



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

Richard Léger

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (Lettres françaises)

GRADE / DEGREE

Département de français

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

Le chœur: de la conscience collective à la conscience individuelle.
Exploration de la choralité.

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Dominique Lafon

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

Tibor Egervari

Lucie Hotte

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

**Le chœur : de la conscience collective à la conscience
individuelle**

Exploration de la choralité

par

Richard J. Léger

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise en Lettres françaises.

Département de français
Arts
Université d'Ottawa

© Richard J. Léger, Ottawa, Canada, 2008



Library and
Archives Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-48472-2
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-48472-2

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Table des matières

Table des matières	i
Remerciements	ii
Résumé	iii
INTRODUCTION	1
Genèse du projet	1
Présentation de la problématique et de l'objectif du travail	2
CHAPITRE 1	6
Du chœur antique à la choralité	6
CHAPITRE 2	22
Le chœur dans la société postmoderne et le théâtre postdramatique	22
La société post-moderne une société sans chœur?	22
Le renouvellement du chœur dans le théâtre postdramatique	26
CHAPITRE 3	29
Résultantes	29
Défis	32
Impacts sur l'évolution du chœur	38
Désincarnation du personnage	39
Dédoublément du personnage	40
Facture hybride du Chœur-conscience	48
Dialectique collectif-individu	49
Dialogue choral ou one man show?	51
Un théâtre des conventions	55
Quitte ou double	60
Bibliographie	146
Livres et articles théoriques	146
Œuvres dramaturgiques	147

Remerciements

À Madame Dominique Lafon, toute ma gratitude. Sans ses précieux conseils et sa critique éclairée, cette réflexion et cette pièce ne seraient pas les mêmes.

Merci également à Annick et Carole pour l'inspiration qu'elles m'ont fournie et leur appui indéfectible.

Résumé

Cette thèse de création consiste en une expérimentation sur le chœur à partir d'une pièce intitulée *Quitte ou double* qui met en scène la conscience d'un personnage entre la vie et la mort. Cette introspection est présentée à la fois par un chœur qui est la conscience – la part abstraite du personnage – et un protagoniste qui représente sa part physique. Le chœur, rompant avec la tradition dramaturgique est ainsi assigné à figurer un individu plutôt qu'une collectivité. La partie théorique dresse les limites de l'expression chorale dans cette perspective tout en s'appuyant sur une recherche historique et dramaturgique portant sur l'évolution des formes chorales en Occident. Elle relève la rareté relative du chœur dans le théâtre contemporain et propose des explications à cette apparente absence tout en ouvrant de nouvelles perspectives quant à sa fonction basées sur un modèle hybride de chœur (entre le chœur antique et la choralité), modèle que met en pratique le texte de création, *Quitte ou double*.

INTRODUCTION

Genèse du projet

Au départ, cette création devait avoir pour sujet le suicide. Dans *Faust : chroniques de la démesure* adaptation du *Faust* de Goethe, j'avais déjà abordé une problématique collective par le biais du mythe fondateur que représente ce personnage et sa postérité en 2001, dans la civilisation occidentale. C'est pourquoi, désirant plutôt exploiter une problématique individuelle, il m'est venue l'idée de parler du suicide. Croyant cependant qu'il valait mieux ne pas amplifier ce qu'un tel sujet a d'accablant, j'ai cru bon d'opter pour le genre comique. J'espérais ainsi pouvoir alléger les moments les plus pathétiques par le biais de la distanciation qu'apporteraient l'humour et l'ironie dramatique. Si les premières ébauches de quelques scènes donnèrent des résultats intéressants quant au ton, elles concentraient invariablement l'objet du discours sur la multiplication des expériences pénibles menant le protagoniste au suicide. Inévitablement, l'action était centrée sur la montée vers le geste fatidique. De plus, pour assurer le ressort comique, ces expériences relevaient plus d'une perpétuelle malchance et d'une série de revers du destin, souvent bénins ou cocasses, que d'une véritable douleur morale insoutenable.

Cette première tentative me permit tout de même de me rendre compte que mon véritable intérêt était de montrer ce qui se passe dans l'esprit du suicidé au moment où il passe à l'acte et, par l'opération d'une forme d'onirisme permettant de dilater le temps, ce qui se passe dans son esprit dans les minutes qui suivent alors qu'il n'est plus tout à fait vivant, mais pas tout à fait mort. Cet entre-deux allait me permettre d'engager un dialogue entre le réalisme et le fantasmagorique et entre le personnage et sa conscience, échappant ainsi

au procédé dramatique érigé en système qu'est le « one man show ». Ce genre très populaire ces dernières années, mais pas nécessairement des plus théâtraux, oscille entre le conte, le dialogue déguisé en faux monologue et l'adresse au public pour raconter les états d'âme et les péripéties du personnage en un long soliloque.

Intimidé, mais attiré aussi par les chœurs, je crus bon de prendre comme modèle pour ce dialogue, la tragédie antique où la projection de la conscience collective de la Cité que figure le chœur est en dialogue avec la conscience individuelle que figure le héros. Cette dynamique m'a inspiré le désir de revisiter les origines du chœur antique et son évolution afin d'en créer un nouvel avatar, c'est-à-dire celui d'un chœur en bonne et due forme qui exprimerait la complexité d'une conscience individuelle plutôt que la pluralité de la conscience collective d'un groupe ou d'une communauté. C'est donc sur cette piste exploratoire de la choralité que s'oriente mon expérimentation autour de l'expression de la conscience individuelle.

Présentation de la problématique et de l'objectif du travail

Le concept de chœur comporte, à la base, l'idée de collectivité donc de multiplicité. Sans la dimension polyphonique que lui confère sa nature plurielle, le chœur est difficilement, voire aucunement identifiable, quel que soit le personnage qu'il incarne. De plus, la théâtralité extrême de cette nature est perdue dès que ses fonctions ne sont assumées que par un seul individu.

Par ailleurs, il repose sur un mode d'énonciation qui fut bien souvent soutenu par la forme lyrique, qu'il s'agisse de vers rimés ou non, ou encore d'une rythmique qui s'en rapproche, imposée par l'écriture même ou parfois par sa disposition sur la page. La parole

du chœur peut difficilement s'exprimer sur le mode de l'énonciation individuelle propre à chaque individu. C'est pourquoi le vers, qu'il soit iambique, alexandrin ou autre, par le rythme qu'il impose en scandant le texte, conditionne l'expression chorale tout en lui donnant de la cohésion. On ne saurait faire dire des paragraphes entiers à plusieurs voix sans être rebuté par la lourdeur de l'énonciation si la prose quotidienne servait de matrice à cette parole extraordinaire. Cette caractéristique à elle seule suffirait à expliquer pourquoi l'utilisation d'un chœur dans sa forme essentielle est si marginale dans la dramaturgie occidentale contemporaine. Pourtant, après les excès du réalisme et du naturalisme et poursuivant sur la lancée du post-modernisme et du postdramatique¹, le chœur pourrait être un outil privilégié d'une théâtralité éclatée où les unités de temps, de lieu et parfois d'action sont devenues très élastiques et même à l'occasion inopérantes. Cependant, il n'en est rien : le chœur demeure un épiphénomène dans la dramaturgie contemporaine.

Devant cette constatation, force est de se demander pourquoi le chœur demeure aussi marginal au théâtre, même à l'ère de la rupture avec les règles de la vraisemblance? La réponse réside sans doute dans le fait que la nature même du chœur, collective et plurielle, n'a plus de résonance pour le spectateur d'aujourd'hui devenu, en quelque sorte, aliéné du sentiment de communauté par le phénomène d'individualisme exacerbé très répandu en Occident, qui l'empêche de s'identifier à un personnage représentant une collectivité. Par ailleurs, et dans une moindre mesure, le fait que le chœur de facture « classique » limite substantiellement l'effet d'illusion théâtrale peut aussi avoir une incidence sur son impopularité. Les moyens du théâtre sont bien humbles en comparaison de ceux avec lesquels le cinéma, la vidéo et les téléphones portables avec appareil photo numérique intégré bombardent le spectateur d'une imagerie axée sur le réel, mais pouvant être

¹ Terme repris de Hans-Thies Lehmann dans *Le Théâtre postdramatique* publié en français en 2002.

médiatisée, voire transformée à l'extrême par une panoplie sans cesse plus développée d'effets visuels sophistiqués permettant toutes les illusions d'optique donc l'illusion la plus parfaite. L'usage d'un chœur brise toute possibilité d'illusion théâtrale.

Qui s'intéresse donc au chœur dramatique et à sa réhabilitation dans la dramaturgie du XXI^e siècle, doit considérer l'évolution du chœur antique à travers les divers avatars qu'ont produits les esthétiques subséquentes et les dramaturges qui les ont exprimés. À partir de cette évolution du chœur qui s'aborde plus largement par la choralité – c'est-à-dire par les éléments résiduels des fonctions ou des caractéristiques du chœur – il est possible de constater ce qui subsiste effectivement du chœur dans la dramaturgie contemporaine. C'est précisément cette évolution que nous aborderons dans un premier temps pour ensuite élaborer notre conception du chœur à conscience individuelle à partir d'exemples tirés de la pièce *Quitte ou double* représentant la partie création du présent travail. Elle justifiera la mutation de l'objet collectif que figure le chœur en la représentation d'un individu. Un individu dans toute la complexité de ses dilemmes, de ses aspirations discordantes, voire paradoxales. Il s'agira donc de faire passer le chœur de la conscience collective à la conscience individuelle. La dernière étape de notre réflexion sur le chœur portera sur les formes que peut prendre ce nouveau personnage de chœur à conscience individuelle et son impact sur la dramaturgie.

Réussir cette transformation du chœur aurait, selon nous, pour effet d'en consolider l'usage dans la dramaturgie contemporaine en lui redonnant une place importante dans la théâtralité sans limites que décrit Hans-Thies Lehmann dans son *Théâtre postdramatique* où la choralité occupe déjà une place significative :

Là où le drame mobilise une pléthore de personnages pour dépeindre un univers, il tend vers le chœur dans la mesure où les voix individuelles

s'additionnent en un chant général, même si – techniquement – il ne s'agit pas d'une locution en chœur.²

Peut-on préserver la nature plurielle du chœur en lui assignant de représenter un individu plutôt qu'une communauté? Là est la question que soulève cette expérimentation autour de ce que nous avons convenu d'appeler le Chœur-conscience du protagoniste dans notre pièce *Quitte ou double*.

² Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Philippe Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 209.

CHAPITRE 1

Du chœur antique à la choralité

Depuis le Théâtre grec, le chœur est un groupe homogène de danseurs, chanteurs et récitants prenant collectivement la parole pour commenter l'action à laquelle ils sont diversement intégrés.

Le chœur, dans sa forme la plus générale, est composé de forces (actants) non individualisées et souvent abstraites, représentant des intérêts moraux ou politiques supérieurs...³

D'un point de vue formel il est évident que, sans sa nature plurielle, le chœur ne peut exister puisqu'il se résume à la réunion de voix et de corps sous l'égide d'une seule identité, celle d'une communauté quelconque de « citoyens de Mycènes dans *l'Agamemnon* d'Eschyle, ou de victimes dans *Les Troyennes* d'Euripide⁴ » par exemple. Comme il est impossible d'aborder le chœur dans la dramaturgie contemporaine sans parler de choralité, de même, ne peut-on dissocier la nature plurielle du chœur des fonctions qu'il remplit, même si depuis l'Antiquité, la plupart d'entre elles ont été prises en charge par d'autres types de personnage. Il importe donc également de cerner l'essence du chœur quant à ses fonctions et ses modes d'énonciation si l'on désire tracer un portrait fidèle de son évolution.

N'importe quelle pièce d'Eschyle ou de Sophocle illustre de façon exemplaire que le chœur antique a pour rôle premier de circonscrire les faits, cette fonction narrative s'affirmant dès la *parodos* quand il expose pour les spectateurs le lieu, le temps, les personnages et l'action à laquelle ils prendront part. De plus, cette fonction narrative permet au dramaturge de pallier les limites temporelles de la représentation scénique en narrant les événements antérieurs à l'intrigue ainsi que les actions qui en découlent, mais qui ne peuvent

³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980, p. 58.

⁴ Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », 1996, p. 17.

être représentées sur scène. Bref, le chœur, personnage souvent en marge de l'action principale en est le témoin privilégié.

Par conséquent, ce statut de témoin confère au chœur le rôle de « spectateur idéal » surtout dans le contexte de la Cité grecque où il semble être un prolongement du public. Ceci lui permet de commenter l'action en exprimant ses sentiments, et par extension, des prescriptions de l'ordre civique ou de l'ordre divin. Le chœur opère aussi un rapprochement entre les acteurs (les personnages) et les spectateurs. Dans le contexte religieux dans lequel se déroulaient les concours dramatiques autour du culte de Dionisos, le recours à la musique, à la danse et à la poésie consacre la dimension rituelle du chœur comme instrument de transcendance du quotidien vers le divin. À l'origine donc, lien entre les personnages et les spectateurs d'une part et entre le divin et le civique d'autre part, le chœur assure la cohésion sociale puisqu'il universalise en quelque sorte l'action du héros tragique en favorisant l'effet de catharsis.

Par ailleurs, quand il est associé plus étroitement à l'action, le chœur fait office de faire-valoir et de confident. Cet emploi se rattache à la fonction narrative mentionnée plus haut, en ce qu'il facilite l'exposition tout en favorisant la vraisemblance de l'action. Paradoxalement, le chœur, bien qu'il demeure en marge de l'action, exerce néanmoins une grande influence sur son déroulement qui est structuré par ses interventions : la *parodos*, les *stasima* et enfin l'*exodos* pour ce qui est de la tragédie et auxquelles s'ajoutent pour la comédie ancienne, l'*agôn* et la parabase. Par cette fonction structurante, il agit aussi sur la réception du spectacle puisqu'en interrompant l'action pour la commenter, le chœur incite le spectateur à la réflexion.

Le chœur se caractérise aussi par ses modes d'énonciation, d'abord en passant du mode narratif au mode dialogique selon la fonction qu'il remplit et le rapport qu'il a à

l'action. Usant tant de la diégésis que de la mimésis, le chœur annule l'effet de double énonciation propre au théâtre. Lorsqu'un chœur de vieillards, de notables, de marins ou de femmes s'adresse directement au public dans la *parodos* ou le *stasimon*, la parole de l'auteur n'opère pas de détour par le truchement d'un deuxième personnage-récepteur. C'est précisément ce qui parachève l'interruption de l'action par le chœur, car non seulement celle-ci est interrompue, mais l'illusion théâtrale l'est également puisque le discours quitte momentanément le mode mimétique.

De plus, ces interventions narratives qui commentent l'action des protagonistes, sont à l'origine, chantées et dansées sur la musique « de crotales, de cymbales et de tambourins⁵ », tous attributs musicaux qui le distinguent des autres types de personnages de la tragédie. La voix collective du chœur est médiatisée, voire conditionnée par la musicalité du chant ou des rythmes musicaux, certes pour accentuer la dimension sacrée de ses interventions, mais d'un point de vue plus pragmatique, pour lui donner une plus grande cohésion dans la rythmique imposée par la musique à la parole. Faire dire d'une seule voix de longs paragraphes par quinze personnes ou plus nécessite une clarté et une cadence prévisible que la prosodie et la musique fournissent.

Le chœur antique connaît une première évolution significative lorsqu'il passe de la sphère publique à la sphère de l'intime. Dès l'ère romaine, Horace, dans son *Art poétique*, soutient que le chœur se doit « de prendre le parti des bons et donner les conseils d'un ami, de modérer ceux qui s'emporent et d'aimer ceux qui ont la crainte de faillir⁶ ». Martin Mégevand, dans sa thèse, voit dans cette conception du chœur le fait qu'il « entre dans la

⁵ André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1992, p. 29.

⁶ Horace, *Art poétique*, repris de Mégevand, « La communauté absente : enquête sur le chœur dans le théâtre contemporain », thèse doctorale, Paris, Institut d'Études théâtrales, 1994, microfiche, p. 61 qui cite *Épîtres*, Budé, 1941, trad. F. Villeneuve, p. 210.

sphère de l'intimité, il est investi de la mission d'entendre et de faire entendre l'intériorité du moi dont il recueille le discours⁷ ». De cette nouvelle relation avec le héros naît la fonction de confident du chœur, fonction qui sera graduellement prise en charge par les valets, soubrettes et autres personnes de compagnie qui ont remplacé le chœur chez les classiques français. Ils constituent donc, du point de vue fonctionnel, un avatar du chœur antique qui remplace le modèle original au lieu de le perpétuer.

Le chœur a cependant d'autres héritiers sur le plan fonctionnel qui lui sont plus semblables, selon Mégevand. Pour lui, le chœur est représenté par un seul acteur chez Shakespeare (Le Temps dans *Le Conte d'Hiver* ou le Chœur du prologue dans *Roméo et Juliette*) chez Anouilh (le Prologue et le Chœur dans *Antigone*) et chez Giraudoux (le Mendiant dans *Électre*) ou encore par le narrateur épique de Brecht. Mais ces avatars – comme ceux du Classicisme – sont, à notre avis, dénaturés puisqu'ils sont amputés de la forme essentielle du chœur. Ils remplissent les fonctions chorales, certes, mais n'ont plus le poids scénique d'un collectif. Par conséquent, si on peut voir dans ces personnages des avatars du chœur antique, il est impossible d'y voir un chœur. Il faut, par contre, reconnaître l'influence considérable de Shakespeare sur la dramaturgie contemporaine. En effet, ses expérimentations autour du personnage du fou ou du bouffon accolé aux figures d'autorité, comme Falstaff dans *Henri V* ou le fou du *Roi Lear*, ont tout de même reproduit à leur façon les caractéristiques importantes du chœur antique. Mégevand résume ainsi ces caractéristiques chez le bouffon shakespearien :

Son langage est ponctué de proverbes et de dictons [...] en quoi se repère une composante *gnomique*; il entonne des refrains qui font écho à la situation tragique et contiennent une morale paradoxale; il semble doué d'une perspicacité singulière qui lui permet de résumer en une phrase une situation [...]. Il est, surtout, principe de liberté et élément perturbateur de la linéarité

⁷*Ibid.*, p. 62.

dramatique, tout comme le chœur antique interrompait l'action tragique par le chant et la danse.⁸

Si son évolution fonctionnelle semble le contraindre à être incarné par un seul acteur, le chœur a cependant connu une transformation notable, sur le plan des modes d'énonciation, avec la tragédie humaniste de la France du XVI^e siècle. C'est en 1561, dans la pièce *César* de Jacques Grévin, qu'il passera du chant à la récitation pour mieux rendre la vraisemblance de la troupe de soldats qu'il est censé figurer⁹. C'est ainsi que le chœur est départi de la dimension musicale pour emprunter seulement à la métrique du vers, sa cadence. Par ailleurs, ce courant, qui n'aura duré qu'une trentaine d'années, aura tout de même conservé au chœur les mêmes fonctions narratives et structurantes : « il chante à la fin de chaque acte (tradition du stasimon). Il peut dialoguer avec les personnages (comme pour le khômos); il est garant du pathos et de l'élargissement généralisant du sens¹⁰ ».

Si par ailleurs, le confident du Classicisme français s'est arrogé la « présentation de l'action et de mise en évidence de la démesure du héros¹¹ », il ne sert pas de lien entre la scène et la salle, ni n'invite les spectateurs à s'interroger sur les actions du héros à la fin de chaque acte même si ce type de division est inspirée des *stasima* de la tragédie antique. Dans les pièces classiques où le chœur subsiste, soit dans *Esther* et *Athalie* de Racine, ses fonctions se limitent « à l'expresssion du pathos et de la louange¹² » et ses interventions, alternant entre la déclamation et le chant, si elles renouent avec la la tradition antique et ponctuent l'action en intervenant à la fin de chaque acte, ne lui garantissent pas pour autant une place significative dans la dramaturgie française de l'époque ni après. On sent dans les

⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁹ *Ibid.*, p.71-72.

¹⁰ *Ibid.*, p. 70.

¹¹ *Ibid.* p. 74.

¹² *Ibid.*, p. 75.

deux tragédies religieuses de Racine, un souci de vraisemblance – qui marque le Classicisme – pour justifier la présence et l'expression du chœur. Il fait aussi alterner les coryphées en distribuant à des solistes différentes des répliques ou des strophes chantées comme à la scène 9 du deuxième acte d'*Athalie* qui commence en distribuant la parole à 5 choreutes consécutives avant que n'intervienne le chœur en entier.

Plus significative dans son évolution, est l'identité conférée au chœur dans les pièces où il apparaîtra ultérieurement. La tragédie française du XVIII^e siècle s'en tiendra presque exclusivement à présenter le chœur comme figuration du peuple. L'*Œdipe* de Voltaire, succès marquant de cette esthétique, constitue un premier jalon de cette particularité que relève Mégevand, soit l'identité du chœur comme peuple. Il ne relève pas, toutefois une autre particularité. Voltaire, par souci de vraisemblance, accorde peu de place au personnage choral dans les affaires « personnelles » d'Œdipe et de Jocaste et les met en présence du chœur uniquement lorsque les débordements de leur destin tragique touchent les affaires de la Cité. Comme il le dit lui-même :

La présence continuelle du chœur dans la tragédie me paraît encore plus impraticable. L'intrigue d'une pièce intéressante exige d'ordinaire que les principaux acteurs aient des secrets à se confier. Eh! le moyen de dire son secret à tout un peuple? C'est une chose plaisante de voir Phèdre, dans Euripide, avouer à une troupe de femmes un amour incestueux, qu'elle doit craindre de s'avouer à elle-même.¹³

De plus, Voltaire accentue cette présence rigoureusement justifiée du chœur par le silence qu'il lui impose durant la majeure partie de ses présences scéniques, par exemple à la scène 1 de l'acte II où il ne prononce qu'une seule réplique. Qui plus est, il ne lui accorde la parole collective qu'à la toute dernière scène de l'acte final, alors que c'est par la bouche d'un seul

¹³ Voltaire, « Lettre VI, Qui contient une dissertation sur les chœurs », *Œdipe*, 1718, <http://www.voltaire-integral.com/Html/02/01OEDIPE.htm#LETTRE%20VI>, consulté le 26 mars 2008.

choreute¹⁴ que le chœur entier s'exprime aux scènes 2 et 3 de l'acte I; scène 1 de l'acte II; scène 4 de l'acte III; et scène 5 de l'acte V. Avec Voltaire donc – comme dans les tragédies à chœur de Racine – on assiste à une certaine singularisation des choreutes malgré qu'il attribue au chœur l'identité de tout un peuple.

Au cours du XVIIIe siècle, dans les nombreuses adaptations de l'*Œdipe Roi* de Sophocle¹⁵, l'assimilation du chœur au peuple reflète la dimension élargie que les penseurs de l'époque associent au peuple, comme pouvoir politique faisant contrepoids au pouvoir du chef de l'État. Association qui se perpétuera au delà du siècle des Lumières.

Cet usage politique du chœur trouvera son équivalent dans les pièces révolutionnaires du XXe siècle, notamment chez Romain Rolland en France, Maïakovski en URSS, Toller en Allemagne, puis dans le théâtre de la « décolonisation » de l'après-guerre.¹⁶

Parmi les auteurs du théâtre de la décolonisation, Aimé Césaire illustre cette dimension politique du chœur avec une spécificité toute particulière en ce que le peuple incarné dans les chœurs de *Et les chiens se taisaient* ou d'*Une saison au Congo* est en quête d'une unité impossible. Dans ces deux pièces, l'identité même du chœur-peuple reste floue sous des dénominations comme « La foule » dans *Une Saison au Congo* ou « Le Chœur » dans *Et les chiens se taisaient*, ce qui lui permet de revêtir successivement plusieurs identités. Toutefois, avant lui déjà, Bertolt Brecht consacrait en quelque sorte la désagrégation du chœur en ne tentant plus d'exploiter ce qui l'unit mais bien plutôt en faisant ressortir les différences entre les choreutes afin de souligner la complexité des relations humaines à l'intérieur d'un groupe. « Au lieu d'être l'occasion d'une unité, le chœur est le lieu d'un

¹⁴ Deux choreutes se partagent ce privilège et sont identifiés respectivement comme le « Premier personnage du chœur » et le « Deuxième personnage du chœur ».

¹⁵ Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie deux*, Paris, Éd. La Découverte/textes à l'appui, 1986, p. 227.

¹⁶ Martin Mégevand, *op. cit.*, p. 78.

"discord" de voix plurielles¹⁷ ». Ce fractionnement, transposé au chœur, a transformé ce dernier au cours du XXe siècle au point qu'il est tantôt absent de nos scènes, tantôt transformé en un personnage individuel, tantôt encore altéré en une collectivité circonstancielle, composé fortuitement autour d'une coïncidence, d'une cause ou d'une communauté d'état, incapable d'unité et de cohésion permanente. Au lieu de représenter un peuple tout entier, le chœur contemporain figure des ménagères pauvres ou des travestis et des prostitués chez Michel Tremblay¹⁸. Dans *Marat-Sade* de Peter Weiss, il se subdivise en factions opposées, se métamorphose en groupes circonstantiels qui interviennent à différents niveaux de la mise en abyme créée par le fait que ce sont les patients d'un hospice qui jouent une pièce pour le bénéfice de la direction de cet hospice. Fait important, de par cette mise en abyme, les chœurs sont doublement les spectateurs de l'action.

Pour sa part, Heiner Müller réussit, de main de maître, à faire du chœur non seulement l'unique personnage de la pièce *Mauser* et donc de lui attribuer à la fois le rôle de protagoniste et la fonction d'élargissement du sens et de la portée du discours. Dans *Mauser*, le contenu et la forme se fondent parfaitement l'un dans l'autre pour rendre toute la portée du propos de Müller. Il réussit ce tour de force d'abord par la forme lyrique du texte, ensuite en conservant l'anonymat au protagoniste en le désignant simplement « A » et en fondant sa parole avec celle du chœur à certains moments.

