » goûtés par Proserpine aux Enfers, dont Gide a décidé qu'ils étaient trois<sup>60</sup>, à l'encontre de la tradition antique qui porte plutôt leur nombre à six ou sept, *Saül*, *Bethsabé* et *Le Retour de l'Enfant prodigue* composent un triptyque de réflexion amère sur le désir illusoire, voire mortifère. Alors que *Les Nourritures terrestres* font l'éloge de la disponibilité naturelle, la trilogie dramatique insiste sur la culpabilité reliée au thème du désir par le judéo-christianisme. Tourmenté par les remords et révolté à la fois, David demande à Joab :

[...] que fera l'homme  
 Si derrière chacun de ses désirs se cache Dieu ?

Il interrompt la parabole de la brebis volée au Pauvre par le Mauvais Riche narrée par le Prophète, reprise au *Second Livre de Samuel*<sup>61</sup>, pour se l'appliquer immédiatement :

Assez, Nathan ! Assez !... Ton riche a mérité la mort !

Si le désir coupable a poussé David à l'adultère et au crime, le Prodigue n'a pas « su prolonger bien longtemps cette ivresse qu'à défaut de bonheur il cherchait<sup>62</sup> ». Mais il s'est rapproché du Christ par le

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 389-390.

<sup>59</sup> Voir Jean-Michel Wittmann, *Symboliste et déserteur, les œuvres fin de siècle d'André Gide*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 291-293.

<sup>60</sup> Voir *Les Nourritures terrestres*, RR1, p. 389.

<sup>61</sup> *Samuel, Livre II*, XII, 1-12.

<sup>62</sup> *Le Retour de l'enfant prodigue*, RR1, p. 779.

dénuement et revient à la maison paternelle pour y retrouver le confort matériel, le temps, tel le Phénix, de renaître de ses cendres et d'en repartir actantiellement rajeuni, en la personne du Frère Puîné... Le diptyque dramatique *Saül* et *Bethsabé* constitue le versant négatif des *Nourritures terrestres*, matrice poétique positive, entendue comme une *apologia pro vita sua*<sup>63</sup>. La leçon optimiste des *Évangiles*, répercutée par *Le Retour de l'enfant prodigue*, coïncide avec la reprise de l'écriture après une période de stérilité et ajoute un point d'orgue à la noirceur des deux premières objectivations puritaines tournées vers le Dieu de l'*Ancien Testament*. La *Bible* est mise au service d'une esthétique cyclique.

Quatorze ans après avoir écrit *Œdipe*, Gide revient sur les enjeux d'une réécriture qu'il juge encore mécomprise : « [...] je prétends vous laisser voir l'envers du décor, cela dût-il nuire à votre émotion, car ce n'est pas elle qui m'importe et que je cherche à obtenir : c'est à votre intelligence que je m'adresse. Je me propose, non de vous faire frémir ou pleurer, mais de vous faire réfléchir<sup>64</sup> ». Considérer *Saül*, *Bethsabé* et *Le Retour de l'enfant prodigue* comme un triptyque implicitement désigné au destinataire par l'imprégnation biblique relève-t-il de la surinterprétation ou peut-il trouver ses racines dans des affirmations de ce type où Gide sous-entend qu'il joue avec l'intellect du récepteur, au risque de crypter l'architecture globale de son œuvre ? Plus que la relation intertextuelle à l'Antiquité gréco-latine, le lien avec la *Bible* semble voilé, combinant distance et subjectivité provocatrice ; il s'apparente au « rébus », pour reprendre la formule employée par Jacques Copeau à la lecture de *Saül*<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> Alan Sheridan, *André Gide, A Life In The Present*, Harvard University Press, 2000, p. 99.

<sup>64</sup> J2, p. 380 (2 janvier 1933).

<sup>65</sup> Jacques Copeau à André Gide, 4 novembre 1903, *Cahiers André Gide* 12, Paris, Gallimard, 1987, p. 87.