A [CHŒUR]¹⁹ :
Je ne veux pas mourir. Je me jette sur le sol.
Je m'agrippe à la terre à toutes les mains
Je plante mes dents dans la terre
Que je ne veux pas quitter. Je crie.

Chœur [A] :

¹⁷ Martin Mégevand, *op. cit.*, p. 114.

¹⁸ Respectivement dans *Les Belles-Sœurs* et *Sainte Carmen de la Main*.

¹⁹ Les crochets sont issus de l'édition *Hamlet-machine* et non les marques de nos commentaires.

Nous savons, que mourir est une tâche.
Ta peur t'appartient.

A [CHŒUR] :
Qu'est-ce qui vient derrière la mort.

Chœur [A] :
Demanda-t-il encore et déjà se releva du sol
Ne criant plus, et nous lui répondîmes²⁰

Quant à l'unique antagoniste, « B » , il est lui aussi issu du chœur, dont il émerge momentanément pour témoigner du cercle vicieux dans lequel ils sont tous emprisonnés :

Chœur :
Ta tâche débute aujourd'hui. Celui qui l'a accomplie avant toi
Il faut qu'il soit tué avant demain, lui-même un ennemi.

A [CHŒUR] :
Pourquoi lui.

B :
Devant mon revolver trois paysans
Ennemis de la révolution par ignorance.
(...)
Je tranche les cordes aux mains
De nos ennemis, qui sont marqués
Par les traces de leur travail comme mes semblables.
Je dis : vos ennemis sont nos ennemis.
Je dis : retournez à votre travail.²¹

Par cette structure discursive, A et B ne se détachent partiellement du chœur que pour marquer la part de chaque individu dans la cause commune qu'est la révolution elle-même incarnée par le chœur dont le propos est inextricablement pris dans cette logique infernale. Toute l'action de cette pièce, portée par la parole chorale, illustre le cycle infini de la violence par laquelle ceux qui au départ voulaient le bien commun, finissent par le mettre en

²⁰ Heiner Müller, *Hauser in Hamlet-Machine*, traduction de Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzinger, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985 [1979], p. 64.

²¹ *Ibid.*, p. 48.

péril. Par ce processus, la voix de l'ordre civique se compromet peu à peu en s'enfermant dans une logique de guerre pour devenir elle-même l'instrument du mal.

Botho Strauss, dans *Chœur final* va jusqu'à atomiser le chœur dans une métaphore politique évoquant l'impossibilité de la réunification de l'Allemagne. Il n'en subsiste qu'un assemblage de voix dispersées, discordantes (et toujours distinctes) et de conversations tronquées, livrées à la cantonade dans le cadre d'une réunion d'anciens élèves qui se groupent pour se faire photographier. La seule chose qui rende ces « choreutes » solidaires est leur aversion croissante pour le photographe qu'ils finissent par anéantir, alors qu'à l'opposé le chœur originel est d'une solidarité exemplaire avec tous les membres de la Cité.

C'est précisément le fait qu'on puisse concevoir le chœur sous d'autres formes que celle d'une collectivité unie, uniforme et parlant à l'unisson malgré sa nature plurielle qu'il est possible d'en tracer une évolution formelle qui s'ouvre sur une définition plus large, celle de la choralité.

A minima on entend par choralité cette disposition particulière des voix qui ne relève ni du dialogue, ni du monologue; qui, requérant une pluralité (un minimum de deux voix), contourne les principes du dialogisme, notamment réciprocité et fluidité des enchaînements, au profit de la rhétorique de la dispersion (atomisation, parataxe, éclatement) ou du tressage entre différentes paroles qui se répondent musicalement (étoilement, superposition, échos, tous effets de polyphonie).²²

En d'autres termes si l'on conserve la constitution homogène axée sur la figuration d'une communauté – même temporaire²³ — il est question de chœur et si, par contre, on l'élimine il ne s'agit plus que de voix singulières s'agglutinant en quelque sorte autour d'un discours plus ou moins commun dans le cadre d'un polylogue, il est alors question de choralité. On le voit, la choralité bénéficie de paramètres plus souples, plus larges qui passent par la

²² Martin Mégevand, « Choralité », Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2005, pp. 37, 38.

²³ On pourrait dire un collectif, plutôt qu'une communauté.

diffraction, l'alternance, la superposition d'actions et de paroles sans qu'elle soit liée à la figuration d'une communauté unie. C'est sans doute ce qui amène Mégevand à différencier le chœur et la choralité en ces termes :

[...] évoquer la choralité d'un dispositif, c'est d'abord l'envisager sous l'angle de la diffraction des paroles et des voix dans un ensemble réfractaire à toute totalisation stylistique, esthétique ou symbolique. En ce sens, la choralité est l'inverse du chœur. Elle postule la discordance, quand le chœur vise l'unisson et l'union.²⁴

D'autre part, certaines expériences de mise en scène montrent que la choralité, si elle n'est pas explicite dans le texte, peut être produite ou, à tout le moins, on peut en produire l'effet par l'addition de couches de représentation afin d'exprimer différentes perspectives d'une même trame discursive. Nous disons addition pour souligner qu'il ne s'agit pas nécessairement de superposer ces couches, mais simplement des les ajouter l'une à la suite de l'autre pour créer un effet de stratification du contenu et de l'expression du contenu parce que chaque strate diffère suffisamment des autres, tout en leur étant étroitement pertinente, pour fragmenter le propos ou le diffracter. Ces processus de modulation de la choralité ne s'opèrent donc pas seulement par la superposition de voix humaines par exemple, mais aussi bien par la superposition ou l'addition de différents modes d'expression, comme la musique, le mouvement, le chant en autant qu'ils se succèdent et se fassent écho autour d'un thème commun. C'est précisément ce genre d'effets de choralité que Jacques Delcuvellerie a pu constituer dans *Rwanda 94*, une production de la compagnie Groupov dans laquelle il utilise également un « Chœur des Morts²⁵ ». Comme il le dit lui-même, tantôt en faisant parler les membres de son chœur l'un après l'autre pour livrer chacun leur témoignage du même événement, tantôt en additionnant une foule de modes d'expression « en un vaste *tutti*, il s'en

²⁴ *Id.*, « Choralité », Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes-Sud-Papiers, 2005, p. 38.

²⁵ Tel qu'il est désigné dans *Rwanda 94*.

dégage une puissante impression chorale, même si le Chœur des Morts ne parle pas d'une seule voix²⁶ ». Ces voix multiples pourraient même être celles de plusieurs chœurs plutôt qu'un seul, complexifiant et enrichissant encore davantage les niveaux de choralité.

Si l'Europe (les Français en particulier), préconise la choralité et que celle-ci fait son chemin en Amérique également, c'est que la communauté morcelée ou provisoire, polymorphe ou circonstancielle qu'elle donne à voir est à l'image même des sociétés occidentales dont le tissu social est fragilisé par l'individualisme postmoderne. Si la choralité est un prolongement « négatif » du chœur contemporain (voire postmoderne) en ce qu'elle figure l'opposé du chœur originel, il faut en déduire qu'elle a pris le relais du chœur – par le biais d'une parole collective diffractée – dès lors que la solidarité du collectif n'était plus possible. Le chœur contemporain, semble-t-il, figure a priori une communauté disloquée, fragile, dispersée, discordante.

Fort d'une évolution qui l'a vu investir le champ de l'intime et de l'abstrait, le chœur amplifié, en quelque sorte, de la souplesse de la choralité, peut figurer une conscience individuelle s'il arrive à concilier l'individualisation de ses constituants (les choreutes) et l'essence plurielle de sa forme : c'est-à-dire de devenir un chœur composite plutôt qu'un chœur homogène. Une autre définition de la choralité, celle que donne Christophe Triau dans « Choralités diffractées : la communauté en creux », sur la base de ses observations du théâtre européen, nous paraît tout à fait compatible avec ce qui fut notre première intuition du chœur à conscience individuelle : « la choralité se manifeste cependant plutôt [...] comme une tension, une aspiration protéiforme plus qu'une forme donnée²⁷ ».

²⁶ Jacques Delcuvellerie, *loc. cit.*, p. 106.

²⁷ Christophe Triau, « Choralités diffractées : la communauté en creux », *Alternatives théâtrales – Choralités*, no. 76/77, Janvier 2003, p. 5.

C'est sans doute pourquoi Christophe Triau décrit la choralité comme porteuse d'effritement et d'une « mémoire diffractée [...] de voix solitaires entrecroisées²⁸ ». Autre image qui rend tout à fait l'esprit du chœur à conscience individuelle et témoigne de sa pertinence dans un contexte où l'individualisme à outrance a consacré l'effritement du groupe et de l'individu lui-même. La choralité imaginée par Triau évoque une forme malléable et évolutive de par son caractère polymorphe et polyphonique tout en constituant ce qu'il appelle « un facteur d'unité sous-jacente²⁹ ». Cet ensemble aurait la capacité de se réinventer et de se métamorphoser par étapes, pour se remettre en question grâce à ses parties constituantes et ainsi de demeurer présent en trame de fond bien qu'il ne soit jamais uniforme et harmonieux. Il permettrait ainsi la diffraction du sens.

La recherche de nouvelles formes de représentation théâtrale que suggère la choralité tend à vouloir traduire à la fois un désir d'émancipation de la communauté ou à tout le moins une remise en question d'une appartenance à un ensemble, et à l'opposé, un désir d'appartenance à cet ensemble. C'est là toute la problématique de la société postmoderne qu'aborde *Quitte ou double* avec un chœur à conscience individuelle. Par contre, comme l'individu n'échappe pas complètement au collectif, cette tension ressurgit inlassablement. L'individualité et le collectif se complètent puisqu'ils se définissent par un rapport qui les unit et les oppose.

Être ensemble, dire la communauté, dire l'hétérogène tout autant que le groupe, et la dialectique permanente entre les deux, ouvrir la représentation vers le spectateur et en être le relais : autant de points de tension reconvoqués par le recours à une "choralité" qui ne cesse de mêler leur désir à la conscience de leur fragilité.³⁰

²⁸ *Ibid.*, p. 6.

²⁹ *Ibid.*, p. 5.

³⁰ *Ibid.*

Le rapport dialectique entre le collectif et l'individu nous ramène à l'idée d'un être aliéné au milieu de ses semblables. L'idée n'est pas nouvelle, mais elle fait figure et Galin Stoev³¹, adepte du chœur antique, dans une entrevue qu'il accordait à Marie-Luce Bonfanti pour le compte d'*Alternatives théâtrales*, en donne un exemple qui met à profit le jeu de la choralité lorsqu'il décrit le chœur fortuit, quotidien pour souligner la destruction de l'unification, jadis inhérente au chœur antique:

[Q]uand vous prenez le métro, vous êtes entouré de *yuppies* qui rentrent du boulot. Vous les regardez : ils sont tous pareils, c'est une réelle unification et tous ensemble ils parlent – ils voyagent et ils parlent, vous croyez d'abord qu'ils parlent entre eux, puis vous vous rendez compte qu'ils parlent tout seuls, vous vous dites qu'ils sont tous fous et vous réalisez, alors, qu'ils ont tous un micro de GSM et discutent avec un interlocuteur invisible. Donc tous ensemble, ils parlent, mais personne n'écoute l'autre, personne ne s'adresse à son voisin.³²

Ajoutez à cette scène, un personnage dépressif, désabusé de la vie et des autres, incapable même de faire semblant d'être au téléphone avec son micro GSM sur l'oreille et vous avez Luc Lachance, le protagoniste de *Quitte ou double*, emprisonné au milieu d'un peloton de fonctionnaires qui lui ressemblent. D'ailleurs, chacun de ces *yuppies* est un Luc Lachance potentiel. Et sûrement, tous, s'ils parlent vraiment à quelqu'un, préfèrent justement que ce soit par téléphone interposé et autour d'un sujet routinier, banal, plutôt que de bavarder avec leur voisin de banquette. Une armée de Luc Lachance en devenir? Mais cette armée ne peut être unie qu'en surface puisque ses rangs ne sont constitués que de « soldats » qui s'ignorent mutuellement. Aucune solidarité possible. Ce genre de scénario se répète dans la vie de tous les jours comme au théâtre dans « notre monde où l'individu prime sur la collectivité³³ ».

D'où la difficulté de justifier la mise en scène de chœurs qui respectent les paramètres

³¹ Metteur en scène d'origine Bulgare, il a travaillé en Bulgarie, en Angleterre et en France plus récemment.

³² « Des pigeons, des rats et des cancrelats. Galin Stoev et le chœur antique » Entretien avec Galin Stoev, *Alternatives théâtrales* – Choralités, 76/77, Janvier 2003, p. 65.

³³ *Ibid.*, p. 64.

originaux. Par contre, c'est le dialogue qui s'entame entre le collectif et ses parties constituantes qui peut être exploité, exploré dans le chœur aujourd'hui. Un faux dialogue, peut-être, dès lors qu'il est marqué par la discordance, la rupture, l'écoute difficile sinon parfois impossible, l'opposition même, puisqu'il prend forme dans un contexte d'éclatement et de diffraction de la parole; puisqu'il est prononcé par un tout (le collectif) qui se fragmente et se réfléchit en s'adressant en quelque sorte à lui-même par la voix de ses composants. Amalgamer ce type de dialogue au discours de la choralité en les superposant, c'est réussir à réunir les modes monologique et dialogique au sein du discours choral.

En résumé, l'évolution du chœur témoigne de sa fragmentation par le processus d'individualisation de ses parties constituantes, les choreutes. Poussée à l'extrême, cette individualisation provoque évidemment l'éclatement du chœur, lequel peut être remplacé par un ensemble d'effets choraux produit par une multitude de voix ou de personnages individuels qui s'unissent momentanément en un collectif temporaire, ce qui donne lieu à la choralité. Il va sans dire que cette dernière forme remet en question l'idée d'homogénéité du chœur tel que le définit Pavis.

C'est pourquoi notre projet se doit de proposer, ou à tout le moins d'explorer, une forme hybride de chœur qui soit à mi-chemin, en quelque sorte, entre la communauté homogène du chœur antique et l'absence de communauté (ou la communauté fragmentée) de la choralité. Cette forme hybride est un chœur composite, c'est-à-dire une entité qui consent suffisamment d'autonomie à ses parties constituantes pour qu'elles aient chacune des caractéristiques propres sans pour autant que la distinction de celles-ci provoque l'éclatement du collectif. L'hybridation proposée relève, il va sans dire, d'un délicat équilibre de tension dialectique entre le collectif et l'individu. Cette tension est d'autant plus pertinente dans les

sociétés occidentales contemporaines des pays développés qu'elle est exacerbée par l'importance sans cesse croissante de l'individualisme.

CHAPITRE 2

Le chœur dans la société postmoderne et le théâtre postdramatique

La société post-moderne une société sans chœur?

Du point de vue social, la postmodernité peut se résumer à une « désillusion et [un] désintérêt pour les grands mouvements théoriques, idéologiques et utopistes du XXe siècle³⁴ ». Découle de ce constat une désintégration des liens sociaux à la faveur de la suprématie de l'individu. Dans cette perspective il est permis de croire que le spectateur postmoderne pourrait mieux s'identifier à un personnage individuel qu'à un personnage collectif. Le chœur antique, modèle de la communauté idéale, serait donc pour l'homme postmoderne une aberration. La pertinence d'un chœur composite exprimant une conscience individuelle tient précisément à sa capacité d'évoquer à la fois l'ancien modèle choral qui l'ancre dans la théâtralité et lui sert de structure formelle et un nouveau modèle qui, se définissant en partie par la fragmentation de l'original, traduirait la dynamique qui les oppose et les unit. Nous entendons ici et pour toutes les fois où nous y ferons allusion, théâtralité dans le sens de l'artificialité de la représentation, de « la marque de l'artifice, du jeu, du procédé artistique clairement affiché comme tel et ne cherchant pas à donner le change sur sa nature de représentation³⁵ ». En effet, si le chœur est fragmenté, c'est au profit des parties individuelles qui le constituent. Sans ce mariage des contraires qui opère un rapprochement entre le personnage choral de type unidimensionnel prônant l'effacement de soi au profit de la communauté et, à l'opposé, l'idéal d'individualisme postmoderne, il est pratiquement impossible de mettre en scène un chœur auquel le spectateur d'aujourd'hui puisse s'identifier. De fait, l'incapacité pour nous de concevoir un chœur qui soit un modèle de

³⁴ Caroline Guibet Lafaye, « Esthétiques de la postmodernité », Centre Normes, Sociétés, Philosophies, http://nosophi.univ-paris1.fr/docs/cgl_art.pdf, p. 3.

³⁵ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 410.

communauté idéale et harmonieuse est précisément ce que Mégevand appelle la « communauté absente » dans le titre même de sa thèse doctorale qui a pour sujet l'absence apparente du chœur dans le théâtre contemporain.

Inspiré par le théâtre d'Einar Schleef³⁶, le théoricien Hans-Thies Lehmann évoque l'avènement de la forme théâtrale :

C'est ainsi que le théâtre a commencé : par l'acte de sortie du chœur de celui qui répond, « l'hypocrite », le héros qui accuse, devant la chambre de résonance que constitue le chœur [...]

Cette sortie et cette protestation, cette plainte et cette accusation lancées contre le régiment des dieux, marquent le commencement véritable du théâtre.³⁷

On peut lier le théâtre comme outil de réflexion sur la condition humaine à la quête symbolique de l'homme pour s'affranchir de toute autorité supérieure, de toute filiation théologique avec des forces au-delà de sa nature de mortel et, par extension, pour s'affranchir des liens qui le retiennent à la communauté des humains puisqu'elle lui rappelle son impuissance devant ces forces. Mais en s'affranchissant du collectif, l'individu postmoderne n'a toujours pas échappé aux grandes injustices de la vie – qu'incarnaient jadis les caprices des dieux – et n'a pas comblé non plus ses plus grandes ambitions personnelles libéré des entraves de la communauté. Ce qui fait qu'il n'a toujours pas percé le secret de la vie et se retrouve seul devant les mêmes « dieux éternellement injustes » qu'évoque Lehmann. C'est ce dilemme qui fait que le chœur antique et toute pratique chorale tentant de célébrer l'unisson du collectif n'interpellent plus le spectateur d'aujourd'hui qui ne se reconnaît pas dans la communauté, mais plutôt dans l'individualité. Galin

³⁶ Né en Allemagne de l'Est en 1944 et décédé à Berlin en 2001, Schleef a connu une carrière remarquable comme scénographe, metteur en scène et directeur artistique en plus d'écrire plusieurs pièces. Il a dirigé le Schauspiel theater de Francfort de 1985 à 1990, puis le Berliner Ensemble jusqu'en 1996.

³⁷ Hans-Thies Lehmann, « "Un théâtre du conflit"(fragments) – sur Einar Schleef », *Alternatives théâtrales - Choralités*, 76/77, Janvier 2003, p. 41.

Stoev, fait le lien entre l'anonymat des choreutes du chœur antique et des « chœurs-multitude³⁸ » qui s'en réclament pour souligner leur immunité devant la tragédie.

Parce que dans le chœur, nul n'a un nom, vous ne vous appelez ni Créon, ni Antigone, ainsi vous n'avez pas de personnalité et vous vous sentez en sécurité ou protégé. L'anonymat vous enlève toute responsabilité, vous ne devez jamais répondre de quoi que ce soit envers qui que ce soit.³⁹

Donc, choisir entre la collectivité ou l'individualité pose un enjeu fondamental, soit celui de choisir entre la connaissance et l'ignorance. L'individualité qui impose la responsabilité de ses actes à l'individu qui réclame son émancipation du collectif, de la communauté, le voue à la quête de la connaissance. À l'inverse, le collectif, en imposant l'anonymat à ses membres, leur procure la protection de l'immunité en leur enlevant toute responsabilité personnelle et par extension tout pouvoir/savoir. En d'autres termes, si l'individu reste au sein du chœur, telle une part anonyme et sans but personnel, il perd le droit de choisir. S'il s'éloigne trop du chœur, il se désolidarise de ses semblables et reste atterré par le poids des choix. Plus il y a d'individus qui s'affirment comme tels plus, apparemment, il y a de solitudes. Et l'individualisme affirmé qui marque l'Occident démultiplie ces solitudes.

Joris Lacoste, écrivain français, s'est intéressé lui aussi au chœur. Selon lui les chœurs-multitude « uniformes, unanimes, ordonnés, voire hiérarchisés, militaires⁴⁰ » n'ont d'intérêt que dans la mesure où leur déconstruction permet de traduire la désintégration des liens sociaux entre individus ou du moins la fragilité de ces instants passagers de solidarité collective qui sont aussi éphémères qu'illusoire. Pour lui, ces chœurs instantanés et circonstanciels comme on en voit dans le quotidien (des manifestants, des patients dans une salle d'attente, des victimes d'un

³⁸ « Des pigeons, des rats et des canrelats - Galin Stoev et le chœur antique » Entretien avec Galin Stoev, *Alternatives théâtrales – Choralités*, 76/77, Janvier 2003, p. 64.

³⁹ « Des pigeons, des rats et des canrelats - Galin Stoev et le chœur antique » Entretien avec Galin Stoev, *Alternatives théâtrales – Choralités*, 76/77, Janvier 2003, p. 64.

⁴⁰ « Chœurs, communautés, coalitions, blocs » Entretien avec Joris Lacoste, *Alternatives théâtrales – Choralités*, 76/77, Janvier 2003, p.103.

carambolage, des vacanciers qui attendent à l'aéroport ou qui y sont coincés, etc.) et que certains reproduisent au théâtre, malgré qu'ils aient des moments de cohésion véritable, restent « contradictoires et problématiques et bien temporaires⁴¹ ». Ironiquement, la désuétude ou du moins, la marginalité dans laquelle est tombé le personnage choral dans la dramaturgie occidentale du siècle dernier (en particulier) pourrait être contrecarrée par la forme même du chœur. Cette forme évoquant le collectif n'en demeure pas moins ce qui confère au chœur sa grande théâtralité. Or, c'est précisément cette caractéristique qui s'intègre le mieux à l'éclatement des formes et à l'hétérogénéité qui caractérisent l'art postmoderne en général et le théâtre postdramatique en particulier.

Le théâtre est peut-être précaire face aux médias de masse aussi parce qu'il requiert un rapport communautaire, « celui du *rassemblement réel* » où sont réunis en même temps « l'acte esthétique en tant que tel (jouer) et l'acte de réception (assister au spectacle) » donc une communion des individus. En même temps, cette condition primordiale de la rencontre théâtrale est ce qui justifie la pertinence du chœur en ce qu'il en est l'origine archaïque et la continuité de la théâtralité à l'état pur. Comme le précise Lehmann :

Moins le théâtre cherchera à être une sorte de "cinéma en direct" – c'est-à-dire à être une mascarade illusionniste à grand renfort de décors coûteux et la mimésis [sic] d'une histoire continue, comme le préconise la tradition du drame – et plus il paraîtra possible de ressusciter quelque chose de l'événement théâtral pur.⁴²

Ces idées s'inscrivent tout à fait dans l'exploration du chœur de notre ouvrage de création, *Quitte ou double*.

⁴¹ *Ibid.*, p. 103.

⁴² Hans-Thies Lehmann, *loc. cit.*, p. 40.

Le renouvellement du chœur dans le théâtre postdramatique

Le chœur dramatique est d'abord et avant tout un personnage de théâtre. Aussi c'est par cet axe que nous proposons d'aborder la problématique de reconstruction du chœur en personnage à conscience individuelle à partir de sa déconstruction comme personnage collectif, tout en maintenant sa nature plurielle, voire en la mettant au service de l'individualité. En 1978, Robert Abirached faisait état de ce qu'il a appelé « la crise du personnage au théâtre ». Crise qu'il attribue à une réaction au préjudice causé à la mimésis aristotélicienne par « l'avènement progressif de la bourgeoisie⁴³ » qui en aurait détourné le sens original « en la tournant vers la description de l'individu et en la chargeant de tendre un miroir à la société⁴⁴ » ce qui a donné lieu en fin de compte à l'esthétique naturaliste. Ce bilan d'Abirached trouve écho encore de nos jours chez Lehmann qui attribue l'apparition de ce qu'il identifie comme le « théâtre postdramatique » à un prolongement du théâtre d'avant-garde, de Jarry au théâtre de l'absurde en passant par Artaud et le surréalisme⁴⁵. Toutes ces formes ont visé à briser l'illusion théâtrale au profit d'une théâtralité plus affirmée. Par théâtre postdramatique, Lehmann veut désigner non une époque, mais une esthétique nouvelle qui redéfinit en quelque sorte le discours purement théâtral et opère ce qu'il appelle une « césure » avec l'esthétique précédente, le théâtre dramatique – tel que l'a qualifiée Brecht lorsqu'il a voulu y opposer son « théâtre épique », sa propre rupture avec la tradition en place. De toute évidence la nouvelle esthétique qui a vu le jour dans les années 1970, continue de côtoyer l'ancienne tradition. Notons que l'idée de césure ne veut pas dire qu'il n'y a pas de caractéristiques communes entre le dramatique et le postdramatique, même si certaines différences fondamentales consacrent leur rupture. Le postdramatique fait fi de l'illusion et

⁴³ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1978, p. 11.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Philippe-Henri Ledru. Paris, L'Arche, 2002, p. 3.

n'accorde plus la prépondérance à la logique du texte comme élément structurant, mais l'utilise comme un élément constitutif parmi tant d'autres. Le dramatique, lui, « est subordonné au primat du texte⁴⁶ » et adhère « au principe d'une mimesis [sic] d'une action sur la scène⁴⁷ ». La mimésis n'étant plus nécessaire, l'expression chorale qui de tout temps l'a défiée, peut avoir libre cours. Ce renouvellement du théâtre ne peut que favoriser un regain de sa popularité auprès du public en même temps qu'un enrichissement du langage théâtral.

Dans *Le Théâtre postdramatique*, Lehmann trace un lien entre la forme chorale et ce qu'il appelle la « *monologisation du dialogue* dans le drame⁴⁸ ». Monologisation qu'il attribue à deux facteurs – qui sont en fait les deux opposés d'une même problématique. Selon lui, le dialogue est mis à mal soit par un conflit trop âpre ou au contraire par le manque de conflit véritable entre les protagonistes, ce qui mènerait à une sorte de consensus entre eux. C'est dans ce cas particulier que le discours, malgré une répartition dialogique, est en fait un dialogue en parallèle où chacun ajoute sa perspective à ce qu'on pourrait appeler un discours commun. De ce discours commun que Lehmann attribue au fait que « tous parlent dans la même direction⁴⁹ » et qu'il qualifie de langage additif plutôt que conflictuel « naît l'*impression de chœur*² ». En soulignant également la ressemblance formelle du monologue et du discours choral, chez Büchner par exemple – comme on peut le constater aussi dans les chœurs antiques de Sophocle ou Eschyle, surtout dans leur fonction narrative – Lehmann affirme une parenté entre monologie et choralité. Parenté qu'il trouve naturelle dans la mouvance postdramatique.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 208.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 208.

Par conséquent, dans le théâtre postdramatique, où « la perception simultanée et aux perspectives plurielles remplace la perception linéaire et successive⁵⁰ » la théâtralité réaffirmée est plus qu'une simple contre-réaction à la tendance vers le réalisme au nom d'une illusion parfaite, mais bien la voie propre du drame dans la modernité... ou la postmodernité. Il semble alors non seulement normal de revenir au chœur comme personnage privilégié dans la dramaturgie contemporaine, mais aussi de tenter de pousser plus loin son évolution. Retenons au départ que ce qui garantit au personnage choral sa caractéristique principale est en même temps ce qui l'exclut de toute esthétique qui tend à reproduire la réalité sur scène plutôt que de la signifier. D'ailleurs, à cet égard, n'est-il pas vrai que le chœur s'apparente fortement au masque en ce que « beaucoup plus qu'un emblème d'illusion, [il] s'offre au spectateur pour le signe d'une réalité différente de la vie quotidienne⁵¹ »? Si chaque choreute, malgré qu'on puisse le distinguer des autres, sacrifie une part de son identité propre pour s'inscrire dans une collectivité, ainsi l'acteur masqué toujours perceptible par sa présence physique s'efface-t-il en partie derrière l'identité du masque. Reste à voir si une telle évolution du personnage choral et de son rapport à l'action permettent de changer l'objet de figuration du chœur.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁵¹ Robert Abirached, *op. cit.*, p. 19.

CHAPITRE 3

Résultantes

La complexité de la subjectivité que figurerait le type de chœur que nous proposons est primordiale, car c'est par la nécessité de la représenter dans une multiplicité de voix singulières, mais réunies, voire attachées les unes aux autres en un tout qui dépasse la somme de ses parties, que la pluralité du chœur pourrait, à juste titre, être préservée. Plus encore, cette multiplicité vocale émergeant de l'intériorité subjective d'un seul individu justifierait la nature composite de ce chœur nouveau en le resituant dans une dynamique que nous appellerons la collectivité intérieure. Mais avant d'énumérer les choix et les défis qui ont donné forme à notre exploration chorale et de dresser le bilan des impacts qu'il aura eu, nous l'espérons, sur la façon de conceptualiser et d'utiliser le personnage choral, situons d'abord le contexte textuel dans lequel il a été conçu et précisons notre typologie.

Quitte ou double s'inscrit à la fois dans une conceptualisation du chœur diffracté et à l'opposé de l'harmonie du chœur antique, en même temps que de la choralité – encore plus souple que le chœur formel. Y sont présents des chœurs clairement identifiés comme tels, mais qui portent la marque du circonstanciel, par exemple celui des manifestants à la première scène. Ce premier chœur que « rencontre » Luc Lachanche le protagoniste, est en fait une manifestation, un fantôme parmi tant d'autres qui émanent de la conscience de Luc. Il est circonstanciel, car il figure une communauté dont les liens ne reposent que sur une cause commune et parce que c'est leur activité même – celle de manifester – qui les unit et leur donne une cohésion qui se dissoudra aussitôt que leur manifestation sera balayée de la conscience de Luc. Au même niveau se situent le chœur des policiers qui s'oppose à celui des manifestants, de même tous les chœurs qui se constituent momentanément pour peupler les autres explosions de la pensée délirante de Luc, tels

les porteurs du cercueil pendant les funérailles (scène 7), les secrétaires et le patron qui constituent l'univers de travail du protagoniste (scène 9) ou encore les joueurs et les spectateurs de la partie de baseball (scène 5) ou comme les fêtards qui entourent Luc à la fin de la scène 3. De même, tous les autres personnages qui peuplent l'univers imaginaire de Luc et qui accompagnent les chœurs susmentionnés, sont en fait, eux aussi, des choreutes bien qu'ils puissent être perçus comme de simples figurants. Nous entendons choreutes dans le cadre élargi qu'offre la choralité. Ils opèrent donc en mode de diffraction de la parole de Luc, traduisant sa pensée qui, elle, est rendue scéniquement dans une perspective, pour ainsi dire, kaléidoscopique. Dans leur ensemble, ils constituent ce que nous désignons dans la liste des personnages, le Chœur-élargi.

De même nature, le Chœur-conscience est constitué de cinq choreutes représentant chacun un aspect précis de la personnalité de Luc Lachance. Un aspect qui a été façonné par une personne ayant eu une certaine influence dans la vie de Luc, comme le sont invariablement les parents et les figures d'autorité, mais aussi les idoles, les héros ou les êtres intimidants qui imposent le respect ou inspirent la crainte. En même temps ces influences sont jumelées aux composantes que chaque être humain porte en lui, c'est-à-dire, son côté féminin, son côté masculin, le parent et l'enfant, tous des pôles, en quelque sorte, de la psyché humaine. C'est pourquoi chaque membre de ce chœur est identifié par un nom qui évoque métaphoriquement son caractère et son âge tout en marquant son lien à Luc par un jeu onomastique⁵², en plus de porter des masques reproduisant les traits du protagoniste.

Chacun est donc une allégorie représentant un trait particulier, mais caricatural de la personnalité de Luc, tout en maintenant avec les autres membres du Chœur-conscience des similitudes et des oppositions tant au niveau des opinions et des perspectives qu'au niveau des

⁵² Ces choreutes, prolongements du protagoniste, sont Lucius, Lucienne, Lucia, Lukas et Lulu.

qualités et des défauts intrinsèques à leur type respectif – car ce sont des facettes quelque peu figées de sa personnalité pour ne pas dire des caractères de son caractère. De plus, et ce détail est primordial, ces choreutes sont identifiables même au sein du chœur. Leur identité première n'est pas occultée par leur adhésion au chœur, contrairement au modèle antique ou au chœur circonstanciel où l'anonymat est de mise. Ils ne sont désignés que par leur prénom et ce uniquement à leur première apparition afin de bien marquer leur statut particulier vis à vis des autres personnages choraux. De même, leurs masques, les différencie encore des autres choreutes en plus d'éviter qu'ils ne soient complètement individualisés malgré leurs caractéristiques et la parole qu'ils prennent à tour de rôle. Ceci maintient en équilibre le rapport collectif-individu et assure ainsi la fragile cohésion du Chœur-conscience. Ici encore, se fait sentir l'influence de la choralité. Paradoxalement, ce sont les seules *dramatis personae*⁵³ qui figurent le protagoniste directement. Ils ne constituent pas des élucubrations imaginaires ou fantasmées non plus que des souvenirs trafiqués, ils sont l'incarnation de la conscience morale de Luc, comme l'indique le nom qui les désigne en tant que personnage collectif.

Pour l'expérimentation qui nous intéresse, le protagoniste est représenté, à la fois, par un collectif qui est le chœur à conscience individuelle figurant sa conscience – sa personne abstraite – et par un individu incarnant sa personne physique. Le tout que forment ces deux personnages – c'est-à-dire Luc Lachance – est confronté à lui-même alors qu'il vient à peine d'attenter à sa vie. Au moment où débute la pièce, Luc est déjà mort, du moins à ses propres yeux, d'où sa conscience confuse et agitée. Cet assemblage d'acteurs sert de dispositif à l'introspection d'un seul individu. Par conséquent, les interventions du chœur ou de ses composantes, même quand

⁵³ Nous évitons sciemment ici le terme « personnage » pour indiquer le statut différent du Chœur-conscience et des autres chœurs vis à vis du protagoniste, statut qui les subordonne à ce dernier, qui est pour nous le seul véritable personnage. Tous les autres, individus ou chœurs, sont des émanations de l'esprit de Luc et c'est pourquoi nous les désignons *dramatis personae*.

elles ne sont que pur commentaire, font partie intégrante de l'action puisque celle-ci est constituée par le processus de résolution du dilemme qui habite le protagoniste.

En ce qui concerne l'appellation « Chœur-total », il s'agit d'une façon simplifiée, dans les didascalies fonctionnelles identifiant ceux qui prennent la parole, d'englober à la fois tous les chœurs, y compris le Chœur-conscience. Le Chœur-élargi, lui, exclut le Chœur-conscience. Ce qu'il faut comprendre dès le départ, c'est que tous les chœurs en présence, et tous les figurants qui évoluent autour d'eux, ainsi que Chœur-conscience sont des manifestations métaphoriques de l'introspection du protagoniste, Luc Lachance. Nous envisageons donc l'ensemble des répliques qu'ils prononcent comme autant de répliques que Luc s'adresse à lui-même par le biais de fantasmes entremêlés de souvenirs et de réflexions dont le spectateur est témoin. La grande différence du Chœur-conscience c'est que celui-ci figure la conscience morale de Luc Lachance alors que les autres chœurs et le dispositif scénique donnent à voir l'état de conscience de Luc.

Défis

Le plus grand défi à relever dans cette expérimentation aura certes été celui de circonscrire les limites d'un chœur composite pour en faire un lien crédible et fonctionnel entre le chœur homogène et la choralité. Les difficultés étaient nombreuses. À commencer par celle de trouver les modes d'énonciation qui conserverait au Chœur-conscience une expression suffisamment polyphonique pour préserver sa dimension collective et sa relative solidarité comme entité tout en lui allouant assez de flexibilité verbale pour permettre à chacun de ses choreutes de transiger efficacement sur le mode dialogique. Par exemple, il fallait que chacun d'eux puisse défendre ses arguments, sa perspective particulière envers les autres (pour la faire valoir à Luc) que ce soit en soutenant son raisonnement par quelques phrases :

LUCIENNE

N'écoute pas tes peurs. Écoute le fond de ta conscience. Il est temps de voir les choses en face, Luc. Toute ta vie est un mensonge. Et tu te demandes pourquoi les choses en sont là!⁵⁴

Ou au contraire en contrant les arguments adverses du tac au tac :

LUKAS

Tu te caches...

LUCIUS

Tu te questionnes...

LUCIENNE

Tu te morfonds...

LUCIA

Tu rêves...

LUC

Un cauchemar.

CHOEUR-CONSCIENCE

Ça dépend de toi.⁵⁵

Dans cet exemple, la cohésion de l'ensemble est préservée du fait que la succession des répliques pourrait être réunie en une seule phrase et être prononcée par une seule personne bien que chaque choreute exprime une opinion différente. Quand les voix s'agencent autour d'un même thème ou d'une même question, la choralité prend alors le relais de la forme chorale au sens stricte. Par contre, lorsque les choreutes sont tous du même avis, ils reviennent à la parole chorale, comme à la dernière réplique de cette séquence.

Par ailleurs, pour compenser la perte de l'homogénéité propre au Chœur-conscience dans des passages dialogués, nous avons tenté de jumeler autant que possible les voix des choreutes en prenant comme guide, la parenté d'opinion que pouvaient avoir les choreutes du Chœur-conscience sur certaines questions.

⁵⁴ Scène 4, p. 82.

⁵⁵ Scène 7, p. 110.

LUKAS, LUCIENNE, LUCIUS
Il faut voir les choses en face.

LUCIA, LULU
Mais sans les noircir.

LUC
Ok! Un suicide accidentel, alors.

LUKAS, LUCIENNE
Ni les embellir.

LUC
De toute façon, pourquoi revenir en arrière?

LUCIUS, LUCIA
Pour mieux aller de l'avant?

LULU
Pour accepter.⁵⁶

Dans l'ensemble, la problématique que pose l'hybridation du chœur homogène et de la choralité est pour cette pièce encore plus complexe, puisqu'en posant le chœur qui opère ce truchement comme métaphore de la conscience morale d'un protagoniste en crise – qui le pousse jusqu'au suicide – sa cohésion était sans cesse menacée. C'est pour rendre cette dimension que le discours du chœur tend la plupart du temps vers l'éclatement plutôt que vers la solidarité. Il eût été beaucoup plus facile de créer un chœur à conscience individuelle qui fût totalement solidaire, mais il aurait été sans utilité dans notre quête de le rendre composite et d'exploiter la tension entre le tout et ses parties. S'il reste encore à raffiner les échanges choraux, à préciser l'équilibre de cette tension, nous croyons néanmoins avoir réussi à créer un chœur composite, même si parfois il relève plus de la choralité.

En lien avec le défi principal de notre exploration, se pose celui de rendre toute la pièce dans l'expression chorale, tant physique que vocale. Les chœurs des manifestants et des policiers

⁵⁶ Scène 8, p. 120.

par leurs manœuvres sur le plateau ou encore le cortège funèbre sont tous des exemples de la dimension physique. Le grand rassemblement des chœurs (constitués de regroupements de types similaires autour de chaque choreute du Chœur-conscience) à la scène 11 amène même à faire dialoguer entre eux, non pas simplement des personnages individuels, mais bien des chœurs entiers.

ALICE ET CHŒUR DES ALICE

Pourquoi, Luc? Pourquoi tu voulais pas m'accompagner au bal?

LUCIA

De quoi t'as peur, Luc?

MAMAN ET CHŒUR DES MAMANS

T'es ben comme ton père... comme toués hommes!

LUCIENNE

As-tu peur des femmes, Luc?

MAMAN ET CHŒUR DES MAMANS

Bon à rien... comme toués hommes!

CHŒUR DES VIEILLARDS (dont Picard, le Chef de police, le leader des manifestants)

Un homme a pas peur – ne peut pas se permettre d'avoir peur.

LUCIUS

De tout et de rien!

LULU ET CHŒUR DES ENFANTS (dont le Garçon du baseball)

Mon petit chien est tombé dans un trou, entre les roches.⁵⁷

Cela comporte aussi un recours presque constant au polylogue surtout dans les moments de catastrophes qui font intervenir des dizaines et des dizaines de *dramatis personae* anonymes :

FEMME 2

Venez nous aider!

HOMME 3

Vite!!

⁵⁷ Scène 9, p. 136.

FEMME 1
Carole! Carole!

VOIX VARIEÉS DU CHOEUR TOTAL
Au feu! Au feu!
Au secours!
Laissez-moi passer.
Au feu!!

HOMME 4
Par ici!

HOMME 3
Apportez de l'eau, quelqu'un!

HOMME 1
Aidez-moi! Aïe Attention!

HOMME 5
Je vous ai dit de me laissez passer!⁵⁸

On le voit dans cet extrait, ce type de situation fait appel à la choralité telle que décrite par Lehmann, Triau ou Stoev. Tous ceux et celles qui interviennent verbalement, sans être des choreutes à proprement parler, s'ajoutent au concert des voix. En même temps que cette multitude meuble l'esprit surexcité du protagoniste, elle permet d'expérimenter différentes situations où la choralité a cours ainsi que plusieurs styles de chœurs, des plus homogènes comme celui des manifestants, aux plus circonstantiels et éclatés comme ceux du baseball aux scènes 5 et 8 tout en passant par le chœur parodique incarné par le Chœur du bureau à la scène 7. Bien qu'il ait été stimulant d'avoir l'occasion de travailler le personnage choral de façon variée et d'accomoder la présence d'une multitude de voix et de corps, il a fallu composer avec l'ampleur de la distribution que cela nécessite. Le cadre expérimental que fournit la maîtrise en création

⁵⁸ Scène 6, p. 90.

était idéal pour ce genre d'exploration et nous avons profité pleinement de la liberté qu'il procure.

Puisque le personnage choral est à l'origine du théâtre occidental et qu'il faisait partie intégrante de la tragédie antique, il était tentant également d'en préserver des traces. Sans pour autant réussir à recréer intégralement les paramètres de la tragédie, nous avons tout de même reproduit à notre façon le chœur, bien sûr, mais aussi l'environnement dans lequel il évolue. Si on s'attarde à la description du dispositif scénique proposé dans les didascalies initiales on y reconnaîtra les caractéristiques principales du théâtre grec.

[U]n éclairage glauque monte à demi sur un plateau immense qui s'étend d'un côté à l'autre de la scène. Une tranchée de même longueur sépare la scène de la salle. Une guérite, à la façade légèrement convexe comme s'il s'agissait d'une tour, trouée d'un guichet et d'une porte, se dresse sur le plateau, du côté jardin, à la limite des coulisses.⁵⁹

Le *proskénion*, qui équivaut à notre scène moderne, est restitué par l'immense plateau sur lequel la guérite évoque (librement) la *skéné*, façade d'où surgissaient les acteurs, alors que la tranchée à l'avant-scène figure la *parodos*, couloir par lequel le chœur antique faisait son entrée.

Ironiquement, dans *Quitte ou double*, c'est le protagoniste qui emprunte cette avenue pour s'introduire dans l'espace scénique et débiter l'action. Cependant, comme on peut imaginer que ce protagoniste porte en lui-même, pour ainsi dire, sa conscience qui deviendra son double dans la fiction scénique, il est peut-être permis de voir dans son entrée celle du Chœur-conscience.

Bien que Luc Lachance ne se compare d'aucune façon au héros tragique – il n'en n'a ni le statut social, ni l'envergure – il en épouse tout de même le parcours tragique. Mentionnons d'abord l'opposition père-fils, qui bien qu'elle soit pour une bonne partie sous-jacente à l'action, en est le ressort initial. D'autre part, ayant déjà attenté à sa vie et constituant lui-même le plus grand frein à son auto-émancipation au cours des tergiversations qui occupent son esprit, le protagoniste est

⁵⁹ Scène 1, p. 62.

l'instrument de sa propre perte. Toutefois, la fin telle qu'elle est présentement, ne permet pas d'achever ce parcours puisqu'elle laisse le spectateur en suspens. Luc a réintégré son Chœur-conscience et donc retrouvé un certain équilibre, mais a-t-il pour autant embrassé la vie ou s'est-il abandonné à l'étreinte de la mort?

Ultimement, il nous importait beaucoup de créer une pièce qui s'inscrive à fond dans la théâtralité la plus libre en s'astreignant à représenter au premier plan l'intériorité, la part abstraite d'un personnage. À cet égard, le contexte onirique, la facture métaphorique du lieu de l'action ainsi que des situations, sous l'égide du fantasme du protagoniste et surtout le fait qu'il soit dédoublé en un chœur qui donne à entendre son débat intérieur concourent à tous égards à la théâtralité de cette pièce qui s'inscrit en rupture avec l'illusion propre au réalisme et ce, en dépit du contenu prosaïque de certains passages.

Impacts sur l'évolution du chœur

La structure de la pièce *Quitte ou double* est rythmée par des séquences où le Chœur-conscience débat des souvenirs ou des fantasmes de son protagoniste, ce qui ressemble quelque peu aux *stasima* qui découpaient l'action de la tragédie antique. Cependant, parce que le cadre de l'action est de nature onirique et que l'action elle-même est un exercice d'introspection cette ressemblance est fortuite. Ce qu'il faut retenir, comme modification par rapport au chœur originel c'est ce rapprochement du chœur à l'action, voire l'appropriation de l'action par le chœur.

Parallèlement, ce genre d'intégration force une refonte des modes d'énonciation de celui-ci. Ayant à dialoguer entre eux et avec Luc Lachance tout en se montrant tantôt pragmatiques, tantôt ironiques, tantôt naïfs et ainsi de suite, le Chœur-conscience et ses composantes ne pouvaient conserver simplement la prosodie poétique et encore moins lyrique propre au chœur à

conscience collective. Si certains passages, telles les premières scènes habitées par le Chœur des manifestants scandant des slogans, se prêtent bien à un discours qui bat la mesure selon un rythme spécifique, d'autres scènes où prime essentiellement le débat dialectique à deux voix ou plus, ne pouvaient soutenir la contrainte de la versification. Il a semblé préférable de réserver aux vers un usage qui leur donnerait un niveau supplémentaire de signification en jouant sur la valeur symbolique d'un tel genre d'énonciation. De plus, pour se substituer à la prosodie comme facteur de cohésion du discours choral, l'usage de phrases courtes, d'enchaînements saccadés et rapides auront assuré aux dialogues du Chœur-conscience la cohésion discursive nécessaire tout en figurant l'état d'esprit tourmenté et instable du protagoniste.

Cette approche s'allie également au fait que l'intégrité formelle du Chœur-conscience est volontairement maintenue en déséquilibre jusqu'au moment où la personne physique du protagoniste réintègre son chœur en en redevenant le coryphée – ce qui se veut l'équivalent symbolique du retour à la maîtrise de soi, de l'équilibre mental du protagoniste. Avant d'atteindre ce point d'équilibre, le Chœur-conscience est tiraillé par le changement constant de ses choreutes en l'absence d'un véritable coryphée, fonction qui est parfois assumée par l'un d'entre eux selon l'ascendant qu'ils prennent à tour de rôle sur Luc. Plus encore, le Chœur-conscience étant constitué d'un nombre impair, Luc devra en évincer l'un des composants-choreutes afin d'en redevenir le coryphée définitif tout en maintenant la symétrie du chœur, c'est-à-dire deux demi-chœurs égaux en nombre de part et d'autre du coryphée, comme c'est le cas pour le chœur sophocléen de quinze choreutes.

Désincarnation du personnage

Comme l'opposition entre théâtralité et réalisme est au cœur même de la crise du personnage telle que décrite par Abirached, l'étude de certaines tentatives des créateurs du théâtre

depuis le retour vers une mimésis distanciée de la réalité pourra jeter un éclairage judicieux sur notre entreprise. La première des explorations que nous aborderons touche la désincarnation – au sens large – du personnage. De prime abord, ceci peut sembler contraire à la notion de chœur à conscience individuelle qui démultiplie l'individu. En fait, si l'on considère le Chœur-conscience de *Quitte ou double* comme l'émanation concrète de la part abstraite du protagoniste, on peut convenir qu'il représente une abstraction. En tant que telle, l'abstraction est désincarnation. De plus, l'univers onirique englobant de *Quitte ou double* où la représentation, en quelque sorte classique, du protagoniste (Luc) côtoie son double choral tout en étant entouré d'une galerie de personnages parfois très présents, parfois à peine esquissés ou encore présents seulement par la voix, mais qui sont tous des produits de ses souvenirs ou de ses fantasmes, opère également la désincarnation du sujet. Tout son environnement, qui renvoie à la fois à une gare souterraine et au dispositif scénique du théâtre antique, n'est en fait qu'une métaphore de l'état de suspens du protagoniste entre la vie et la mort en même temps qu'une figuration insolite de son esprit. Par ailleurs, nous avons vu que le chœur est, comme le masque, un signifiant du réel et non une reproduction du réel, ce qui procède aussi un peu de la désincarnation. Pas d'une désincarnation comme l'entendaient les symbolistes français où le personnage serait un être sans figure ni corps et réduit à une voix dénuée d'intonations. Pas non plus comme la supermarionnette imaginée par Craig. C'est plus à une déshumanisation de l'acteur qu'à une épuration du personnage qu'aboutissent ces tentatives.

Dédoublement du personnage

Si le personnage n'est plus nécessairement prédominant selon certains créateurs et praticiens, il insuffle tout de même la dimension humaine à l'imitation de l'action des hommes qui, elle, fait la particularité du théâtre. Il faut préserver cette dimension humaine quitte à donner

une représentation kaléidoscopique plutôt que réaliste du personnage. Il faut donner à voir le personnage en distorsion, en gros plan ou au contraire en le décomposant en infimes moments de vie.

La pièce *Marcel poursuivi par les chiens*⁶⁰ de Michel Tremblay offre sinon un antécédent, à tout le moins une source d'inspiration pour ce genre de représentation du protagoniste. Marcel, est incarné par un acteur sous les traits d'un adolescent souffrant de troubles mentaux légers et dont on comprend le désarroi psychologique par le fait qu'il croit pouvoir se soustraire à la perception des autres en portant des verres fumés. Mais plus encore, le quatuor de tricoteuses (évoquant très clairement « les Moires et les Parques⁶¹ » de la mythologie grecque) qui semblent exister d'abord en parallèle à l'action principale et à l'univers où évolue Marcel, s'avère être une « imposante représentation théâtrale de son univers imaginaire⁶² ». En d'autres termes ces quatre femmes, composant une famille (une mère et ses trois filles) incarnent la famille idéale, imaginaire de Marcel et donc, pour le spectateur qui est seul avec lui à percevoir leurs interventions, elles figurent la folie de Marcel. De plus, si Tremblay n'en était pas à ses premières armes avec le chœur avant cette pièce, celui-ci se distingue de celui des *Belles-sœurs* et encore plus de celui de *Sainte-Carmen de la Main*⁶³ en ce qu'il joue beaucoup moins sur la concordance des voix et l'énonciation chorale monologique pour se fonder sur un dialogue entre les quatre femmes. C'est donc par sa fonction de confident, d'instance narrative, de commentateur, structurant la pièce par ses interventions et par la référence mythologique à laquelle il renvoie que ce quatuor se perçoit comme un chœur. Cependant, si ce chœur traduit la

⁶⁰ Créée en 1992 au Théâtre du Nouveau Monde à Montréal dans une production de la Compagnie des deux chaises et publiée chez Leméac, la même année.

⁶¹ Louise Vigeant, « Marcel poursuivi par les chiens – Une fuite sans fin », Gilbert David et Pierre Lavoie (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahiers de Théâtre Jeu / Éditions Lansman, 1993, p. 235.

⁶² *Ibid.*, p. 235.

⁶³ Pièces de Tremblay créées respectivement en 1968 (Théâtre du Rideau-Vert) et en 1976 (Compagnie Jean-Duceppe).

folie d'un personnage il ne représente pas pour autant chez Tremblay, la transposition polyphonique de l'esprit de ce seul personnage. D'ailleurs, ce chœur fonctionne apparemment de façon tout à fait indépendante de la pensée de Marcel qui n'a aucune influence sur lui. Cette galerie de personnages métaphoriques liés à l'état d'esprit du protagoniste n'en demeure pas moins pour nous un exemple probant des possibilités qu'offre une telle superposition d'univers parallèles et de personnages qui se font écho malgré leurs natures essentiellement différentes.

À l'égard de la représentation kaléidoscopique du personnage, l'approche prônée par *Quitte ou double* va encore plus loin. Là où le chœur des tricoteuses de *Marcel poursuivi par les chiens* nous donne une perspective sur un aspect subjectif de la personnalité de Marcel, un aspect dont l'incarnation lui demeure étrangère, le protagoniste de *Quitte ou double* est perceptible du dedans autant que du dehors. D'abord, l'ensemble des personnages apparemment distincts qui entoure Luc, et l'environnement scénique qui les contextualise ne forment en fait qu'un seul personnage complexe et fragmenté dans son identité, comme le laisse entendre et voir toute l'action de la pièce. Cette perspective s'apparente à celle du chœur des tricoteuses dans *Marcel poursuivi par les chiens* qu'elle reproduit à une échelle beaucoup plus grande. Il s'agit en quelque sorte d'un « personnage-pièce » ou d'une « pièce-personnage ». Voilà pour ce qui est de montrer le personnage du dedans. Parallèlement et de façon plus conventionnelle, le protagoniste est aussi reconnaissable de par son enveloppe extérieure, celle qui est incarnée dans le rôle nommé Luc Lachance. Un nom traité ironiquement comme le confirment les paroles d'un élément subversif de la conscience de Luc qui le parodie en jouant sur des associations sémantiques : « Lukas : Justement mon Lucky, manque-la pas la chance.⁶⁴ » Il faut donc considérer la valeur symbolique de ce nom qui souligne à sa façon la dualité de la nature du

⁶⁴ Scène 3, p. 75.

personnage que l'ensemble de la pièce concourt à représenter de façon abstraite et concrète en même temps. D'abord, Luc s'apparente à *lux*, le mot latin désignant la lumière, ce phénomène naturel à la fois percevable, mais impalpable. Ensuite, Lachance, patronyme qui renvoie à la plus pure abstraction : la chance – concept abstrait et subjectif s'il en est. Mais revenons à l'enveloppe charnelle du protagoniste. En discernant à un acteur ce nom, cette identité, on répond à la plus élémentaire et primordiale condition de l'écriture dramatique, celle de donner à voir au spectateur un être qui signifie un personnage. C'est la façon la plus usuelle de procéder, tout le monde en conviendra. De facture plus classique, le chœur est une façon alternative pour nous de représenter le même personnage. Cependant, cette figuration du même personnage est l'objet d'une triple distorsion. Elle l'est d'abord du simple fait de superposer deux entités distinctes pour figurer le même personnage (une entité individuelle et une autre collective). Deuxièmement parce que ce personnage collectif figure paradoxalement un seul individu, et finalement, parce que sa constitution composite fragmente à un degré, voire à des degrés encore plus poussés l'identité qu'elle signifie. Parallèlement, toutes les actions secondaires, par exemple la partie de baseball (scène 5), la lutte à l'incendie (scène 6), ou encore les différentes reconstitutions fantasmées du suicide ne sont que des émanations de son processus de réflexion qui contribuent, avec les procédés susmentionnés, à matérialiser sur scène la distorsion existentielle qui habite le personnage.

Même avant ce type de représentation du personnage que montre Tremblay, où l'intériorité du personnage (les tricoteuses) est entraperçue en même temps que le personnage lui-même (Marcel) le dédoublement du personnage est un procédé qui a déjà été visité par d'autres auteurs. Plus encore, le dédoublement peut s'opérer dans un contexte de « jeu de rêve » comme le prône Strindberg dans la préface à sa pièce *Le Songe*. Embrassant le délire onirique, il élabore

une fable sans action réelle, si ce n'est celle de rêver et l'affublé de tous les méandres, les impasses, les ambiguïtés, les retournements qui forment les rêves.

Temps et espace n'existent plus. À partir d'une base réelle insignifiante, l'auteur donne libre cours à son imagination qui multiplie les lieux et les actions en un mélange de souvenirs, d'expériences vécues, de libre fantaisie, d'absurdités et d'improvisations.

Les personnages se dédoublent et se multiplient, s'évanouissent et se condensent, se dissolvent et se reconstituent. Mais une conscience suprême les domine tous : celle du rêveur.⁶⁵

De même, la réalité réinventée dans laquelle baigne le protagoniste de *Quitte ou double* fait fi du temps et de l'espace. Là où les tableaux du *Songe* se succèdent rapidement, sans transition, créant l'impression d'un mouvement continu de l'extérieur vers l'intérieur⁶⁶ qui rappelle un jeu de poupées russes, les scènes de *Quitte ou double* évoquent des lieux et des temps changeant tout en maintenant toujours la même réalité scénique. C'est sans doute que la prison de l'esprit de Luc Lachance, simple mortel, est plus humble en dimensions que celle d'Agnès, fille d'un dieu. L'un est enfermé en lui-même et en proie au délire d'un esprit en crise et agonisant, l'autre rêve une quête cauchemardesque qui s'étend à toute l'humanité. Néanmoins, les effets de glissements d'un lieu à un autre, les soubresauts du temps vers l'arrière comme l'avant ou le florilège de souvenirs entremêlés, voire trafiqués (et de fantasmes dans le cas de Luc), puisent à la même source onirique. C'est d'un matériau très similaire que les deux tissent leur toile de réflexions enchevêtrées d'une quête où les réponses aux questions que se posent les protagonistes n'existent qu'en eux-mêmes.

La plus grande différence entre les deux est au niveau du dédoublement. Dans *Le Songe*, le dédoublement des personnages s'opère plus dans l'écho que se font l'Officier, l'Avocat et le

⁶⁵ August Strindberg, Préface du *Songe*, traduction Carl-Gustaf Bjurström et André Mathieu, in *Théâtre* v. 5, Paris, L'Arche, 1960, p. 9.

⁶⁶ Du nuage d'Agnès au Prologue, à l'extérieur d'un château au toit doré au tableau I, à une chambre à l'intérieur du château au tableau II, à l'autre côté d'un paravent qui se dérobe pour laisser voir une autre partie de la chambre au tableau III, etc.

Poète, tour à tour « compagnon » d'Agnès. Cette dernière, en tant que protagoniste n'est jamais dédoublée, si ce n'est qu'en assumant le rôle de l'épouse de l'Avocat ou de l'amoureuse de l'Officier. Bien sûr, *Quitte ou double* présente une innombrable galerie de personnages de passage, qui surgissent du passé de Luc ou sont inventés de toutes pièces par lui dans ses moments de fantasme. Chacune des cohortes d'anonymes du Chœur-élargi qui sont recyclés sans cesse en d'autres anonymes s'inscrivant dans les méandres de la conscience de Luc sont le produit d'un dédoublement maintes fois multiplié. En second lieu, chacun des choreutes du Chœur-conscience fait écho à un personnage qui a fait partie de la vie de Luc. Ainsi, le Garçon du baseball est le pendant réel de Lulu, Alice est celui de Lucia, la mère de Luc se répercute en Lucienne alors que Lukas est inspiré du troisième adolescent (Ado 3). Le cas de Lucius est plus particulier parce qu'il dédouble en fait une figure absente, celle du véritable père de Luc. Ce dernier est celui qu'on ne voit et qu'on ne verra jamais, au point qu'il est remplacé par Lucius dans la scène du baseball, car Luc substitue ce père fantasmé de toutes pièces à son vague souvenir du père réel. Évidemment, cette substitution qui rend floue la frontière entre souvenir et fantasme, entre le père réel et le père souhaité est la clé du dilemme de Luc. Dilemme qu'il ne pourra résoudre qu'en éliminant, en quelque sorte, ce père qu'il a inventé pour se soustraire à la peine que lui inspire l'abandon par le père réel, mais qui au contraire ne fera qu'exacerber le vide qu'il est censé remplir.

De toute évidence, le procédé de dédoublement des personnages dans un univers onirique permet et même produit une érosion des identités qui tend à rendre plus floues les frontières identitaires entre certains personnages qui, soit se font écho par leur fonction ou par ce qu'ils symbolisent, soit partagent des caractéristiques clés et se ressemblent. Ce flou identitaire est par ailleurs appuyé par le fait que de nombreux personnages dans *Le Songe* ne sont pas désignés par des noms propres, mais bien par leur fonction (l'Avocat) ou leur rang (l'Officier) et dans *Quitte*

ou *double* les personnages dédoublés sont ou bien anonymes, ou bien ils portent des noms génériques (Garçon du baseball, Ado) ou encore ils sont masqués comme ceux du Chœur-conscience. Ainsi, dans cet univers onirique où tout n'est qu'un reflet du protagoniste, plusieurs personnages remplissent une fonction accessoire vis-à-vis du personnage principal dans lequel ils s'imbriquent – cela est explicite dans *Quitte ou double* où chaque choreute du Chœur-conscience est une partie intégrante de la personnalité de Luc. Dans cette dynamique, le personnage de Luc Lachance tente de se reconstruire, de se reconstituer – après s'être détruit littéralement (suicide) et figurativement (reconfiguration du Chœur-conscience) – à partir de parties constituantes de lui-même que sont ces caractères qui gravitent autour de lui.

On trouve chez Brecht également ce type de dédoublement re-constitutif d'un personnage. Sa pièce *Homme pour homme* en est un exemple éloquent. Selon Bernard Dort, cette pièce est dans son oeuvre « la première où Brecht ait fait du théâtre le lieu d'une métamorphose » celle, entre autres, « de l'empaqueteur Galy Gay en un soldat, en Jeraiah Jip⁶⁷ ». Bien sûr cette transformation d'un personnage qui se démonte pour se remonter en une nouvelle identité à partir de ses propres pièces détachées, comme le dit Dort, sert le propos de Brecht sur la nature changeante de l'homme et de la société qui le produit et finalement de la dialectique continue entre les deux, processus montrant « la superposition des contradictions qui fondent nos rapports sociaux⁶⁸ ». Cette auto ré-ingénierie du personnage, si elle s'opère sans le recours à un examen de conscience figuré par un chœur qui soutient un dialogue intérieur, ressemble tout de même à la démarche du protagoniste de *Quitte ou double*. La ressemblance ne s'arrête pas là. Pour Eric Bentley, traducteur américain de *Homme pour homme*, cette pièce met aussi en scène la

⁶⁷ Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Paris, Éditions du Seuil, 1967 [1960], p. 52.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 56.

représentation d'un personnage en deux moitiés contradictoires⁶⁹. Dans *Quitte ou double* ce tissu de contradictions propre à la conscience humaine est exploité avec encore plus de variations que le système binaire des moitiés opposées, par le biais du Chœur-conscience qui comme un prisme diffracte en autant de voix divergentes les contradictions qui habitent, hantent Luc Lachance. À cet égard, si la métamorphose entreprise par ce personnage va moins loin que celle de Galy Gay, le processus de remise en question qui la génère et la stimule est mis à l'avant-plan par la voie et les voix du Chœur-conscience. Ce que Brecht démontre de l'extérieur dans *Homme pour homme*, *Quitte ou double* le montre de l'intérieur.

Le renversement de l'hégémonie paternelle, mentionnée précédemment constitue une autre assise sur la tradition dramaturgique – plus ancienne, en ce cas-ci. Elle reprend l'idée de la tragédie antique, elle-même calquée sur le panthéon de la mythologie grecque où l'ordre établi est renversé au profit d'un nouvel ordre représenté par une nouvelle génération, qu'incarne le fils vis-à-vis du père. Ainsi, Ouranos est renversé par Cronos, son fils, lequel est renversé à son tour par son fils, Zeus⁷⁰ comme plus tard Œdipe renverse son père (même si c'est sans en être conscient). Pour Luc Lachance cette hégémonie paternelle est doublement ressentie en ce qu'elle est figurée et par le père absent qui a marqué son enfance et par le père imaginaire dont il a fait une composante majeure de sa personnalité en même temps qu'un modèle de vertu si parfait qu'il ne peut être égalé. Il ne lui reste alors pour toute alternative qu'à se soustraire à cette emprise qui, loin de soulager le sentiment d'abandon par le père réel, n'a fait qu'accentuer cette absence. Le parallèle de *Quitte ou double* avec la tragédie grecque ne s'arrête pas à ce schéma actanciel. Comme le veut la tradition tragique, le protagoniste – bien que tenant plutôt de l'antihéros – dans sa quête d'un remède à son mal de vivre qu'il interiorise au point de s'enfermer en lui-même, suit

⁶⁹ Eric Bentley, « Introduction, Brecht and the Rule of Force » préface à *Homme pour homme* in Bertolt Brecht, *Baal, A Man's a Man, & The Elephant Calf*, New York, Grove Press Inc., 1964, p. 109.

⁷⁰ Fernand Comte, *Larousse des mythologies du monde*, Paris, Larousse/Éditions France Loisirs, 2004, p. 12.

la fatalité du destin du héros tragique et va à sa propre perte. En fait, ironiquement, il a déjà causé sa perte puisque toute l'action de la pièce se déroule après son suicide. Son séjour dans ses limbes bien personnels ne lui sert qu'à sceller ou à renverser son sort. Toutefois, quoiqu'il choisisse ultimement, ce passage à vide se manifeste par la destitution de l'image du père et de son appropriation par Luc. Cette opposition père-fils a d'ailleurs aussi des échos dans les moments recréés de la vie de Luc lorsqu'il avoue sa crainte d'avoir des enfants pendant l'épisode de la fausse-couche. Le schéma d'opposition générationnelle typique de la tragédie antique est donc contenu en germe dans la fable de *Quitte ou double* mais réduite aux dimensions propres au microcosme social qu'a reproduit Luc dans son aliénation.

Facture hybride du Chœur-conscience

Si l'on en croit la différenciation que fait Mégevand des termes « chœur » et « choralité », on ne peut que conclure à la nature hybride du chœur à conscience individuelle de *Quitte ou double* précisément parce que toute la dynamique de cette pièce repose sur l'aspiration par le chœur à retrouver un équilibre, une cohésion, alors que l'état de crise qui l'habite accentue les tensions qui opposent les singularités dont il est constitué. Cette opposition étant figurée par toute la panoplie des effets et procédés propres à la choralité, le chœur à conscience individuelle relève donc également de la choralité.

Si *Quitte ou double* ne peut revendiquer la superposition des couches de représentation pour créer un effet de choralité – et cela est attendu puisqu'il s'agit d'un texte et non d'une mise en scène – c'est tout le contraire en ce qui concerne la succession des voix des choreutes du Chœur-conscience. À part les moments d'accord momentané entre eux qui se manifestent par des paroles identiques et simultanées ou parfois simplement répétées, les membres du Chœur-conscience parlent à tour de rôle, dialoguent entre eux tout autant qu'avec Luc, mais toujours par

le biais de ce dernier. C'est à lui qu'ils adressent à tour de rôle le « tu » interpellant son jugement, sa mémoire, ses peurs. Mais dans un cas comme dans l'autre, ce dialogue n'est dans son ensemble qu'un dialogue intérieur – douloureux et désorienté sous l'effet d'une tension entre chaque voix et la somme de ces voix – attribuable à une seule identité, celle du protagoniste Luc Lachance. C'est une identité qui englobe toutes les autres, mais qui tout au long de la pièce s'interroge, se réfléchit par un jeu de miroir entre les parties et le tout. Cette tension entre le collectif et les singularités qui le composent comporte du coup un défi de taille dont parle simplement, mais clairement, un autre praticien de la scène française, le comédien et metteur en scène Frédéric Fisbach en parlant du travail avec la choralité : « Comment aller dans le même sens sans être forcés d'adopter le même pas⁷¹? » Question qui se prête tout à fait à la description qu'on peut faire du Chœur-conscience de *Quitte ou double* qui n'est rien d'autre que l'agencement en un chœur distendu et déséquilibré de voix qui procèdent toutes de la même origine : l'esprit torturé du protagoniste dont le spectateur se trouve à surprendre le processus de questionnement intérieur. Ces similitudes tendent à justifier la démarche que nous avons préconisée, du simple fait que tout en étant unique en son genre elle s'inscrit dans une mouvance commune au théâtre postdramatique et à la société postmoderne. Cette concordance ne prouve-t-elle pas que cette nouvelle étape dans l'évolution du personnage choral ne pouvait survenir qu'à notre époque où l'humanité, dans une large part, est marquée par l'individualisme?

Dialectique collectif-individu

La présence des chœurs dans *Quitte ou double* permet elle aussi d'aborder la tension entre l'individu et le collectif, et ce, de l'extérieur en même temps que de l'intérieur. D'abord, de l'extérieur parce que la masse que représentent physiquement ces chœurs qui envahissent la scène

⁷¹ « Être ensemble en restant singulier », entretien avec Frédéric Fisbach, *Alternatives théâtrales - Choralités*, 76/77, Janvier 2003, p. 85.

noient la présence de l'individu. Simultanément, cette tension se manifeste aussi de l'intérieur parce que ces chœurs ne sont tous en fait que les émanations émotives et cognitives d'un seul individu. Les identités multiples et changeantes qui les composent sont autant de projections que le protagoniste fait de lui-même. Le sentiment de solitude dans la foule est cristallisé dans la dynamique de Luc confronté à lui-même, enfermé en lui-même par le relais de ses chœurs. Il se fragmente à l'infini pour se recréer, se réinventer, mais ne peut y arriver qu'en se définissant par rapport aux autres.

Le Chœur-conscience pousse plus loin la dynamique d'opposition entre le collectif et les individus dont il est constitué, en l'inscrivant dans une forme de mise en abyme où le collectif, au lieu d'être le groupe d'appartenance auquel s'associe ou duquel se dissocie l'individu, est en fait une sorte de collectivité imaginaire à l'intérieur de l'individu qui tente par là de se redéfinir. N'est-il pas permis de croire que cet effet de renversement de la perspective – de l'intérieur vers l'extérieur plutôt que le contraire — est la meilleure justification pour convertir la conscience du chœur du collectif vers l'individuel? Cette perspective ouvre certainement des possibilités quant à la représentation théâtrale de l'intériorité subjective et donc du rapport dialectique entre l'individu postmoderne et la société dont il est le produit.

Ce rapport d'attraction répulsion qui caractérise le collectif et le singulier constitue la dynamique première de *Quitte ou double* parce qu'en fait elle est le moteur de l'action tant dans ce qui constitue les motivations qui ont poussé le protagoniste au suicide que dans le geste symbolique qu'il doit poser en excluant de son Chœur-conscience l'un des choreutes. Rapellons que par ce geste, il tente de retrouver un équilibre en lâchant prise de certains regrets et certaines frustrations. Ces sentiments sont essentiellement liés à une des composantes de sa personnalité qu'incarne respectivement chacun des choreutes du Chœur-conscience. Dans ce cas précis, il s'agit de Lucius, métaphore du père idéal, comme en témoigne la fin de la pièce. En expulsant

cette singularité du collectif que représente son Chœur-conscience, Luc peut réintégrer lui-même ce chœur, en devenir le coryphée et en assurer l'équilibre choral. Métaphore d'un équilibre mental dont nous avons déjà traité. Cette dynamique de l'exclusion est symptomatique elle aussi, et de la tension dialectique entre collectif et individu et du courant individualiste de la société occidentale. Pour Schleef, selon Lehmann, le « moment théâtral par excellence : la confrontation entre chœur et personnage⁷² » donne lieu à une "structure antagonistique" qu'exprime la tension entre le chœur et le protagoniste – ce dernier correspondant à l'individu qui a été exclu du chœur. Contrairement à Schleef nous affirmons que l'individu s'il a été exclu du chœur l'a été précisément parce qu'il revendique son individualité. Cette « structure antagonistique » se perpétue dans le Chœur-conscience, mais à l'échelle individuelle, sur un plan interne où l'aliénation de l'individu est une violence que l'individu s'inflige à lui-même à l'intérieur d'un collectif absent, mais dont il recrée en lui-même le cynisme, le désintéressement, l'égoïsme, qu'il croit percevoir dans la collectivité et qu'il perpétue sans s'en rendre compte. L'exclusion est en bref une dynamique que *Quitte ou double* reproduit en double par l'attitude du protagoniste face à la société et par cette attitude face à lui-même représentée par le Chœur-conscience

Dialogue choral ou one man show?

Bien qu'on ne puisse nier la parenté entre monologie et choralité⁷³ comme phénomène général, il est possible de concevoir une choralité qui ne nie pas la forme dialogique, mais qui au contraire l'exploite et l'enrichit en l'agençant avec les formes monologique et chorale. C'est là la particularité que la structure chorale de *Quitte ou double* s'efforce d'exploiter. Plus qu'un simple chœur exprimant à l'unisson la réflexion d'un individu et plus qu'un jeu de choralité figurant une collectivité incapable de cohésion, le Chœur-conscience se doit, par le fait même qu'il est

⁷² Hans-Thies Lehmann, *loc. cit.*, p. 41.

⁷³ Telle que l'évoque Lehmann.

composite, de mettre de l'avant les singularités qui le composent afin d'exprimer le discours intérieur du protagoniste tant par la stratification des voix et la dialogisation de l'expression chorale que par les idées et perspectives qu'il exprime.

La dimension sémiologique du chœur que nous assimilions plus tôt à celle du masque sert en quelque sorte de rempart à la caractérisation psychologique du personnage choral. Ce rempart est d'autant plus critique dans notre démarche qui s'inspire de la psychologie moderne (le Surmoi, le Moi et le Ça) qui a tracé l'idée de compartimenter l'esprit du protagoniste afin de le représenter en un chœur subjectif de voix intérieures multiples et parfois discordantes d'un individu en crise. Pour ne pas sombrer dans la psychologie populaire, il a paru plus sage d'éviter le monologue intérieur qui donne souvent lieu à l'épanchement sentimental et autosuffisant. Il fallait plutôt aller vers une forme dialogique. Contrairement (en partie) à ce qu'affirme Lehmann au sujet de la monologisation du dialogue, notre conception du discours choral ne se veut pas simplement un discours où « les voix individuelles s'additionnent en un chant général⁷⁴ » sans conflit dramatique. C'est à un véritable dialogue – parfois tronqué, souvent en dents de scie, éclaté, polylogué – que se livre le protagoniste même si c'est avec lui-même qu'il s'entretient, car il existe avec lui sur scène une autre entité qui incarne littéralement aussi son personnage, qui incarne ses contradictions, son questionnement. Cette démultiplication du personnage par la pluralité physique et vocale du chœur nous ramène à la dimension sémiologique du personnage choral.

En admettant qu'un tel personnage qui figure l'intériorité d'un seul individu permette une expression plus riche et plus complète de la complexité de la pensée de celui-ci, on redonne une place significative au dialogue dans le discours théâtral en autant qu'il s'appuie sur les effets de choralité. En fait, l'absence d'un chœur à conscience individuelle dans pareil cas, contraindrait

⁷⁴ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Philippe-Henri Ledru. Paris, L'Arche, 2002, p. 209.

automatiquement au monologue puisque toute l'intériorité subjective du personnage, dès lors qu'il est seul en lui-même et avec lui-même ne peut être exprimée que par une seule voix. En résulte toujours un long monologue qui expose par bribes de questionnement et de lucidités alternantes, le conflit intérieur du protagoniste. L'introspection du personnage comme action principale peut mener – et mène habituellement de nos jours, rappelons-le – à une représentation axée sur le monologue. Qui plus est, le dialogue choral à l'oeuvre dans *Quitte ou double* exacerbe paradoxalement l'effet d'aliénation en créant une représentation de l'individu retranché tellement loin en lui-même qu'il reproduit en lui-même ses rapports à l'altérité. C'est-à-dire qu'au sens formel de la représentation théâtrale la voix individuelle s'est fragmentée. Dès lors, il n'est plus question d'un monologue intérieur, mais bien d'un dialogue intérieur pour porter cette profonde introspection.

Les apports de *Quitte ou double* à l'évolution de la structure chorale ne s'arrêtent pas là. Loin de nier le monologue ou le discours choral dans leur forme la plus typique, la variété des chœurs (Chœur-conscience, Chœur des manifestants, Chœur du bureau, Chœur-total, etc.) et leur subordination à l'unique identité dont ils émanent tous permet de superposer les formes du discours. Nous entendons par là un contenu exprimé essentiellement en dialogues (énoncés par des chœurs de deux voix ou plus), mais inséré dans une représentation formelle propre au chœur et à la choralité, propre aussi au monologue. Tous les débats opposant Luc et les parties constituantes de sa conscience donc de son Chœur-conscience reproduisent ce modèle. Les effets choraux des voix qui se font écho, qui parlent en chœur ou selon un rythme commun se réclament de la choralité. Mais leurs propos, même ceux du Chœur-élargi qui incarnent des lubies du protagoniste, font partie d'un long dialogue, difficile et maintes fois amalgamé à des fantasmes, à la rêverie et au souvenir, certes, mais respectant la facture dialogique. À l'inverse, le « tu » que s'adresse Luc par l'intermédiaire des choreutes de son Chœur-conscience est un détournement du

monologue vers une structure dialoguée. Mais, cet usage de la deuxième personne du singulier pour, en fait, s'adresser à soi-même n'est qu'une tournure linguistique masquant le soliloque que constitue l'introspection de Luc. Ce qui différencie ces échanges verbaux des dialogues qu'on a coutume d'entendre dans d'autres pièces, ce sont les effets de choralité qui les modulent, les médiatisent. Effets, comme la fragmentation du discours, les échos, les répétitions et une part d'énonciation à plusieurs voix simultanées sans parler d'une certaine cadence due à la prosodie de certains passages, qu'il s'agisse du « Looser, looser, looser⁷⁵... » scandé par le Chœur du baseball ou encore de :

1^{ER} DEMI-CHOEUR DES MANIFESTANTS

Pas d'respect, pas d'avenir

À quoi sert de persister?

Pas d'espoir, ni plaisir

Le bonheur aux fortunés!⁷⁶

Contrairement au discours du chœur antique où la double destination est escamotée quand le chœur s'adresse directement au public, le dialogue du protagoniste avec les différentes facettes de sa propre conscience n'échappe jamais à la double destination. Sur scène des *dramatis personae* s'adressent à d'autres *dramatis personae*, jamais directement au public. La fonction narrative du chœur est systématiquement évitée dans *Quitte ou double*, bien qu'elle aurait pu être utilisée par le biais de quelque chœur secondaire pour mettre en contexte ou évoquer un changement de lieu ou de temps. Cette fonction est inutile parce qu'elle est relayée par les indices révélés dans les dialogues au premier niveau et par les commentaires occasionnels du Chœur-conscience. À titre d'exemple, l'extrait suivant suffit à faire passer l'action des funérailles (scène 7) de Luc au souvenir de ses noces qui en l'occurrence sont officées par le même prêtre.

⁷⁵ Scène 5, p. 87.

⁷⁶ Scène 2, p. 70.

LUCIENNE

Encore en train de te vautrer dans tes fantasmes!

LUCIUS

Ou de faire le deuil.

LUC

Ça me rappelle un moment important, c'est tout.

Il prend la main de Thérèse, elle le regarde et sourit. De noir qu'étaient les funérailles, tout devient blanc. Les porteurs et le cercueil disparaissent momentanément derrière les célébrants. Musique de mariage, sourires, Luc et Thérèse se tenant les mains devant le prêtre.

LE CURÉ

Et vous, Thérèse Rajotte, voulez-vous prendre pour époux Luc Lachance? Acceptez-vous de le chérir en toutes circonstances, de le soutenir et de l'appuyer dans toutes les épreuves, de lui vouer amour et fidélité jusqu'à ce que la mort vous sépare?⁷⁷

De plus, la trame onirique sur laquelle se fonde l'action supporterait mal une temporalité logique et linéaire et une spatialité trop précise. Plus fondamentalement encore, la fonction narrative est incompatible avec la nature même de *Quitte ou double* puisque dans un soliloque, il n'est nul besoin de préciser le contexte spatio-temporel vu qu'on s'adresse à soi-même. Et *Quitte ou double* n'est rien d'autre qu'un long soliloque à plusieurs voix, ou l'expression d'une « intériorité subjective traversée de pluralité » pour reprendre une expression de Mégevand.

Un théâtre des conventions

La vraisemblance du chœur repose entièrement sur une convention avec le spectateur puisque toute modification du temps ou du lieu de l'action nécessite une attitude de consentement à la fiction chez ce dernier. Une fois qu'est conclu cet accord entre la scène et la salle sur la plasticité de la fiction, la plus grande théâtralité est possible. Or, le personnage dédoublé puis fragmenté comme celui de Luc Lachance prolongé du Chœur-conscience s'inscrit dans une

⁷⁷ Scène 7, p. 97.

théâtralité réaffirmée, préférant les conventions à l'illusion, ce qui nous éloigne des écueils du réalisme – qui sied beaucoup mieux à des formes d'art comme le cinéma. C'est peut-être sur ce point précis que le chœur à conscience collective et celui à conscience individuelle que nous proposons ont le plus fort lien de parenté – à part leur constitution plurielle – puisqu'à la base, ils trouvent tous deux leur théâtralité extrême dans la convention établie avec le spectateur et ainsi redéfinissent la vraisemblance selon « un code idéologique, partagé par le public et la pièce⁷⁸ ». N'est-ce pas sur cet accord tacite entre acteurs et spectateurs, doublé de la mimésis théâtrale, que repose tout l'artifice du théâtre et qui fait que certains courants esthétiques confondent vraisemblance et réalisme?

En fait, par sa structure onirique et surtout par sa façon de représenter à la fois le for intérieur et le corps physique du protagoniste et ce faisant, de lui donner voix et corps simultanément par le recours à une multitude d'interprètes, de *dramatis personae*, *Quitte ou double* et son Chœur-conscience particulièrement, offrent de nouvelles possibilités dans la façon de figurer la complexité de l'esprit humain. Toutes ces possibilités reposent entièrement sur la capacité de formuler de nouvelles conventions entre l'acteur et le spectateur. Nous en voulons pour exemple, la figuration par un groupe d'acteurs de l'intériorité subjective d'un seul être ou plus généralement, la figuration par des acteurs et un décor d'une abstraction comme la pensée. Nous croyons humblement que c'est là une façon de repousser les limites de ce qui est *théâtralisable* et se permettre de mettre en scène l'abstrait autant que le concret et préférablement les deux, côte à côte.

Si l'élaboration d'un chœur nouveau genre, mais bien ancré dans le principe de théâtralité et reflétant la subjectivité psychologique que suggère le Chœur-conscience peut sembler paradoxal, il faut justement penser ce chœur comme un archétype de l'homme moderne, aliéné

⁷⁸ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 442.

par sa propre complexité individualiste. Perdu en lui-même, il est incapable de tisser des liens significatifs avec son entourage et encore moins d'être solidaire d'une communauté alors, par la force des choses, presque à son insu, il recrée en lui-même une micro communauté à laquelle se confronter pour s'identifier.

Que peut figurer un chœur postdramatique alors, si ce n'est le morcellement, la polyphonie et la multiplicité des voix? Le chœur d'aujourd'hui semble destiné à poser sans cesse les limites de la collectivité. C'est pourquoi les chœurs dans *Quitte ou double* ont d'autant plus de pertinence. Les uns, gonflés de tant de visages et de corps sans nom que constituent les souvenirs de toute une vie, amplifient l'effet d'aliénation en noyant l'individu dans la masse. L'autre, le Chœur-conscience qui accentue la fragmentation du collectif en l'installant au sein même de l'individu. En mal de rapports avec les autres, le protagoniste, l'individu par excellence, presque anonyme tellement il n'arrive pas à susciter l'intérêt de ses proches, se désintègre à son tour et donne à voir (sur scène à tout le moins) la diffraction, l'incommunicabilité, l'irréconciliabilité de ses propres pensées. C'est parce qu'il n'arrive pas à se réconcilier avec lui-même qu'il va jusqu'au suicide dont cette confrontation avec lui-même est le prolongement dans son au-delà tout aussi incertain. La double démonstration de la fragmentation du collectif et de l'individu tracée par les chœurs constitue l'élément le plus distinctif de *Quitte ou double* tant au niveau de l'originalité de la forme que dans l'appui qu'elle apporte au propos sur l'aliénation mutuelle de milliers, voire de millions d'individus et de la multitude de solitudes qu'elle génère au sein même de l'ensemble qu'est la société qui les englobe. Le tout s'inscrit de plus dans une quête, présente à tout le moins en Europe, qui tend à adapter le théâtre à la société contemporaine par le biais de la choralité et du chœur éclaté, comme en témoignent aussi les exemples de Joris Lacoste, de François Tanguy et le Théâtre du

Radeau, d'Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil, d'Einar Schleeef, de Jacques Delcuvellerie et le Groupov, de Piotr Fomenko, Christoph Marhaler et bien d'autres⁷⁹.

L'étude du chœur nous a permis non seulement de mettre à l'épreuve les principes dramaturgiques (tant au niveau des formes du discours, du traitement du temps et de l'espace, des genres que des limites du personnage de théâtre) et de renouer avec l'essence de la théâtralité, mais aussi elle nous a imposé une perspective historique et sociale qui permet d'embrasser plus largement la pratique théâtrale et de la lier aux esthétiques successives qui ont marqué la civilisation occidentale depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours.

Plus qu'un personnage incarné par plusieurs acteurs et non uniquement un lien entre le spectateur et l'acteur, le chœur est au centre du rapport sémiologique entre ce qui est incarné et ce qui est signifié sur une scène de théâtre. C'est ce rapport à la fois concret et symbolique qui confère au théâtre sa théâtralité et lui interdit d'épouser une mimésis d'illusion. Le théâtre doit imiter pour représenter et non pour reproduire. Dans cette perspective qui s'est imposée à nous à mesure que s'approfondissait notre expérimentation sur le chœur, il nous est permis de répondre par l'affirmative à la question initiale : Peut-on préserver la nature plurielle du chœur en lui assignant de représenter un individu plutôt qu'une communauté? En effet, dès lors que la représentation théâtrale repose sur des conventions avec le public à qui elle est destinée et que toute la place est faite à l'élasticité de l'imagination et du public et des acteurs, le chœur et la choralité peuvent se compléter au sein d'une formule hybride. Si cette formule reste à parfaire, à explorer, elle ne nous semble pas moins possible et prometteuse.

⁷⁹ Comme en fait foi le numéro 76/77 d'*Alternatives théâtrales*.

DEUXIÈME PARTIE

Quitte ou double

(ou L'Imposteur)

Expérimentation chorale

PERSONNAGES

LUC LACHANCE

À l'aube de la quarantaine, il vient d'attenter à sa vie. Il est suspendu entre la vie et la mort dans un tête-à-tête avec sa conscience exarcebée.

LE CHŒUR-CONSCIENCE

Constitué des cinq facettes suivantes qui forment la conscience de Luc Lachance. Ils portent tous un masque moulé aux traits du visage de l'acteur qui joue Luc. Seule la bouche n'est pas couverte par le masque. Ils sont tous vêtus comme Luc, c'est-à-dire avec des vêtements de mêmes couleurs, mais pouvant aller vers la jupe pour les dames, avec ou sans cravate pour les hommes selon les caractéristiques à faire ressortir pour chacun : sexy pour Lucia, austère pour Lucienne, classique pour Lucius, viril pour Lukas et juvénile pour Lulu.

LUCIUS

La figure patriarcale, le père idéal. Il représente le modèle trop parfait, idéalisé au delà du raisonnable qui rappelle aux autres leurs propres imperfections.

LUCIENNE

Elle incarne la lucidité cynique, la critique facile et acerbe envers soi-même. La faculté de l'auto-critique motivée par ce que l'on croit que les autres exigeraient de nous en pareilles circonstances.

LUCIA

C'est le fantasme, le rêve, l'imagination, le côté fleur bleue aussi, sous les traits d'une femme inventée qu'on désire, qu'on entrevoit peut-être, mais qu'on ne rencontre jamais vraiment. La capacité de se projeter dans l'ailleurs, l'inconnu et de le modeler.

LUKAS

L'énergie vitale, l'instinct de survie, le moteur à l'état brut. La partie qui s'impatiente de tout et veut de l'action plutôt que de la réflexion ou du regret.

LULU

L'espoir, l'innocence, le besoin d'être aimé et la capacité d'aimer, de croire. La partie la plus sensible mais peut-être la plus résiliente. À la fois le double et la face positive de Luc.

THÉRÈSE RAJOTTE

Ex-épouse de Luc. Elle et lui ont récemment divorcé pour mettre fin à un mariage malheureux et une relation compliquée.

MONSIEUR PICARD

Patron de Luc. Un homme autoritaire, souvent sarcastique et plutôt imbu de lui-même. Il ne semble pas tenir Luc en très haute estime.

LE CHŒUR-TOTAL

Il comprend tous les chœurs, leurs sous-parties et choristes individuels y inclus Luc, sauf exception. C'est l'expression de la conscience de Luc appuyée par ses souvenirs, ses fantasmes, ses états d'âmes.

LE CHŒUR-ÉLARGI

C'est le Chœur-total sans le Chœur-conscience ni Luc.

Tous les autres chœurs ou personnages individuels, à part ceux du Chœur-conscience, sont circonstantiels et émanent soit de la vie, soit de l'imagination de Luc.

Scène 1

Un coup de feu retentit qui se transforme graduellement en un bruit de train qui freine longtemps et brutalement en entrant en gare, suivi du caractéristique carillon signalant l'arrivée en gare des trains. À mesure que le son du train s'impose, une épaisse fumée se répand qui marque l'arrêt de celui-ci en même temps qu'un éclairage glauque monte à demi sur un plateau immense qui s'étend d'un côté à l'autre de la scène. Une tranchée de même longueur sépare la scène de la salle. Une guérite, à la façade légèrement convexe comme s'il s'agissait d'une tour, trouée d'un guichet et d'une porte, se dresse sur le plateau, du côté jardin, à la limite des coulisses. Aucune issue n'est visible. L'ensemble évoque un quai de gare de métro, mais sans plus. Le bruit du train terminé, il est suivi de celui de portes pneumatiques qui s'ouvrent puis se referment. Bruit du train qui repart.

Luc, jusqu'alors couché au fond de la tranchée se relève lentement, comme encore pris sous la chape de plomb d'un trop profond sommeil. Debout, il arpente un moment la tranchée, regardant en tous sens comme quelqu'un qui est perdu et qui ne comprend pas ce qui se passe.

En voix hors champ qui semblent venir de partout.

LEADER DES MANIFESTANTS

Conditions de travail?

GROUPE DES MANIFESTANTS

Lamentables!

LEADER DES MANIFESTANTS

Rémunération?

GROUPE DES MANIFESTANTS

Inacceptable!

LEADER DES MANIFESTANTS

Conditions de vie?

GROUPE DES MANIFESTANTS

Insoutenables!

Ils débarquent sur le plateau, en arrière-plan. Ils sont 12, formant un groupe hétéroclite de femmes et d'hommes adultes de tous âges. Ils marchent en deux files derrière leur leader et portent des pancartes sans texte ni images. Luc les observe depuis la tranchée.

LEADER DES MANIFESTANTS

Qui est bafoué?

GROUPE DES MANIFESTANTS

Nous!

Scène 1

Luc se hisse hors de la tranchée.

LEADER DES MANIFESTANTS

Qui est opprimé?

GROUPE DES MANIFESTANTS

Nous!

LEADER DES MANIFESTANTS

Qu'est-ce que vous voulez?

LUC

Excusez... Est-ce que vous, euh... Savez-vous où... où on est... ici?

Silence. Les manifestants sont consternés par la question.

LEADER DES MANIFESTANTS

À la face de Luc.

Conditions de vie?

GROUPE DES MANIFESTANTS

Lamentables!

Ils entourent Luc.

LEADER DES MANIFESTANTS

Rémunération?

LUC

S'il-vous-pl...

Depuis la coulisse côté cour, deux coups de sifflet et la voix du Chef de police.

CHEF DE POLICE

Prêts? Quatre par quatre en rangs serrés!

LEADER DES MANIFESTANTS

Conditions de vie!

Coups de sifflet et chocs d'objets battant un rythme militaire (1-2, 1-2-3).

GROUPE DES MANIFESTANTS

Insoutenables!

Scène 1

CHEF DE POLICE

Circulez!

Une escouade de 12 policiers anti-émeutes avec casques, matraques et boucliers arrive sur le plateau du côté cour, au pas cadencé par le choc des matraques sur les boucliers. Ils battent la mesure, mais font du sur place.

POLICIER 1 À 3

Circulez!

POLICIER 4 À 7

Dispersez-vous!

LEADER DES MANIFESTANTS

Entraînant son groupe vers la coulisse côté jardin.

Êtes-vous respectés?

L'escouade policière avance au fur et à mesure que les manifestants cèdent du terrain. Luc reste entre les deux groupes.

GROUPE DES MANIFESTANTS

Non!

LUC

Partez pas! Attendez!

LEADER DES MANIFESTANTS

Sur le rythme de so-so-so, so-li-da-ri-té.

Nous-vou-lons

Les manifestants disparaissent à nouveau côté jardin. On les entend encore de loin, en voix hors champ.

GROUPE DES MANIFESTANTS

Le droit de mou –

CHEF DE POLICE

Il donne un coup de sifflet.

Allez! Tout le monde circule.

Luc s'approche d'eux très prudemment.

Scène 1

LUC

Pardon. Pourriez-vous m'aider?...

CHEF DE POLICE

Circulez!

LUC

S'il-vous-plaît?

ESCOUADE

Circulez!

LUC

Mais...

CHEF DE POLICE

« Circulez » ça veut dire tout le monde!

LUC

Oui, mais pour aller où?

CHEF DE POLICE

Papiers.

LUC

Quoi?

CHEF DE POLICE

Papiers!

POLICIERS 8 À 11 ET CHEF DE POLICE

Vos papiers!

LUC

Fouillant machinalement ses poches, déçu de ne rien y trouver.

Mes papiers? Pourquoi?

CHEF DE POLICE

Manifestation non autorisée.

LUC

Quoi?

Scène 1

CHEF DE POLICE

Arrêtez-le!

Luc s'esquive soudainement et se sauve vers la tranchée à l'avant-scène. L'escouade le poursuit au pas de course. Constatant qu'il va vers une impasse, il bifurque vers la coulisse côté jardin.

CHEF DE POLICE

Coups de sifflet.

Arrêtez!

ESCOUADE

Arrêtez! Arrêtez!

Au moment où Luc va disparaître en coulisse, il est bloqué par les manifestants qui, forts de leurs effectifs redoublés, reviennent sur le plateau pour faire face à l'escouade. Nouveaux coups de sifflets. Les policiers se regroupent du côté opposé et Luc en profite pour retraiter un peu, à égale distance des deux groupes. Armés de leurs pancartes, banderoles et autres armes improvisées, les manifestants narguent les policiers.

LEADER DES MANIFESTANTS

Il donne le signal à ses troupes d'avancer. Tous marchent lentement mais résolument vers les policiers.

Cou-pons-cour

GROUPE DES MANIFESTANTS

À l'indifférence!

CHEF DE POLICE

Non!-Non!

ESCOUADE

At-ten-tion!

Le Chef de police pousse deux coups de sifflet. Ses hommes se remettent en rangs, battant un rythme martial sur leur bouclier tout en martelant le sol de leurs bottes, sur place.

CHEF ET ESCOUADE

Pas-d'quar-tier-pour-les-pol-trons!

LEADER DES MANIFESTANTS

Met-tons-fin

Scène 1

GROUPE DES MANIFESTANTS

À-trop-de-souf-frances!

CHEF DE POLICE

As-sez!

ESCOUADE

C'est-as-sez,

Vous-al-lez-le-re-gret-ter!

LEADER DES MANIFESTANTS

Qu'est-ce qu'on peut espérer?

GROUPE DES MANIFESTANTS

Rien!

CHEF DE POLICE

Pas-d'cran

Pas-d'fier-té

ESCOUADE

Pas d'place dans la société!

LEADER DES MANIFESTANTS

Qu'est-ce qu'on veut?

GROUPE DES MANIFESTANTS

En finir!

CHEF DE POLICE

Avancez!

Sifflet. Les policiers battent le rythme plus fort sur leurs boucliers et se mettent à avancer en rang sur les manifestants. Sifflet. Des renforts arrivent pour doubler les nombres des policiers. Les deux groupes avancent l'un sur l'autre. Luc, pris entre les deux groupes, est sidéré. À peine audible par dessus la clameur des opposants, un train invisible approche.

LEADER DES MANIFESTANTS

Pas-de-vie

Scène 1

GROUPE DES MANIFESTANTS

Sans-la-di-gni-té!

CHEF DE POLICE

Débarrassez-moi la racaille!

ESCOUADE

Dispersez-vous! Circulez!

LEADER DES MANIFESTANTS

Pas-en-vie?

GROUPE DES MANIFESTANTS

De-per-sé-vé-rer!

Quand les deux groupes sont nez à nez, ils commencent à se taper dessus mutuellement. Bruit du train de plus en plus audible. 1^{er} sifflet du train qui approche. Luc évite les coups et tente de s'extirper de la mêlée. Il tente de gagner l'avant du plateau.

LEADER DES MANIFESTANTS

Liberté de choix!

CHEF DE POLICE

Pas de loi! Pas de choix!

ESCOUADE

Vivre est un devoir!

GROUPE DES MANIFESTANTS

Vivre est un choix!

CHEF DE POLICE

Long coup de sifflet.

Amenez les renforts!

De part et d'autres s'ajoutent des nouveaux venus aux deux groupes et ce, sans distinction d'âge ou de sexe. La seule différence entre les deux groupes c'est que l'un porte l'uniforme, l'autre pas. Festival d'invectives réciproques, scandées par les cris des deux leaders.

DIVERS MANIFESTANTS (à tour de rôle)

Salauds! Assassins! Hypocrites!

Simultanément.

Scène 1

POLICIERS (même jeu)

Lâches! Minables! Vous l'aurez voulu.

LEADER DES MANIFESTANTS

Mourir! Mourir par choix pas par défaut!

CHEF DE POLICE

Achez-les tous! Pas de pitié.

Au moment précis où on entend le train arriver en gare sur trois long coups de sifflets des policiers lancent des grenades lacrymogènes. Luc, désespéré se jette dans la tranchée devant le train invisible, qui ne s'arrête pas. Les gaz créent un immense nuage de fumée qui submerge la scène.

Noir. Silence.

Scène 2

Quand l'éclairage remonte, la scène est vide et silencieuse. Après un moment, Luc qui était allongé au fond de la tranchée se relève. Même jeu qu'au début.

En voix hors champ.

CHOEUR DES MANIFESTANTS

Ils sont 13 et scandent des slogans.

Pas d'respect, pas d'avenir

À quoi sert de persister?

Pas d'espoir, ni plaisir

Le bonheur aux fortunés!

Le chœur des manifestants entre du côté cour et s'approche du centre où il se met à tourner en rond. Il s'agit d'un groupe hétéroclite de femmes et d'hommes adultes de différents âges mais tous vêtus exactement comme Luc. Ils marchent en portant des pancartes (dont certaines sont blanches alors que d'autres affichent la même photo de Luc) et continuent de scander leur slogan à répétition.

1^{ER} DEMI-CHOEUR DES MANIFESTANTS

Pas d'espace, pas d'issues

Comdamnés à l'inutile

Personn' pour s'appuyer

Anonymes et futiles

Luc se hisse hors de la tranchée et s'avance vers les manifestants. Au moment où il va leur parler un autre groupe entre du côté opposé. C'est le chœur de l'escouade composé de douze policiers dissimulés en rangs serrés derrière des boucliers anti-émeute, telle une phalange romaine. Ils sont eux aussi vêtus exactement comme Luc, mais portent en plus casques et matraques. Ils font du sur place en battant un rythme militaire (1-2, 1-2-3) avec leurs matraques sur leurs boucliers.

1^{ER} DEMI-CHOEUR DE L'ESCOUADE

Fini

Les ex-cuses!

La vie

C'est sa-cré

C'est pas pour s'ap-pi-toy-er!

Scène 2

CHŒUR-TOTAL (sauf Luc)

Dit comme un chuchotement, comme un son qui émerge des profondeurs.

Indésirable

Le chœur de l'escouade avance sur celui des manifestants. À mesure que le premier chœur fond sur l'autre, les nombres des deux camps augmentent de sorte qu'ils aient triplé au moment où il font contact physiquement.

2^E CHŒUR DES MANIFESTANTS

Sans confiance, pas d'avenir

À quoi sert de résister?

Abdiquer et mourir

Seule façon de soulager.

CHŒUR-TOTAL (sauf Luc)

Même jeu en chuchotement.

Invisible

CHŒUR DE L'ESCOUADE

As-sez!

C'est as-sez!

La vie

C'est sacré

Pas question de l'abréger!

CHŒUR-TOTAL (sauf Luc)

Même jeu en chuchotement.

Incapable

CHŒUR DES MANIFESTANTS

Liberté de choisir!

C'est la seule issue possible

Liberté de mourir!

Quand la vie est trop pénible.

CHŒUR-TOTAL (sauf Luc)

Indésirable, invisible et incapable.

Scène 2

Tous, sauf Luc répètent ces trois derniers mots qui s'entremêlent jusqu'à un paroxysme cacophonique alors que les uns et les autres commencent à se taper dessus. Il en résulte des bribes de part et d'autre puis, le chaos.

Scène 3

Luc est cerné par le chaos cacophonique autant que physique. Il n'assaille personne volontairement, mais tente désespérément de s'extirper de la bataille. Parfois il essaie de séparer des adversaires improbables, parfois il fuit des assaillants trop menaçants. De l'arrière-scène, loin de la bataille, surgit un enfant, un jeune garçon de 10 ans vêtu d'un costume de baseball, une main enfouie dans un gant de joueur de champ arrière, un peu trop grand pour lui. Il traverse la scène devant tout le monde en sanglotant silencieusement. Tous le remarquent instantanément, en même temps que Luc. Tous arrêtent momentanément de se battre. Luc sort des rangs pour faire deux pas dans la direction du garçon.

LUC

Au garçon

Hé! Hé! Ça va?

Le garçon ralentit, se retourne pour regarder Luc une seconde puis continue sa lente marche en pleurant doucement. Luc a un deuxième élan vers lui, qu'il réfrène presque aussitôt.

LUC

Attends! Où tu vas comme ça?

Le garçon arrête, mais reste dos à Luc.

LUC

T'es blessé?

Silence

Quelqu'un t'a fait mal?

Le garçon fait oui de la tête. Au même moment, un homme dans la cinquantaine, cheveux gris, sort lui aussi de la masse des combattants. Il s'arrête juste derrière Luc.

LUC

Qui?

Le garçon se retourne à moitié et pointe vers Luc.

LUC ET LUCIUS

Moi?

Luc et Lucius se regardent, surpris. Temps. Le garçon esquisse un mouvement de départ.

LUC ET LUCIUS

Attends!

Scène 3

LUC

Comment tu t'appelles?

TOUS (sauf Luc, Lucius et le garçon)
Tous s'adressent directement à Luc.

Luc.

LUC

On se connaît, non?

Dans un geste de dépit, le garçon lance sa balle vers la foule derrière Luc et Lucius où l'attrape un autre garçon, à peu près du même âge.

CHŒUR-TOTAL

Bravo, Lulu!

Luc

Se retournant vers Lulu, un peu confus.

Lulu?

Le garçon repart en secouant la tête et en pleurant tout bas. Il semble déçu.

LUC

Non, non. Attends!

Luc reste cloué sur place et parle, alors que Lucius va vers le garçon qui a disparu côté cour, mais Luc le retient par la manche, un peu comme le ferait un enfant.

LUC

Attends!... Papa?

LUCIUS

Sourire gentil

On choisit pas ses parents.

LUC

Pardon, je... je vous ai pris pour quelqu'un d'autre.
Tendant la main à l'homme.

Je m'appelle...

Scène 3

LUCIUS

C'est pas grave, Luc.

LUC

Abasourdi

Vous?...

LUCIUS

Il sourit à nouveau en serrant la main de Luc.

Lachance.

TOUS (hommes et femmes, sauf Luc et Lucius)

Lachance

LUCIUS

Chevauchant un peu sur la réplique précédente.

Lucius Lachance.

TOUS (hommes et femmes, sauf Luc et Lucius)

La chance, Luc. La chance!

Pendant les présentations Lukas s'amène d'un air très fanfaron et arrive juste à temps pour remonter la mâchoire inférieure de Luc qui est resté bouche bée.

LUKAS

Justement mon Lucky, manque-la pas la chance.

LUC

Lu –

LUKAS

Luc, oui, oui. Mais tu m'appelles Lukas, ça fait plus viril. Si tu veux régler tes comptes, c'est le temps.

Silence.

C'est pas pour ça qu'on est là?

Aussitôt tout le monde se remet à se taper dessus, sauf Lucius qui part dans la direction de l'enfant et Luc qui contemple la bagarre impuissant, flanqué de Lukas, qui le rudoie un peu en le narguant.

Vas-y. Si les mystères de la paternité te font si peur, fesse dans le tas.

Scène 3

LUC

Non!

LUKAS

As-tu peur de toute?

LUC

Je suis pas ici pour me battre!

TOUS LES AUTRES

Ils arrêtent tous encore de se battre, le temps de dire la réplique.

Ah non?

LUKAS

Pourquoi d'abord?

LUC

Je sais pas! Je sais même pas pourquoi je suis ici – c'est où ici?

LUKAS

Ben, voyons!

TOUS (sauf Luc et Lukas)

Ils arrêtent tous encore de se battre.

C'est toi qui décides.

LUC

Je connais personne, ici.

CHŒUR-TOTAL (sauf Luc)

Connais-toi toi-même.

Dès qu'ils ont prononcé ces mots ils reprennent le combat avec vigueur.

LUKAS

Pas grave. Défoule-toi.

LUC

Tenant, sans y parvenir, de se défaire de l'emprise de Lukas.

Non! Je veux pas.

Scène 3

LUKAS

Même de ça, t'as peur.

Alors qu'il affiche un sourire méprisant, la bataille augmente en intensité pour devenir franchement violente. La lumière du jour se met soudainement à avancer à un rythme frénétique, des pleins feux de midi au crépuscule en une minute à peine. Puis, de nouveau, pointent les premières lueurs de l'aurore qui semblent s'attarder particulièrement sur le guichet de la guérite. Pendant tout ce temps le combat fait rage devant Luc resté seul à le contempler. Le cycle se répète trois fois pour s'accrocher au troisième matin. Sur une musique aérienne comme un air de Bach, les lueurs de l'aurore isolent de l'obscurité environnante, la fenêtre du guichet. À cette fenêtre apparaît une jeune femme d'une grande beauté : Lucia. Une pancarte est accrochée au dessus de la guérite annonçant : Baisers 2 \$. Tous les belligérants arrêtent le combat et fixent des yeux la femme dans la guérite.

LUC

Elle!

LUKAS

Ah! Lucia (*Il prononce à l'italienne.*) La bella Lucia! C'est vraiment ton plus beau côté, ça, mon Lucky.

LUC

Hébéte.

Quoi?

LUKAS

Tu vas me dire que t'as peur d'elle aussi!

LUC

Non.

LUKAS

Dans ce cas-là, premier arrivé, premier servi.

Il tente de s'approcher du guichet, mais tous les hommes, les femmes et les enfants se bousculent déjà pour faire la queue menant au guichet de la guérite. Lukas se mêle aux autres et disparaît dans la masse pendant que le cycle des jours reprend son rythme éffréné.

LUC

Non! Je t'interdis de l'approcher.

Chacun déposant une pièce au guichet accède, à tour de rôle, à l'intérieur. Les plus faibles et les sans le sou sont repoussés de la queue et finissent par quitter le plateau. Luc essaye de refouler

Scène 3

les autres en tentant de les convaincre de ne pas solliciter les baisers de la belle. Repoussé et invectivé, il assiste impuissant à cette ruée vers Lucia. Nouvelle cacophonie de laquelle semble surgir le nom de Luc et des ricanements de façon aléatoire, mais répétée.

Quand finalement le plateau est désert, Luc approche du guichet, hésitant. À la place de Lucia, Luc trouve, à sa grande surprise, une jeune adolescente, qui lui ressemble. Elle porte une robe de bal et tient à la main un petit bouquet de boutonnière.

LUC

Alice?

ALICE

Luc! Mon dieu, comme t'as changé.
À demi mal à l'aise et à demi heureuse.

LUC

Qu'est-ce que tu fais là!

ALICE

Excuse-moi...
Elle échappe la boutonnière qui tombe au pied de la guérite.
Je t'attendais plus.

D'instinct, Luc s'accroupit pour la ramasser. Au moment où il la touche, un éclairage coloré de piste de danse et une musique très endiablée inondent le plateau, y chassant la lumière crépusculaire qui s'y était installée. Alice a disparu de la fenêtre du guichet et des dizaines de jeunes ont envahi l'espace. Ils dansent à corps perdus au rythme de la musique qui passe d'un air à un autre très rapidement.

LUC

Il s'est relevé, a constaté la disparition d'Alice derrière le guichet. Il tente d'ouvrir la porte de la guérite, mais elle est verrouillée.

Où est-ce que...

Il regarde les autres, abasourdi. Il tente de défoncer la porte, mais peine perdu. Il se fait mal à l'épaule.

Rire général. Tous les autres continuent de danser. Dans la musique on perçoit les paroles « C'est toi qui décides, Luc. » Tous les autres dansent avec entrain, rient, crient. Puis, petit à petit, Luc est gagné par l'ivresse bacchanale qui gagne la foule qui l'entoure. On reconnaît la musique de « Bobépine » de Plume Latraverse. Luc danse avec la foule. Il joint ses cris de fête à ceux des autres.

Scène 3

TOUS (sauf Luc)

« À s'parfume à térébentine

A couraille la rue St-Catherine

Qui ça?

Bobépine!

C'est la coqueluche des grands drive-in

A fait fureur avec ses bottines »

LUC

« Qui ça?

Bobépine! »

Scène 4

Bruit assourdissant de quelqu'un qui frappe à une porte, c'est la mère de Luc. Elle fait irruption dans le party. On ne voit d'elle que son ombre géante profilée sur la guérite, elle tient une bouteille à la main. Son ombre domine tout le monde. Elle crie, déchaînée et indignée.

MAMAN

Luc Lachance! Arrête-moi ça tout de suite! Tu le sais que j'endure pas la musique forte pis le monde. Mes nerfs... Tu le sais. Tu le sais que je suis malade. Assez de vacarme! J'en peux plus...

Silence complet. Tous restent figés sur place. Puis Luc a un petit rire nerveux. L'ombre de la mère vacille un peu, comme si elle perdait quelque peu l'équilibre. Tous rient, sauf la mère... et Luc.

MAMAN, LUCIENNE

Luc Lachance!! Tu fais vraiment tout pour me mettre à bout!

Silence. L'ombre de la mère disparaît de la façade de la guérite. Dans l'éclairage croissant jusqu'à devenir dru comme celui des fins de soirée dans les boîtes de nuit quand on allume pour chasser les derniers clients, Lucienne apparaît, adossée au mur de la guérite, entre la porte et le guichet.

CHŒUR-CONSCIENCE (sauf Lucienne)

Lucienne! T'aurais pu t'en passer de ce côté-là

LUCIENNE

La fuite en avant, c'est la fuite quand même, Luc.

Pendant que Lucienne invective Luc, les autres quittent rapidement l'espace scénique et disparaissent.

Regarde où ça t'a mené! Tu sais même plus où tu en es.

D'une seule main, elle tourne sans difficulté la poignée de porte de la guérite et entrouvre celle-ci. Luc se jette sur la porte pour s'introduire dans la guérite.

C'est ça, continue à tout nier, persiste à ne pas regarder les choses en face et tu te demanderas ensuite pourquoi tu es toujours malheureux.

CHŒUR-TOTAL (sauf Luc et Lucienne)

Malheureux.

Luc pousse la porte avec difficulté, comme si elle était très lourde. Lucienne disparaît alors que la façade de la guérite pivote tranquillement sur elle-même, à mesure que Luc en ouvre la porte de sorte que l'intérieur de cette façade sera visible quand Luc y aura pénétré. Lorsqu'enfin Luc est passé de l'autre côté, il se retrouve face à son bureau de travail.

Un revolver est posé sur le bureau. Luc le voit immédiatement, s'en empare. Dès qu'il y touche, le Chœur-conscience apparaît à travers le mur (en toile du fond de la guérite, presque comme

Scène 4

des fantômes. Ce chœur est composé des facettes de sa personnalité, soit : Lulu, Lucius, Lukas, Lucia et Lucienne. Luc s'assied derrière le bureau, lentement, sous le regard attentif du Chœur-conscience. Temps. Nerveusement, il sort une boîte de balles de son veston. Il pleure. Il tente d'ouvrir la boîte et d'en sortir quelques balles, mais ses mains tremblent et il l'échappe. Il sursaute, se resaisit, tend l'oreille pour voir si on l'a entendu.

LUCIENNE

Tu te demanderas pourquoi tu n'arrives jamais à rien... rien de bon.

LUCIUS ET LUCIENNE

Rien de bon.

LUCIENNE, LUKAS

Et tu oses appeler ça de la malchance?

LUCIENNE

Heu!

LUKAS

Tu vas te laisser faire comme ça, mon Lucky?

LUCIUS, LUCIA

Décourage-toi pas, Luc.

LULU

Comme un appel à l'aide.

Luc!

CHŒUR-CONSCIENCE

Chuchoté

Luc...

LUCIENNE

Lui secouant l'épaule.

Luc!

CHŒUR-ÉLARGI (en voix hors champ) ET CHŒUR-CONSCIENCE

Écoute.

LUCIENNE, LUCIUS, LUCIA

Change de tactique.

Scène 4

LUCIENNE

Toute ta vie –

CHŒUR-CONSCIENCE

Gâchée! –

LUCIENNE

Toute ta vie est un mensonge –

CHOEUR TOTAL

ÉTAIT un mensonge!

Luc est paniqué. Lucienne lui prend la tête dans ses mains pour le forcer à la regarder.

LUCIENNE

N'écoute pas tes peurs. Écoute le fond de ta conscience. Il est temps de voir les choses en face, Luc. Toute ta vie est un mensonge. Et tu te demandes pourquoi les choses en sont là!

LUC

Brandissant le revolver.

Justement! J'ai fait un choix.

CHOEUR-CONSCIENCE

Tu n'as rien choisi puisque tu te questionnes encore.

LUCIUS, LUCIA, LULU

Resaisis-toi, Luc!

LUCIENNE, LUKAS

À quoi bon s'apitoyer sur son sort?

LUKAS

Après qui tu cours, mon pite?

LUCIENNE, LUCIA, LUCIUS, LULU

De quoi te sauves-tu –

CHOEUR-CONSCIENCE

Si ce n'est que de toi-même?

Scène 4

LUC

Je me sauve pas... je cherche.

Rires de part et d'autres toujours en voix hors champ.

LUKAS, LUCIA, LULU

Qui?

LUCIENNE, LUCIUS

Quoi?

LUC

Assez!

Il les menace avec le revolver. Lulu déguerpit en courant, suivi de Lucius qui s'empresse de le suivre non sans jeter un regard réprobateur à Luc, par dessus son épaule. Lucia s'éloigne en secouant la tête puis disparaît. Lukas rit et s'offre comme cible, mais Lucienne arrache le revolver des mains de Luc, le dépose sur le bureau puis lui assène une claque derrière la tête pour le chasser de la guérite, qui se replace telle qu'au début dès qu'ils en sont tous sortis.

CHŒUR-ÉLARGI (en voix hors champ)

Si tu savais ce que tu cherches, tu serais pas ici...

CHŒUR-CONSCIENCE (ceux qui sont disparus en voix hors champ)

Tu serais pas encore...

LUCIENNE

En train de te cacher à toi-même –

LUKAS

De toi-même.

LUCIUS, LUCIA, LULU (voix hors champ)

Tu serais...

LUCIUS

Il réapparaît en bordure du plateau, se rapproche de Luc.

Sûr de toi!

CHŒUR-CONSCIENCE (sauf Lucienne)

Et des autres!

Scène 4

LUCIENNE

Mais non. Tu recommences. Toujours à tourner en rond.

LUKAS

Tu peux ben avoir peur de ton ombre! Agis!

LUCIUS

Mettant la main sur l'épaule de Luc.

Réfléchis avant d'agir.

LUCIENNE

Lui prenant à nouveau le visage.

Pas trop. Pause-toi les bonnes questions au lieu de t'inventer d'avance des mauvaises réponses.

Lucia traverse la scène devant eux. Luc se défait immédiatement de leur emprise pour mieux la suivre des yeux.

LUCIA ET LULU (en voix hors champ)

Suis ton cœur, Luc.

Elle lui sourit gentiment et disparaît dans les coulisses.

LUCIENNE

Luc Lachance, concentre-toi!

Luc part à la poursuite de Lucia, mais au moment où il atteint la limite du plateau, il est forcé de céder le passage au jeune garçon en habit de baseball, aperçu plus tôt. Ce dernier brandit une balle dans son gant.

Scène 5

GARÇON DU BASEBALL

Regarde Papa! Regarde! Ma première balle! Je l'ai! Je l'ai!! Papa...

Applaudissements et cris de réjouissance. Des joueurs du même âge et des parents spectateurs envahissent le plateau.

LUCIUS

Bravo, Luc! Bravo!

DEMI-CHOEUR DU BASEBALL & LUCIUS (pêle-mêle)

Bravo! Tu l'as eu!! Bravo! Bravo Luc!

GARÇON DU BASEBALL

T'as vu? Je l'ai! M'as-tu vu l'attraper?...

DEMI-CHOEUR DU BASEBALL (pêle-mêle)

Good catch! Yeah! Way to go!! Yeah!

GARÇON DU BASEBALL

Ma première balle, Papa!! ...

CHOEUR DU BASEBALL & LUCIUS

Bravo, Luc. Good catch! Bravo! Bravo!

L'enfant du baseball se rapproche de la foule en levant bien haut sa main gantée qui tient sa balle, tel un trophée.

JOUEUR 1

Look! He peed in his pants!!

Il rit et crie plus fort pour que tout le monde entende.

He peed in his pants! What a goof!

JOUEUR 2

Ha! Look at him! His pants are full o' piss!

Des éclats de rire se mêlent aux cris et aux applaudissements.

GARÇON DU BASEBALL

As-tu vu, Papa?! As-tu vu...

Scène 5

LUCIUS

Oui, Luc, ou...

JOUEUR 1

Look everyone! The Frog's full o' piss.

JOUEUR A

Heille, c'est vrai, y a pissé dans ses culottes!

Les rires et les quolibets prennent le dessus sur les applaudissements initiaux.

JOUEUR B

T'es pas sérieux!

JOUEUR 1

Stupid frog! Get away from me!

DEMI-CHOEUR DU BASEBALL

Y a pissé! Y a pissé dans ses culottes! He peed in his pants.

SPECTATRICE 1 (hébétée, à une autre fille)

Regarde, c'est vrai. On dirait qu'y a pissé dans ses culottes.

Le Garçon a entendu cette dernière réplique.

GARÇON DU BASEBALL

Non... Ben non!

JOUEUR 2

Look at him. What a loser!

JOUEUR B

Lachance, t'es cave! Pas capable de rien faire comme du monde.

GARÇON DU BASEBALL

Non!! Y avait de l'eau... y avait de l'eau quand je suis tombé!

JOUEUR C

Faut toujours qu'y nous fasse honte.

Scène 5

GARÇON DU BASEBALL

Papa!... Je l'ai attrapée!! Dis-leur que je l'ai attrapée...

LUCIUS

Luc. Ton pantalon.

Les filles ont un sourire qui se transformera graduellement en fou rire.

JOUEURS 1 & 2

Looser!

GARÇON DU BASEBALL

Non! Non, Papa. Y avait une flaque d'eau. Quand je suis tombé...

JOUEURS 1, 2, A, B (pêle mêle)

Looser! Looser! « Maudit looser »! I can't believe it! Looser!!

LUCIUS

Quoi?

GARÇON DU BASEBALL

J'ai pas pissé – quand je suis tombé... pour attraper la balle...

Ses paroles sont masquées par les cris et les rires de la foule.

JOUEURS 1, 2, A, B (en continu)

Looser! Looser! Looser!...

LUCIUS

Quoi?

GARÇON DU BASEBALL (ses lèvres bougent mais on ne peut l'entendre)

JOUEURS 1, 2, A, B ET LES DEUX FILLES (demi-choeur)

Looser! Looser! Looser! Looser! ...

Lucius fait signe au Garçon qu'il ne l'entend pas.

CHOEUR DU BASEBALL

Looser! Looser! Looser! Looser! Looser! Looser!...

Scène 5

Le Garçon tente de crier par dessus la foule. Voyant qu'on ne l'écoute pas, il lance son gant par terre, avec la balle encore à l'intérieur et s'enfuit en pleurant! Lucius tente de partir à sa poursuite mais il est comme happé par la foule. D'autres personnes s'ajoutent à la vingtaine déjà présentes en plus de Lucius, de Lucienne et de Luc, jusqu'à ce que tous soient sur scène (sans qu'on distingue en leur sein, Lucius ou Lulu). Luc, jusque alors resté en marge, s'avance vers la foule du baseball à la recherche du Lucius qui s'y est fondu.

LUC

Fais quelque chose! Fais quelque chose! Sauve-toi pas!

CHŒUR-ÉLARGI

Looser! Looser! Looser! Looser! Looser! Looser!...

CHŒUR-CONSCIENCE

Looser! Sans cœur! Looser! Sans cœur!...

En même temps l'autre chœur continue à scander « Looser ».

CHŒUR-ÉLARGI

Looser! Looser! Looser! Looser! Looser! Looser!...

CHŒUR-CONSCIENCE

Sans cœur! Sans cœur! Sans cœur! Sans cœur!...

Luc tend l'oreille. Il perçoit les nouvelles paroles comme si elles n'émanaient pas de lui.

CHŒUR-ÉLARGI

Sans cœur! Sans cœur! Sans cœur! Sans cœur!...

LUC

Sans cœur!

Lulu émerge de la foule et s'approche de Luc.

CHŒUR TOTAL

Et sans père!

LUC, LULU

Il pleure et hurle alors que Lulu vient lui prendre la main.

Sans cœur!

CHŒUR TOTAL (sauf Luc)

Comme en écho.

Sans père!

Scène 5

CHOEUR-CONSCIENCE

Sans père.

Scène 6

Des flammes s'élèvent partout autour de Luc et du Choeur total. Le plateau est ravagé par un violent incendie. Mouvement de panique chez plusieurs qui crient et courent dans toutes les directions, se bousculant mutuellement. Certains tombent, blessés gravement. D'autres essaient de les secourir. D'autres encore tentent de circonscrire le feu. Luc se laisse choir au milieu du désordre, dans le calme proverbial de l'œil de la tempête, qui gravite autour de lui.

VOIX VARIEÉS DU CHOEUR TOTAL

Au feu! Au feu!

Au secours!

Laissez-moi passer.

Au feu!!

Sirènes d'alarme de sous-marin. Une femme s'est saisie d'une couverture dont elle se sert pour battre des flammes afin de les étouffer. Bousculade et chaos.

HOMME 1

Ma jambe, ma jambe! Aïe!

HOMME 2

Tassez-vous!

HOMME 3

Bandes d'abrutis! Arrêtez de vous battre!

VOIX VARIEÉS DU CHOEUR TOTAL

Au feu! Au feu!

Au secours!

Laissez-moi passer.

Au feu!!

FEMME 1

Mon enfant. Attention!!

FEMME 2

Venez nous aider!

HOMME 3

Vite!!

Scène 6

FEMME 1

Carole! Carole!

VOIX VARIEÉS DU CHOEUR TOTAL

Au feu! Au feu!

Au secours!

Laissez-moi passer.

Au feu!!

HOMME 4

Par ici!

HOMME 3

Apportez de l'eau, quelqu'un!

HOMME 1

Aidez-moi! Aïe Attention!

HOMME 5

Je vous ai dit de me laissez passer!

CHEF DE POLICE

Dégagez. Dégagez. Du calme, merde!

FEMME 3

Aaaah! Mes doigts!

HOMME 6

Fais donc attention gros cave!

Des gens commencent à se battre autour de ceux qui sont blessés. Ceux qui tentent de combattre le brasier flanchent. Les flammes s'amplifient. Lukas survient et prend les choses en main.

LUKAS

Donnez-moi ça.

Il prend la couverture des mains de Femme 2.

Toi, avec les grosses bottes. Piétine les flammes à côté de la couverte. Enlevez vos manteaux pis faites comme moi. Vous autres, piétinez!

Scène 6

FEMME 7

Au secours. Y a des blessés!

HOMME 5

Qui c'est que tu traites de gros cave?

FEMME 7

Vous voyez pas qu'il y a des blessés!

FEMME 1

Hystérique.

Carole!! Carole, viens voir Maman!

HOMME 6

Lâche-moi! Gros cave.

Lukas ayant organisé le combat des flammes, sillonne la foule en émoi et rassemble les policiers.

VOIX VARIEÉS DU CHŒUR TOTAL (sauf Luc, toujours)

Au feu! Au feu!

Au secours!

Laissez-moi passer.

Au feu!!

Lukas et les policiers interviennent dans la bagarre.

LUKAS

C'est assez!

CHOEUR DES POLICIERS

Circulez! Circulez!

Lukas et les policiers sont rapidement assaillis de toutes part et la situation empire. L'incendie reprend de plus belle.

CHOEUR-CONSCIENCE

Le Choeur-conscience sauf Lukas s'adresse à Luc. D'abord à voix basse comme si la petite voix de sa conscience tentait de lui faire reprendre ses esprits.

Au feu. Au feu. Au feu.

En alternance les deux chœurs principaux se font écho.

Scène 6

CHOEUR TOTAL (sauf Luc)

Attention!

Au secours!

Laissez-moi passer.

À l'aide!

CHOEUR-CONSCIENCE

Au feu. Au feu. Au feu.

CHOEUR TOTAL (sauf Luc)

Attention!

Au secours!

Laissez-moi passer.

À l'aide!

Luc sort de sa torpeur.

LUC

C'est ça, être mort?

CHOEUR TOTAL (sauf Luc)

Comme le « pin-pon » d'une sirène de pompier.

Au feu! Au feu! Au feu!

LUC

Je peux pas croire que c'est ça...

CHOEUR-CONSCIENCE

C'est la nuit.

CHOEUR TOTAL (sauf Luc)

Au feu! Au feu! Au feu!

LUC

... être mort.

CHOEUR-CONSCIENCE

Encerclant Luc.

C'est la nuit dans le coeur de Luc.

Scène 6

CHOEUR TOTAL

Au feu! Au feu! Au feu!

CHOEUR-CONSCIENCE

Dans sa tête, la tempête.

CHOEUR TOTAL

Au feu! Au feu! Au feu!

CHOEUR-CONSCIENCE

Une tête de tempêtes

CHOEUR TOTAL

Au feu! Au feu! Au feu!

CHOEUR-CONSCIENCE

Tempêtes de confusion

Ouragans de peine

Coulées de larmes

Tourmentes embrasées

CHOEUR TOTAL (sauf Luc)

Sans synchronisme. Les cris viennent de toutes parts.

Au feu! Au feu! Au feu!

LUC

Au feu?

Comme s'il se rendait finalement compte de la situation Luc se lance dans le chaos pour lutter contre les flammes, aider les gens tombés, évacuer les blessés, etc. Il est lui même assailli par des gens en panique, pris à partie dans la pagaille, mais flanqué de Lukas, il réussit graduellement à renverser la situation. Quand le tumulte prend fin et que ne subsiste que pleurs, gémissements et fumée, de nombreux corps jonchent le sol dont ceux de Luc et Lukas.

Scène 7

Cortège funèbre constitué de nouveaux arrivants et des morts de l'incendie. Luc réapparaît en marge de la cérémonie, flanqué de Lucienne, Lulu, Lucia, Lukas et Lucius. Six hommes viennent placer le bureau de la guérite, qui fait office de cercueil, sur le plateau. La plupart pleurent à chaudes larmes. Musique funèbre.

LE CURÉ

La perte d'un être aimé est toujours l'épreuve la plus difficile de la vie et le chagrin qu'une telle perte suscite ne saurait être mesuré et encore moins jugé selon les circonstances qui ont causé la mort. Mais il est des circonstances funestes si... particulières qu'on ne saurait les ignorer. Aussi, c'est avec la plus grande douleur que nous pleurons aujourd'hui ce cher défunt. Luc Lachance était un homme à part des autres.

CHOEUR-CONSCIENCE

Dans la mort comme dans la vie.

LE CURÉ

C'est pourquoi sa mort pourrait être incomprise. Certains voudront voir dans ce sacrifice un ultime effort pour se distinguer. D'autres seront tentés de dire qu'il tenait peu à la vie pour en être aussi prodigue. Mais si c'était le cas, quelle raison pourrait justifier ce sacrifice suprême; celui de sa propre personne? Quelle raison pourrait conduire à cette dernière extrémité, si ce n'est le besoin d'être aimé?

Temps

Comme les voies du Seigneur sont impénétrables, le mystère de la mort demeure entier à nos esprits. Mais les épreuves de la vie trouvent quand même leur sens quand on en contemple les effets plutôt que les causes.

LUC

Apercevant une femme rondelette, trop maquillée, dans la trentaine et portant le deuil.

C'est Thérèse!

LUCIENNE

C'est malsain.

LUCIUS

C'est normal. Quand on contemple la mort on pense à ceux qu'on aime.

LUCIENNE

Ou à ceux qui nous ont mal aimé.

Scène 7

LUC

Chut! J'écoute.

LE CURÉ

Et qui pourrait condamner celui ou celle qui, dans sa quête éperdue d'amour semble oublier celui qu'il se doit? N'est-ce pas là le lot de tous les hommes et de toutes les femmes et la quête de toutes nos vies? Or, avant de juger, rappelez-vous que les apparences sont parfois trompeuses.

LUC, LULU

Elle pleure!

Les deux répliques suivantes sont dites simultanément.

LUCIUS,

Ça t'étonne?

LUCIENNE

Sarcastique.

Ça t'étonne.

Luc va vers Thérèse, la femme en deuil. Lucius, Lukas, Lulu, Lucia et Lucienne le suivent.

LE CURÉ

Si la peine nous accable devant cette mort imprévue – et selon toute vraisemblance, imprévisible – elle peut aussi nous être bénéfique. Elle doit l'être! Puisque nul ne pourrait accepter que la mort de Luc Lachance soit inutile.

LUC

Thérèse. Pleure pas.

LUCIENNE

Qu'elle pleure ou non c'est elle que ça regarde.

LUCIA, LUKAS

Qu'elle pleure.

LUCIUS

Se réconcilier avec son passé, c'est une façon de pardonner.

Scène 7

LUCIA, LUKAS

Qu'on la laisse pleurer.

LUC

En tout cas ça me fait du bien.

LUCIENNE

Encore en train de te vautrer dans tes fantasmes!

LUCIUS

Ou de faire le deuil.

LUC

Ça me rappelle un moment important, c'est tout.

Il prend la main de Thérèse, elle le regarde et sourit. De noires qu'étaient les funérailles, tout devient blanc. Les porteurs et le cercueil disparaissent momentanément derrière les célébrants. Musique de mariage, sourires, Luc et Thérèse se tenant les mains devant le prêtre.

LE CURÉ

Et vous, Thérèse Rajotte, voulez-vous prendre pour époux Luc Lachance? Acceptez-vous de le chérir en toutes circonstances, de le soutenir et de l'appuyer dans toutes les épreuves, de lui vouer amour et fidélité jusqu'à ce que la mort vous sépare?

THÉRÈSE

Oui, je le veux.

LE CURÉ

Je vous déclare donc mari et femme.

Les mariés amorcent le mouvement de l'incontournable baiser, mais sont interrompus dans leur élan. Lukas ramène le bureau-cercueil (sur roulettes) à l'avant plan. Il l'arrête juste à côté des mariés.

LUKAS

Cadeau. Vu que j'ai manqué ton enterrement de vie de garçon.

LUC

C'est vrai, mes funérailles!

Scène 7

LUKAS, LUCIA

Se marier, c'est mourir un peu.

LUCIENNE

C'est mourir beaucoup.

LUC

Mon mariage a été un des plus beaux moments de ma vie.

CHŒUR-CONSCIENCE

Un des seuls...

LUCIENNE

Tu l'embellis un peu.

THÉRÈSE

Luc Lachance! Tu m'avais promis que tout serait impeccable et pourtant j'ai rien dit quand t'as refusé qu'on ait des bouquets véritables à toutes les tables. – Tais-toi! J'ai rien dit quand t'as opté pour des faire-part de chez Wal-Mart! – Chut! J'ai respecté ton choix quand t'as insisté pour qu'on habite pas dans l'appartement que mes parents nous offraient à prix réduit. – Sais-tu à quel point ça a fait de la peine à ma mère? Et mon père qui a pilé sur ses principes en nous faisant une offre comme ça! – J'ai pas fini! Après tous ces affronts, que j'ai subis sans rien dire, je pense que j'ai montré ma bonne volonté. Mais là... Tu t'en vas dire devant tous les invités à la réception que tu veux pas d'enfants...

Elle se met à pleurer.

LUC

Mais j'ai –

THÉRÈSE

Pourquoi tu m'as marié, d'abord, si tu veux pas d'enfants!

LUC

J'ai jamais dit ça!

THÉRÈSE

Oui! T'as dit à ma mère : « Parlez-moi pas d'enfants. Je suis pas rendu là . »

Scène 7

LUC

Oui, mais... ça veut pas dire que je veux pas d'enfants. Seulement que j'ai pas encore... que je... Les enfants, c'est pour plus tard, mais pas tout de suite, pas là, là!

THÉRÈSE

Quand d'abord?

LUC

Je sais pas moi... Je suis pas rendu là.

THÉRÈSE

Tu vois, tu te défiles! Comme avec ma mère.

LUC

Non. Non, pleure pas. Thérèse, je t'ai épousée, c'est pas parce que je t'aime pas. Mais j'ai pas encore pensé à l'idée d'avoir des enfants. Je pensais qu'on profiterait du fait d'être seuls ensemble... qu'on apprendrait à se connaître plus. – Qu'on stabiliserait notre situation financière avant de commencer à penser à peut-être avoir des enfants. C'est tout.

CHŒUR-CONSCIENCE

Si c'est ça le plus beau jour de notre vie!

LUC

Finalement, mon mariage, ça été le début de mon enterrement.

LUKAS

Ben décide, le mariage ou les funérailles?

LUCIENNE, LUC

Le mariage.

LUCIUS, LUC

Les funérailles!

LUCIENNE

Au moins le mariage, c'est du concret.

LUCIUS

C'est juste une autre façon d'éviter de faire face.

Scène 7

LUKAS

Avec l'un ou l'autre tu finis avec ta tête d'enterrement.

LUC

Les funérailles.

Retour au noir des funérailles. Musique de pompes funèbres, pleurs, Thérèse s'est remise à sangloter et ignore à nouveau la présence de Luc.

LE CURÉ

Comme les voies de Dieu sont impénétrables, le mystère de la mort demeure entier à nos esprits. Mais les épreuves de la vie trouvent quand même leur sens quand on en contemple les effets plutôt que les causes.

LUC

C'est Monsieur Picard! Mon patron

LUKAS

– ex-patron.

LUC

Même lui est venu.

LUCIENNE

En retard.

LUKAS

Qu'est-ce qui fait là?

LUC

Il m'apporte des fleurs.

LUKAS, LUCIUS, LUCIENNE

Beaucoup de fleurs.

Pendant ces paroles M. Picard, aidé d'une cohorte de secrétaires, charrie des dizaines de couronnes de fleurs sur leurs chaises de bureau jusqu'au cercueil.

Scène 7

LUC

Il perd son temps. Il déposera jamais assez de fleurs sur ma tombe pour que je lui pardonne de m'avoir congédié devant tout le monde.

Il piétine une des couronnes de fleurs pendant que Picard est reparti avec ses assistantes pour chercher d'autres fleurs.

Tiens, tes fleurs! Picard. T'es rien qu'un salaud qui abuse de son pouvoir pour se donner de l'importance devant des femmes deux fois trop jeunes pour toi et six fois trop belles.

LUKAS

Wow, Lucky, la langue te brûle. Dire que tu y dirais jamais ça en pleine face.

LUC

Ha!

S'approchant de M. Picard qui place maintenant les nouvelles couronnes de fleurs.

Mon-sieur Picard!

Temps. L'autre ne semble pas l'avoir entendu.

Monsieur Picard?

L'environnement des funérailles s'estompe dans l'éclairage pour isoler Picard et les secrétaires maintenant assises sur leurs chaises à roulette tout autour de Luc et Picard.

PICARD

Ah! Vous voilà, Lachance. En retard, comme d'habitude.

LUC

En regardant sa montre.

Justement, je... C'est pas ma faute. Mon autobus a eu un accident.

PICARD

Ça c'est la meilleure que vous nous ayez servie jusqu'à maintenant.

À ses secrétaires.

N'est-ce pas?

Les secrétaires hochent toutes de la tête en rigolant d'un air un peu méprisant.

LUC

C'est vrai! Appelez la –

Scène 7

PICARD

Lachance, taisez-vous! Après les pannes d'ordinateur, d'ascenseur, les déversements de cafetières, les clés perdues et tout le reste, j'en ai assez! Vous êtes encore en retard, mais juste à temps pour que je vous renvoie.

LUC

Vous... vous me renvoyez?

PICARD

Vous avez tout compris.

LUC

Monsieur Picard, attendez. Est-ce qu'on pourrait pas se parler en privé, dans votre bureau.

PICARD

Pourquoi? Je n'ai rien à me reprocher, moi.

CHOEUR DU BUREAU

Acquiesçant

Um-hmm.

PICARD

Et vous?

CHOEUR DU BUREAU

Dans la négative

Um-hmmm!

LUC

Est-ce qu'on est obligé de faire ça devant toute l'équipe?

PICARD

Pourquoi pas. Après tout, c'est « toute l'équipe » comme vous dites qui souffre de votre incompetence.

CHOEUR DU BUREAU

Um-hmm!!

LUC

J'ai commis des erreurs, c'est vrai, mais j'ai aussi aidé plusieurs de mes collègues.

Scène 7

PICARD

Alors on serait porté à croire que certains d'entre eux se porteraient à votre défense.

Au moment où Luc se tourne vers eux, tous les employés du bureau se détournent de lui, feignant d'être occupé à autre chose.

Voilà un silence éloquent, M. Lachance.

LUC

Personne?

CHOEUR-CONSCIENCE

Hypocrisie.

CHOEUR DU BUREAU

On fait de la place.

On se débarrasse du bois mort.

CHOEUR-CONSCIENCE

Hypocrisie!

PICARD

À Luc.

Disparaissez!

Luc

Hypocrite! Tous des hypocrites!

Au moment où Luc crie ces mots, un vent se lève très soudain et dont la vélocité augmente rapidement à un degré inquiétant. Les fleurs sont balayées, les gens commencent à se tenir les uns les autres, surtout les plus petits. Plusieurs prennent la fuite. Picard s'agrippe au cercueil puis lui et quelques unes de ses secrétaires se réfugient du côté du cercueil abrité du vent. Malgré les hurlements de plus en plus forts du vent et l'intensité toujours plus grande, Luc et le Chœur-conscience ne sont nullement affectés. Seuls Picard, les secrétaires et les personnages anonymes sont pris dans la tempête.

Quand Picard tente de s'éloigner en rampant, Lukas le montre à Luc d'un geste de la main. Aussitôt, le sifflement d'obus se fait entendre. Bien qu'on ne voit jamais les bombes tomber, les déflagrations sont entendues (et jouées) par les personnages en déroute. Picard et sa cohorte, bien qu'ils réussissent à échapper à certaines d'entre elles, finissent par succomber un à un. Lorsque Picard est tué, les bombardements cessent, les vents s'estompent graduellement. Luc qui a l'air épuisé et vacillant est soutenu par les membres du Chœur-conscience et porté jusqu'au cercueil-bureau, sur lequel il s'allonge. La tempête prend fin aussitôt et les funérailles reprennent. Les morts qui jonchent le plateau, se relèvent les uns après les autres comme si de rien était.

Scène 7

LE CURÉ

Cette mort tragique nous rappelle combien la vie est fragile. Qu'elle peut à tout moment nous être dérobée ou encore – et c'est le cas de notre cher Luc – elle peut être le résultat d'un appel au don de soi. Luc Lachance, malgré son mal être, malgré... le doute qui le rongait quant à l'espoir d'une vie meilleure n'a pas simplement choisi de mettre un terme à ses souffrances, il a profité d'une occasion – qu'il attendait peut-être – d'une occasion que lui offrait la Providence de donner sa vie pour en sauver d'autres. Beaucoup d'autres. Bien humblement, mais à l'instar même du fils de Dieu, il n'a pas hésité à se sacrifier afin que d'autres profitent de la vie. De cette vie qui...

CHOEUR TOTAL

Ne lui souriait plus.

LE CURÉ

De cette vie qui...

CHOEUR TOTAL

Lui était si lourde à porter.

CHOEUR-CONSCIENCE

Trop lourde.

LE CURÉ

En plongeant dans les flammes de son désespoir... et dans le tourbillon de... de sa conscience meurtrie – enfin, il n'est pas mort en vain.

LUKAS

Il est mort en homme!

CHOEUR TOTAL (sauf Choeur-conscience)

Il est mort en héros!

LE CURÉ

Vive Luc!

CHOEUR TOTAL (sauf Choeur-conscience)

Vive Luc Lachance!

Scène 7

On abaisse le cercueil au niveau du sol, comme si on le mettait en terre. Thérèse pleure à chaudes larmes alors que tous les autres passent en procession près du cercueil, pour un dernier hommage. Luc vient rejoindre Thérèse pour la consoler. Le Chœur-conscience reste tout près. Le carillon du train retentit comme au lointain. Luc s'immobilise. Temps.

THÉRÈSE

Un héros, toi? Le suicide héroïque, c'est pas ton genre.

LUC

Qu'est-ce que t'en sais?

LUCIENNE, LUKAS

Pour une fois, je suis d'accord avec elle.

LUCIUS, LULU, LUCIA

Lâche prise, Luc.

THÉRÈSE

Il y a pas eu de feu, pas de victimes sauvés par ta bravoure.

LUCIENNE

Juste un coup de feu.

LUKAS, LUCIA

N'empêche, ça prend des couilles pour s'enlever la vie.

LUCIUS, LULU

Ça prend autant de couilles pour vivre.

THÉRÈSE

Ben, oui! Surtout quand on est aussi malheureux que Luc Lachance.

LUC

Qu'est-ce que t'en sais? Même après 5 ans de mariage, tu me connaissais pas vraiment.

LUCIENNE, LUKAS, LUCIUS

Et toi? Tu te connais?

THÉRÈSE

Tu vis pas sur la même planète que le reste du monde. Tu vis dans ta tête, loin des autres. Et tu voudrais que j'apprenne à te connaître!

Scène 7

Ces dernières paroles de Thérèse entraînent un véritable raz-de-marée de fans de baseball qui envahissent le plateau, noyant toute trace de ce qui s'y trouvait pour y laisser en lieu et place, après leur passage, les objets et les personnes qui constituent une partie de baseball. En même temps l'éclairage est devenu semblable à celui des projecteurs des stades, l'ambiance est constituée des cris des supporters qui agitent de fanions et de la musique d'orgue enjouée. Luc, le Chœur-conscience et Thérèse auront disparu momentanément parmi la foule pour réapparaître dans le losange du champ de baseball alors que les membres du Chœur-total qui ne seront pas devenus des joueurs se placeront en demi cercle autour du losange. Thérèse réapparaît au centre, affublée d'une casquette de baseball et d'un gant; elle est le lanceur. Devant elle se trouve Lucienne avec masque, plastron et gant de receveur. Derrière cette dernière, lui aussi masqué et plastronné en arbitre, Lucius. Des joueurs anonymes issus du Chœur-total sont postés au 1^{er}, 2^e et 3^e buts pour constituer le reste de l'équipe de Thérèse. Luc qui est réapparu avec un bâton de baseball et le casque dur qui va avec, se retrouve au marbre. Son équipe remplit les buts et compte sur son coup de circuit pour faire marquer Lucia qui est au 1^{er} but, Lukas au 2^e et le Garçon du baseball qui est au 3^e. Les partisans de part et d'autres sont exaltés et tout le monde crie à s'époumoner jusqu'à ce que Thérèse lève le bras et le genoux opposés en position de lancer. Silence complet.

THÉRÈSE

Ça te passe vraiment six pieds par dessus la tête! On perd notre enfant, notre premier pis tu dis qu'on va se reprendre.
Elle lance la balle (imaginaire) avec force et précision.

LUC

Il n'était pas prêt. Pas même en position et n'a même pas le temps de réagir.
C'est pas un enfant. C'est un embryon. Tu as fait une fausse-couche, Thérèse.

LUCIUS

Il crie haut et fort comme se doit un arbitre de baseball.
Première prise!

THÉRÈSE

Tu dis ça comme si c'était rien!

Furieuse, elle lance la balle trop fort et Luc doit se pencher pour éviter d'être frappé à la tête.

LUCIUS

Balle!

Certains spectateurs huent alors que d'autres applaudissent.

Scène 7

THÉRÈSE

Dans mon ventre, dans mon cœur, il y avait déjà une vie, pas un embryon. C'est ça que tu peux pas comprendre. Que tu veux pas comprendre!

LUC

Thérèse, c'est pas juste. Moi aussi je suis sous le choc, mais –

THÉRÈSE

Elle lance tout de suite, mais comme au ralenti et parle pendant que tous suivent au ralenti la trajectoire imaginaire de la balle.

Pour toi c'était même pas une vie, encore moins ton enfant. Ça te fait ni chaud ni froid qu'on ait pas cet enfant-là. Pis tu penses que je veux réessayer d'avoir un enfant avec toi?

LUC

Et toi, tu penses que je veux encore un enfant avec toi!

Il prend son élan (toujours au ralenti) sur le premier mot de sa phrase et frappe la balle sur le dernier mot. Cris de suspense dans la foule alors que tous suivent la balle en trajectoire basse en direction du troisième but. Elle tombe à mi-chemin entre celui-ci et le marbre, mais à l'extérieur du losange.

LUCIUS

Prise!!

Cri d'émoi des spectateurs.

Une balle, deux prises!

LUC

J'essaye simplement de relativiser, d'amoindrir la peine en me disant que rien n'arrive pour rien. Peut-être qu'on était pas près. C'est sûr que ça me dérange. Ça me bouleverse... En même temps, je me sens comme soulagé... Je me sens pas prêt.

THÉRÈSE

Lâche!

Elle lance de toutes ses forces en tentant visiblement d'atteindre Luc qui doit se jeter par terre pour éviter d'être touché.

LUCIUS

Balle!

Furieux, Luc se relève et jette son bâton. Il fait quelques pas vers le monticule du lanceur. Thérèse fait aussi des pas en sa direction alors que tous les joueurs convergent vers eux pour éviter qu'il y ait échange de coups.

Scène 7

LUC

C'est vrai, mais quand tu m'as annoncé que tu étais enceinte, je... j'ai pensé tout de suite à l'avortement. J'ai pas eu le cœur de te le dire que je voulais pas de cet enfant-là. Je veux dire, pas tout de suite.

Tu semblais tellement contente. Je me suis dit que ça nous ferait peut-être du bien, finalement. Comme couple je veux dire. Alors, sur le coup, l'idée d'avoir un enfant ensemble, m'a pas fait le même effet qu'à toi. Mais tu semblais tellement contente. J'ai rien dit.
Silence. Tout le monde se calme et les joueur retournent à leur positions respectives.

LUCIUS

Trois balles. Deux prises!

LUC

Il fait quelques rotations de bras, pratique son élan à quelques reprises avant d'avancer dans la zone du frappeur.

Et puis, là, la fausse-couche, est venue comme tout effacer – pour moi, en tout cas. Je veux, dire j'avais l'impression que c'est la nature qui décidait. Que c'était un signe qu'on était pas prêt et que finalement, c'était peut-être mieux comme ça...

LUCIUS

Au jeu!

Luc se place résolument et attend la balle de pied ferme. Cris de la foule. Suspense. Puis à nouveau le silence.

THÉRÈSE

Elle crie en lançant la balle.

Je te déteste, Luc Lachance!

Luc s'élançe pour frapper, mais manque complètement.

LUCIUS

Il crie très fort et étire bien les mots.

Troisième prise! Fausse couche!

Tout le plateau se vide en silence alors que trois projecteurs isolent Luc, Thérèse et le Garçon du baseball aux endroits où ils étaient. Le Garçon pleure en regardant Luc puis son projecteur s'éteint et il disparaît.

Le coup de feu du début retentit à nouveau et tout rebascule dans l'univers du bureau, qui est réinstallé, mais cette fois en présence de Thérèse comme témoin silencieux. Temps, Luc regarde le revolver posé sur le bureau.

Scène 7

Nerveusement, il sort une boîte de balles de son veston. Il pleure. Il tente d'ouvrir la boîte et d'en sortir quelques balles, mais ses mains tremblent et il l'échappe. Il sursaute, se ressaisit, tend l'oreille pour voir si on l'a entendu. Temps. Il ramasse les balles tombées par terre; tente trop rapidement de les remettre dans la boîte, et échappe le tout encore. Il tend à nouveau l'oreille. Finalement, il prend une grande respiration, ramasse une seule balle qu'il place délicatement dans le pistolet. Temps. Il arme le pistolet et place craintivement le canon sur sa tempe. Temps. Saisi de convulsions, il repositionne le pistolet en le tenant à deux mains, de sorte à introduire le canon dans sa bouche. Son corps est secoué par les sanglots. Il baisse l'arme. Il hésite longuement.

Le bruit du train qui passe très vite, comme au début, mais lui aussi très faible, comme s'il était lointain et tout se rallume comme au moment précédent. Temps.

THÉRÈSE

T'es même pas foutu d'avoir réussi ton suicide.

Thérèse disparaît en même temps que le Chœur-conscience réapparaît.

LUC

Et pourtant c'est comme ça que je me suis senti.

LUCIENNE

Échec et mat!

LUC

Je me demande si elle m'a jamais aimé.

CHŒUR-CONSCIENCE

Pose-toi des questions auxquelles tu peux répondre.

LUC

Comme quoi?

LUCIENNE, LULU

Toi? Est-ce que tu t'aimes?

Silence

LUKAS

Qu'est-ce que tu veux, toi?

CHŒUR-CONSCIENCE

Toi?

Scène 7

LUCIUS

Qui es-tu, Luc?

CHŒUR-CONSCIENCE

Qui?

LUCIA, LULU

Qui aimerais-tu être?

LUC

Je le sais pas! Je le sais pas. Tout ce que je sais c'est que la mort semble pas être plus reposante que la vie.

LULU

Qui te dit que tu es mort?

CHŒUR-CONSCIENCE

Complètement mort?

LUC

Alors, qu'est-ce que je fais là?

LUKAS

Tu te caches...

LUCIUS

Tu te questionnes...

LUCIENNE

Tu te morfonds...

LUCIA

Tu rêves...

LUC

Un cauchemar.

CHŒUR-CONSCIENCE

Ça dépend de toi.

Scène 7

LUC

Mais c'est pour ça que j'ai pris le revolver.

LUC, LUKAS

Pour ça que je l'ai retourné contre moi.

LUC, LULU

Pour ça que j'ai voulu tout effacer.

LUC

Pour plus m'entendre penser.

LUCIENNE, LUCIUS, LUKAS, LUCIA

Mais tu es toujours là!

LUC

Où?

LUCIA, LUCIUS, LULU

Entre la vie...

LUKAS, LUCIENNE

Et la mort.

LUC

Pas d'issues?

LUCIA

La vie.

LUCIENNE

Ou la mort.

Temps.

LUC

J'ai choisi.

Scène 8

À nouveau, Luc se trouve face au bureau. Cette fois, il est seul. Pas même son Chœur-conscience pour le regarder. Nerveusement, il sort une boîte de balles de son veston. Il pleure. Il tente d'ouvrir la boîte et d'en sortir quelques balles, mais ses mains tremblent et il l'échappe. Il sursaute, se resaisit, tend l'oreille pour voir si on l'a entendu. Temps. Il ramasse les balles tombées par terre; tente trop rapidement de les remettre dans la boîte, et échappe le tout encore. Il tend à nouveau l'oreille. Finalement, il prend une grande respiration, ramasse une seule balle qu'il place délicatement dans le pistolet. Temps. Il arme le pistolet et place craintivement le canon sur sa tempe. Temps. Saisit de convulsions, il repositionne le pistolet en le tenant à deux mains, de sorte à introduire le canon dans sa bouche. Son corps est secoué par les sanglots. Il baisse l'arme. Il hésite longuement. Finalement, il monte lentement, le pistolet au niveau de sa poitrine, le retourne contre lui, l'appuie sur son cœur. Il jette un dernier regard autour de lui puis, au moment où il va appuyer sur la gachette, il ferme les yeux et éloigne un peu de sa poitrine le revolver en faisant feu. Même coup de feu qu'au début. M. Picard et sa horde de secrétaires et d'employés font irruption autour de Luc allongé sur le sol, l'arme encore au poing. Musique exaltée.

PICARD

Lachance! Qu'est-ce qui se passe?

CHOEUR DU BUREAU

Mon dieu!

PICARD

Mais... Mais c'est pas vrai!

CHOEUR DU BUREAU

Faites quelque chose! Il faut faire quelque chose.

PICARD

Oui. Aidez-le!

Picard et tout le Chœur du bureau entourent le corps inerte de Luc. Quelqu'un tente de prendre son pouls. Une autre éponge le front de Luc pendant que quelqu'un d'autre ramasse le pistolet. Plusieurs se mettent à pleurer.

1^{ER} DEMI-CHOEUR DU BUREAU

Au secours! Vite. Que quelqu'un appelle une ambulance.

2^E DEMI-CHOEUR DU BUREAU

La police! Ou la morgue.

1^{ER} DEMI-CHOEUR DU BUREAU

Non, il faut agir vite. Tout n'est pas perdu.

Scène 8

2^E DEMI-CHOEUR DU BUREAU

À quoi bon? Les jeux sont faits.

On tend l'arme du crime à Picard qui se relève et la contemple dans ses mains comme Lady MacBeth la tache de sang qu'elle ne peut effacer de la sienne.

PICARD

Mode pathétique.

Luc, Mon p'tit Luc. Qu'avez-vous fait, malheureux!

CHOEUR DU BUREAU

Malheur! Oh malheur!

PICARD

Quelle folie vous a pris? Quel âpre poison s'est infiltré en votre esprit, pour que vous puissiez poser un geste si funeste?

CHOEUR DU BUREAU

La folie du désespoir lui a dérobé la soif de vivre.

L'a dérobé à notre étreinte.

PICARD

Si telle est la vérité, notre étreinte qui se voulait pourtant paternelle et bienveillante; notre étreinte, semblable au parasol parant aux éclats aveuglants d'un soleil qui éclaire autant les laideurs de la vie que les splendeurs qui les côtoient; semblable au bâton du pèlerin, qui soutient et guide les pas à travers les traîtres et sombres passages de son parcours, notre étreinte aura été plutôt une entrave.

CHOEUR DU BUREAU

Une étreinte trop égoïste, trop sévère, peut-être?

Un poids devenu trop lourd à porter!

PICARD

Nous serions donc les seuls responsables de ce geste insensé!

De cette mort précoce et injuste!

CHOEUR DU BUREAU

Malheur! Malheur à nous tous!

Scène 8

PICARD

Malheur à moi. Je n'ai pas su voir, pas su entendre la détresse de ce fils égaré.
Sur moi s'abat l'ignominie de l'entêtement aveugle. Je suis l'Œdipe des temps modernes.
Qu'on me crève les yeux puisqu'ils ne servent à rien!

CHOEUR DU BUREAU

Paix! La voûte de son noble buste semble se soulever.
De faibles soubresauts de vie l'habitent encore!

PICARD

Il vit! Il vit toujours.

CHOEUR DU BUREAU

À peine. Chaque faible souffle restitue une marée vermeille
Qui accentue encore la pâleur funeste de son visage.

PICARD

Il faut lui ré-insuffler chaque parcelle de vie qu'il expire. Lui rendre avec chaque souffle
l'instinct et l'appétit de vie.

Ils se jettent tous en même temps sur le corps inerte de Luc pour lui donner la respiration artificielle. Cohue.

LUCIENNE

Assez!!

Picard et le Choeur du bureau se dissipent dans les restes de délire de Luc. Bref, ils se fondent dans le décor.

Comment un être qui réussit constamment à se réinventer son heure de gloire peut-il être assez déprimé pour attenter à sa vie!

CHOEUR-CONSCIENCE (sauf Lucienne)

Ça me dépasse.

LUC

C'est... c'est comme ça que j'aurais voulu que ça se passe... à peu près. Une partie de toi...

LUKAS

qui est prête à tout, même la mort pour échapper à la tristesse.

Scène 8

LULU

Une autre qui veut seulement qu'on l'aide, qu'on vienne à sa rescousse.

LUC

Qu'on voit seulement qu'il existe.

LUCIUS

Qu'on le respecte. Qu'on l'admire à sa juste valeur.

LUCIA

Qu'on lui laisse sa part d'espoir.

LUCIENNE

Mais ce n'est pas comme ça que ça s'est passé.

Silence.

CHOEUR-CONSCIENCE (sauf Lucienne)

Pas vrai?

Temps. Luc revient au bureau et, nerveux, il prend le revolver, le soupèse. À nouveau il est seul, seul avec sa conscience qui l'observe. Le lourd silence est peu à peu ébréché par un battement de cœur très sourd, à peine audible. Les prochaines répliques du Chœur-conscience doivent être soit chuchotées, soit trafiquées afin de les rendre plus irréelles.

LUCIENNE

C'est ça, coupe au plus court.

Nerveusement, il sort une boîte de balles de son veston. Il pleure. Il tente d'ouvrir la boîte et d'en sortir quelques balles, mais Lulu s'agrippe à ses mains.

LULU, LUCIUS

C'est pas vrai que tout est mort en toi.

Luc tente de s'extirper de l'emprise de Lulu. Ses mains tremblent.

LULU

C'est pas vrai!

Luc s'arrache à l'emprise de Lulu, mais Lucia lui fait échapper la boîte de balles en la frappant.

Scène 8

LUCIA

Penses-tu vraiment que c'est le chemin le plus facile?

Luc sursaute, se resaisit, tend l'oreille pour voir si on l'a entendu. Le battement de cœur s'est accéléré. Il est aussi plus audible.

LUC

Je veux plus sentir le doute, la peur qui me serrent la gorge.

LUKAS

C'est toi qui décide, Luc.

LUC

Non! J'y arrive pas... Il y a trop de voix différentes dans ma tête!

Temps.

LUCIA

Les voix c'est toi.

LUCIUS

C'est signe que tu veux vivre.

LULU

Que tu t'accroches désespérément à la...

LUCIENNE

Tu es incapable de vivre, mais serais-tu capable de mourir?

Lucienne se dépêche de ramasser les balles tombées par terre et de les remettre dans la boîte. Après quelques secondes de désarroi, Luc reprend, en tremblant, la boîte des mains de Lucienne.

LUCIA

Rêve, Luc! Imagine! Imagine une autre...

Luc échappe le tout encore. Il tend à nouveau l'oreille.

LUCIA, LULU

Vie.

Scène 8

Finalement, Luc prend une grande respiration pendant que Lukas ramasse une seule balle qu'il place délicatement dans le pistolet.

LUKAS

Vis, meurs si tu veux, mais décide!
Il tend le pistolet à Luc.

LUCIUS, LULU

Vis!

Temps.

LUC

Luc arme le pistolet et place craintivement le canon près de sa tempe.
Trop de voix différentes!

LUCIUS

C'est lâche d'abandonner!

LUCIENNE

Le chemin le plus court, Luc.

LUCIA

C'est pas si difficile de continuer à imaginer, à inventer. Ose vivre.

LULU

Faut pas perdre espoir.

LUCIENNE

Ça ne peut pas être pire.

Long temps. Lukas empoigne la main de Luc tenant le pistolet. Luc tente de lui résister à deux mains mais, Lukas le force à repositionner le pistolet de sorte à introduire le canon dans sa bouche. Son corps est secoué par les sanglots.

LUKAS

Les autres ont la paix!

Lucius intervient en faisant reculer Lukas. Il met sa main doucement sur celles de Luc et lui fait baisser l'arme.

Scène 8

LUCIUS

T'enlever la vie c'est donner raison à ceux qui t'opprime

LUCIENNE

C'est le chemin le plus court, Luc!

LUCIA, LULU

Pas le plus beau.

LUCIUS

Seuls les lâches n'ont pas le courage de faire face à l'adversité.

LUCIENNE

Es-tu un lâche, Luc?

LUCIA

De quoi as-tu peur Luc!

Luc hésite longuement. Finalement, Lukas fait un pas vers lui.

LUKAS

Fous-toi la paix, Luc. Décide!

Luc le regarde, puis il monte lentement le pistolet au niveau de sa poitrine, le retourne contre lui, l'appuie sur son cœur. Les prochaines répliquent se chevauchent de plus en plus jusqu'à ce qu'elles se confondent, se répètent.

LULU

Demande de l'aide!

LUCIENNE

Personne ne s'apercevra de rien.

LUCIUS

Ils vont regretter... m'apprécier...

LUCIA

Ça va passer.

Scène 8

LUKAS

Vivre! Vivre pour quoi?

LUCIUS

... à ma juste valeur.

LUCIENNE

Pour qui?

LULU

J'ai peur.

LUCIA

Recommencer, peut-être?...

LUCIUS

Ils ne peuvent pas comprendre!

LUCIENNE

Ils ne veulent pas!

LUCIA

... dans une autre vie?

LUCIUS

Personne ne comprend.

LUKAS

Envoye, qu'on en finisse!

LULU

Personne?

LUCIUS

J'ai honte.

LUKAS

Personne!

Scène 8

LUCIUS

Tellement honte!

LUCIA

Cherche! Trouve autre chose.

MACHO

Fais quelque chose!

LULU

J'ai peur! J'ai tellement peur.

CHŒUR-CONSCIENCE (pêle-mêle)

Cacophonie qui se répète, s'accélère et s'amplifie.

Personne. J'ai peur. Personne. Peureux. Personne. Rien. Plus rien. Non. Personne. Attends! J'ai tellement honte! Plus personne.

Luc jette un dernier regard à chacun des choreutes puis, au moment où il va appuyer sur la gachette, Lucia lui met la main sur les yeux et éloigne un peu le revolver de sa poitrine. Au moment même, on entend un bruit de pas derrière. Silence soudain.

PICARD (voix hors champ)

Lachance! Vous êtes là?

Luc sursaute et le coup part. Luc tombe à la renverse. Le bureau, le revolver, les balles disparaissent pendant que le bruit du coup de feu s'étire longuement. Luc se retrouve seul sur le plateau désert, un peu comme au tout début, sauf qu'il n'est pas dans la fosse. Temps.

LUC

Alors, j'ai même raté mon suicide?

LUKAS, LUCIENNE, LUCIUS

Il faut voir les choses en face.

LUCIA, LULU

Mais sans les noircir.

LUC

Ok! Un suicide accidentel, alors.

Scène 8

LUKAS, LUCIENNE

Ni les embellir.

LUC

De toute façon, pourquoi revenir en arrière?

LUCIUS, LUCIA

Pour mieux aller de l'avant?

LULU

Pour accepter.

CHOEUR-CONSCIENCE

Pour s'accepter, soi-même.

Luc regarde autour de lui, dans toutes les directions.

LUC

C'est pour ça que je suis ici.

LUCIUS, LUKAS

C'est pour ça que tu en es rendu là.

LUC

Mais je suis pas mort?

LUCIENNE, LUCIUS

Oui

LUCIA, LULU

Non!

LUKAS

Disons, coincé.

CHOEUR-CONSCIENCE

Entre les deux.

LUC

Mais... le coup est parti. Je suis tombé... je suis nulle part, ici –

Scène 8

LUCIENNE

Mort, à toute fin pratique.

LUCIUS

Mort, techniquement.

LUCIA, LULU

Mais tu t'accroches à la vie.

LUKAS

Coincé.

LUCIENNE, LUCIUS

Entre la vie et la mort.

LUC

Je ne suis pas coincé.

LULU

Tu ne sais...

LUCIENNE, LUKAS

Ni où tu t'en va...

LUCIA, LUCIUS

Ni où tu veux aller.

LUKAS

Coincé!

LUC

Non.

Silence.

LUCIUS, LUCIENNE

Alors, choisi.

LUCIA, LULU

La vie...

Scène 8

LUKAS

ou...

LUCIUS, LUCIENNE

la mort?

Temps.

Scène 9

LUC

Il y a tellement de choses que je voudrais oublier.

À mesure que des souvenirs divers surgissent dans son esprit, les « acteurs » de ses souvenirs se bousculent autour de Luc, superposant ainsi les différents moments dans lesquels il replonge.

MAMAN

Luc? Qu'est-ce que tu fais encore debout!

LUC

Tu pleures, Maman?

MAMAN

Vas te coucher, mon grand.

LUC

Pourquoi tu pleures?

MAMAN

C'est rien, c'est rien. Inquiète-toi pas. Vite, va dormir si tu veux devenir grand.

LUC

Je suis pas capable de dormir.

MAMAN

Reste couché, ça va venir.

LUC

Tu dors pas, toi.

MAMAN

Oui, oui. Maman va se coucher, là. Va!

LUC

T'attends encore Papa?

La mère de Luc éclate en sanglots.

ADO 2

Lachance! T'es dans le coup, oui ou non?

Scène 9

LUC

Maman. Maman. Pourquoi, il est parti?

ADO 1

Aimes-tu mieux être de son bord?

LUC

Non, non... je. Vous êtes déjà trois contre un. Un p'tit gros, nerd de 7^e année avec des lunettes comme des fonds de bouteille.

ADO 2

Décide-toi, Lachance.

LUC

Je suis pas bon pour me battre. Je vous dérangerais.

Les garçons rient.

ADO 3

Pas si fort! Bolduc doit être à veille d'arriver. Comme ça tu veux pas te battre, Lucky?

LUC

Mais... je vous aide déjà. C'est moi qui va l'attirer avant qu'il ait eu le temps de se sauver. Je vous ai même dit par où il passait pour se rendre chez lui!

ADO 3

C'est vrai, c'est vrai. Ça fait que pour nous donner un dernier petit coup de main, quand il va être juste devant toi, tu vas y enlever ses lunettes.

LUC

Pourquoi?

ADO 3

Ben... tu veux pas qu'on lui casse ses lunettes en plus, non?

LUC

Mais...

ADO 2

Sinon, toi, c'est un dentier que tu vas porter si tu y prends pas ses lunettes!

Scène 9

LUC

OK, OK, c'est beau.

ADO 3

Pis quand on va avoir fini avec lui, là tu pourras les casser.

LUC

Les casser! Mais... tu viens de dire –

ADO 1

Coudon, en veux-tu deux dentiers?

ADO 3

Décide, Lucky!

ALICE

Souriante, mais timide.

Allo.

Luc sursaute.

Je t'ai fait peur?

LUC

Non, non – Je t'avais pas vu. Sallo– alut... euh... Bonjour.

Alice a un petit rire gêné. Temps, Luc est gagné par la gêne.

Pis... ça va?

ALICE

Oui.

Temps.

Toi?

LUC

Oui... Oui, oui. Pis! Qu'est-ce qui se passe de ce temps-là?

ALICE

En regardant Luc droit dans les yeux.

Bien... y a le bal des finissants la semaine prochaine.

Scène 9

LUC

Oui! Le bal. Des finissants.

Silence.

Tu y vas?

ALICE

Bien. J'aimerais ça, oui.

LUC

Ben, oui. Le bal. Tout le monde veut y aller, han?

ALICE

Pas toi?

LUC

Je, oui. Ben, ça va dépendre...

ALICE

Ah...

La cloche d'école sonne.

Faut que j'aille à mon cours.

LUC

Alice!

ALICE

Oui!

ENSEIGNANT

Souriant, en passant.

Dépêchez-vous les tourtereaux, les cours commencent.

Les autres adolescents qui passent rient de cette remarque et se moquent un peu de Luc et Alice.

LUC

Je... je te reparle plus tard.

PICARD

Tard? Tard, vous dites!

Scène 9

LUC

Oui, je disais qu'il était peut-être un peu tard pour en parler, mais... pourquoi vous m'avez retiré du projet pour les usines Berkeley?

PICARD

Depuis quand les graphistes choisissent-ils les projets sur lesquels ils travaillent, ici?

LUC

Quand c'est leur idée qui est retenue, non?

PICARD

Votre idée? Votre idée.

LUC

De départ.

PICARD

Mais c'est Carmen qui a fait la proposition.

ADO 3

Envoye, décide! En veux-tu des dentiers?

LUC

Oui...? La proposition était de moi. Elle vous l'a pas dit?

PICARD

Lachance. Qu'êtes-vous en train d'insinuer?

MME DUBÉ

Luc Lachance, tu vas te lever, tu vas venir devant la classe et tu vas t'excuser d'avoir triché.

LUC

Mais, Mme Dubé...

MME DUBÉ

Aimes-tu mieux t'expliquer devant le directeur... et ta mère?

MAMAN

Tu m'abandonnes, c'est ça? Toi aussi, tu m'abandonnes.

Scène 9

ALICE

J'attends de tes nouvelles.

LUC

Non, Maman. C'est pas ça. À l'institut, ils vont pouvoir t'aider avec ton... avec ton problème.

MAMAN

T'es ben comme ton père.

LUC

Thérèse et moi, on a pas ce qui faut pour t'aider avec ça.

AMI 1

Pourquoi, tu veux jamais qu'on aille chez vous.

LUC

Ma mère... ma mère aime pas ça. Elle fatigue vite quand il y a du bruit.

AMI 2

Sa mère est alcoolique.

AMI 1

Ah. C'est pour ça que ton père est parti?

LUC

Mon père est mort!... il y a très longtemps.

MAMAN

Tu pleures, mon grand? Pourquoi t'es pas couché?

LUC

C'est à cause de moi que tu pleures toi aussi?

MAMAN

Non! Ben non. C'est... c'est ton père.

LUC

Oui. Pis c'est à cause de moi que papa est parti.

Scène 9

MAMAN

Non! Non, pas du tout. Il nous a abandonné, pour...

LUC

Il nous a abandonné... parce que j'ai abandonné le petit chien qu'il m'avait donné.

MAMAN

Ben non. Qu'est-ce que tu racontes?

LUC

Il nous a abandonné comme des chiens.

ALICE

Pourquoi tu m'as jamais invité au bal?

BOLDUC

Pourquoi t'as cassé mes lunettes?

MME DUBÉ

Tricheur!

MAMAN

T'es ben comme ton père.

PICARD

Vous êtes toujours en retard, comment auriez-vous pu avoir une idée avant tout le monde!

LUC, LULU

Deux, trois semaines avant qu'il ne disparaisse...

LUC

mon père m'avait fait cadeau d'un petit chien. Un chiot. Tout noir. Il me suivait partout!

CHOEUR-CONSCIENCE

Un jour...

LUC

Je suis allé joué dans les éboulis. Les éboulis où j'avais pas le droit de jouer.

Scène 9

LUCIENNE, LUCIUS

Strictement interdit. Trop dangereux!

LUC

Mon petit chien est tombé dans un trou, entre les roches. Comme une petite caverne.

LUKAS , LULU

Petite caverne noire et étroite.

LUC

Je pouvais à peine y entrer ma tête et une épaule.

LUCIA

Peut-être deux épaules en forçant un peu.

LUC

Mais j'avais peur de rester pris.

LULU

Peur du noir.

LUC

Peur des hurlements de mon chien. Trop petit pour remonter.

LUCIA

Pris entre d'autres roches?

LUCIENNE, LUCIUS, LULU

Ça bougeait. Le sable coulait comme dans un sablier brisé.

LUC

J'avais peur. Tellement peur!

LULU

Que tout s'effondre. Peur de mourir.

LUC

J'imaginai...

Scène 9

LUKAS

Le pire?

LUC

Je l'ai abandonné. Dans le trou noir. Dans le petit trou noir. Un trou rempli d'épouvante et de hurlements. J'avais peur.

LUC, LULU

Peur, qu'il y ait juste encore un peu de place dans ce trou-là.

LUC

Un peu de place pour moi. Ma place. Pour l'éternité. J'avais peur d'avouer à mes parents que j'avais été aux éboulis. Peur qu'ils soient déçus de moi. Peur de les avoir trahis. Comme je venais de trahir mon petit chien.

CHOEUR-CONSCIENCE

Six ans.

LUC

J'avais six ans et mon père nous a abandonnés parce que j'ai abandonné le petit chien qu'il m'avait donné.

LUCIUS

Comment il aurait pu savoir?

LUC

C'est la vie qui sait! C'est la vie qui sait ces choses-là. Et qui corrige pour garder l'équilibre.

CHOEUR-CONSCIENCE

Six ans!

LUKAS, LUCIENNE

Tu penses encore comme un enfant de six ans.

LUC

J'ai pas changé depuis ce temps-là.

LULU, LUCIA

Mais là, tu peux changer.

Scène 9

LUC

Non.

LUKAS

De quoi t'as peur, là!

LUC

De vivre.

Temps.

Peur que tout le monde sache que j'ai peur, que j'ai toujours eu peur. Peur de tout et de tout le monde. Peur de moi. Peur qu'on devine que je suis pas... à la hauteur. Peur de me tromper. Peur de décevoir. Peur qu'à tout moment, le petit trou noir plein d'angoisse et de hurlements s'ouvre sous mes pieds et que mon chien rendu gros comme le monstre de toutes mes culpabilités, de toutes mes trahisons, de toutes mes lâchetés... se jette sur moi et me dévore!

LUCIENNE

Alors, embrasse la mort.

LUKAS

Crève, qu'on en finisse.

LUCIUS

Revenir en arrière ce serait perdre la face.

LUC

Je peux pas.

LUCIA, LULU

Pourquoi?

LUC

J'ai trop peur de mourir.

LUKAS

Câlce!

LUCIENNE, LUCIUS

C'est une prison que t'aurais dû imaginer. Pas une gare!

Scène 9

LUCIENNE

Picard ne t'a jamais congédié.

LUKAS

Mais t'aurais aimé ça qu'y le fasse.

LUCIA

Ça l'aurait confirmé dans son rôle de méchant.

LUCIUS

Alors pourquoi rester là? Comment as-tu pu endurer ça?

LUC

J'avais peur de perdre ma job.

LUKAS, LUCIUS

Peur! Peur?

LUKAS

T'as que ce mot là, à la bouche.

LUCIUS

Comment peux-tu vivre sans respect pour ta propre personne!

LUCIA, LULU

Peur. Oui peur.

LUCIA

Comment faire autrement lorsqu'on a pas de raison d'avoir foi en l'avenir.

LULU

J'ai appris la peur jeune.

CHŒUR-CONSCIENCE

Peur.

LUCIENNE

Voilà un mot sur lequel on fonde trop de fausses excuses!

1^{ER} DEMI CHŒUR-ÉLARGI

Investissant l'espace depuis les coulisses du côté et du fond de la partie jardin.

Peur de perdre ma job.

Scène 9

LUCIUS

Ridicule. Peur de réussir plutôt!

2^E DEMI CHŒUR-ÉLARGI

Entrant de la partie opposée

Peur de décevoir.

1^{ER} DEMI CHŒUR-ÉLARGI

Plusieurs d'entre eux porte placards et banderoles.

Pas d'respect, pas d'avenir

À quoi sert de persister?

LUKAS

Pas de volonté!

Parmi le 2^e Demi Chœur-élargi plusieurs, issus du Chœur de l'escouade, foncent sur Luc et les autres agitant matraques et boucliers. Le ton monte.

CHŒUR DE L'ESCOUADE

Respect

Probité

LUCIENNE

Tu ne changeras jamais, Luc Lachance!

CHŒUR DES MANIFESTANTS

Pas d'espoir, ni plaisir

Pourquoi donc recommencer?

CHEF DE POLICE

Coups de sifflets.

Circulez! Circulez!

CHŒUR DE L'ESCOUADE

La vie

C'est sacré!

LE CURÉ

Mes bien chers frères –

Scène 9

CHOEUR DES MANIFESTANTS

Pas d'respect, pas d'avenir
À quoi sert de persister?

LUCIA

Arrête d'imaginer le pire, Luc!

LE CURÉ

Nous sommes réunis aujourd'hui...

CHEF DE POLICE

En donnant un coup de matraque au curé.
Réunion interdite.

CHOEUR DE L'ESCOUADE

Circulez! Circulez!

Les personnages de l'incendie, des funérailles, Thérèse, Alice et les autres affluent au centre et noient la manifestation et sa contre-partie. Les souvenirs, les pensées erratiques de Luc refont surface et se mêlent à de nouvelles idées.

LES 3 ADOS

As-tu peur, Lucky? C'est ça que t'appelles être *tough*?

LUKAS

Come on, Lucky, t'es plus brave que ça!

ALICE ET CHŒUR DES ALICE

Pourquoi, Luc? Pourquoi tu voulais pas m'accompagner au bal?

LUCIA

De quoi t'as peur, Luc?

MAMAN ET CHŒUR DES MAMANS

T'es ben comme ton père... comme toués hommes!

LUCIENNE

As-tu peur des femmes, Luc?

Scène 9

MAMAN ET CHŒUR DES MAMANS

Bon à rien... comme toués hommes!

CHŒUR DES VIEILLARDS (dont Picard, le Chef de police, le leader des manifestants)

Un homme a pas peur – ne peut pas se permettre d’avoir peur.

LUCIUS

De tout et de rien!

LULU ET CHŒUR DES ENFANTS (dont le Garçon du baseball)

Mon petit chien est tombé dans un trou, entre les roches.

GARÇON DU BASEBALL

Comme une petite caverne.

CHŒUR DES ENFANTS

Petite caverne noire et étroite.

LUCIA

Pourquoi t’as peur?

CHŒUR DES ENFANTS

Je pouvais à peine y entrer ma tête et une épaule.

LUKAS

Pis?

LUCIUS, LUCIENNE

De quoi t’as peur?

CHŒUR DES ENFANTS

Peur des hurlements de mon chien.

GARÇON DU BASEBALL

Trop petit pour remonter.

LUCIA

Pourquoi t’as peur, Luc?

Scène 9

CHŒUR DES ENFANTS

Je voulais pas l'abandonner.

On entend un petit chien qui hurle d'épouvante. Tout le chœur des enfants se bouchent les oreilles.

LUC

Trop pleine.

LUCIENNE ET CHŒUR DES MAMANS (dont la Maman de Luc)

Dedans il y avait des centaines et des centaines – des milliers de bouteilles d'alcool bon marché, des ongles jaunes-cigarettes et des rideaux de mégots et de regrets.

MAMAN

Et tellement d'heures creuses passées au bout de la table ou du comptoir.

CHŒUR DES MAMANS

Passées en tête à tête avec Johnny Walker. Des heures creuses mais bien arrosées.

MAMAN

Mais les grands soirs...

CHŒUR DES MAMANS

Les soirs de paye! C'est mon beau blanc, mon beau Ron...

MAMAN

Ron Carioca!

CHŒUR DES MAMANS

Qui me débarrassait ses vapeurs d'oubli et ses gorgées de mensonges. Une caverne remplis d'oubli et de mensonges.

LUC

Trop pleine. Mais pas remplie.

LULU ET CHŒUR DES ENFANTS

Pas remplie juste d'oubli et de mensonges.

LUKAS ET CHŒUR DES MACHOS (dont Ado 3 et ses acolytes)

Pleine de lèvres fendues, d'yeux au beurre noir, aussi. Pleine de plaintes, de gémissements et de peur au ventre.

ADO 3

Pleine de menaces proférées...

Scène 9

CHŒUR DES MACHOS

Et parfois mises à exécution.

ADO 3

Pleine de lunettes cassées.

CHŒUR DES MACHOS

Pis de p'tits gros, *nerds* qui marchent à quatre pattes en pleurant pour les retrouver. Pleine de fuites à courir au bout de son souffle, au goût de sang dans la bouche.

ADO 3

De mensonges pour sauver la face.

CHŒUR DES MACHOS

Pour sauver l'honneur! De colères pour éviter l'humiliation, pour couper l'envie de brailler.

ADO 3

Pleine à ras bord de lunchs volés par les plus grands.

CHŒUR DES MACHOS

De gang qui t'attendent à l'autobus ou de méchantes rumeurs sur Internet. De balles de baseball, de premières prouesses et de petites victoires oubliées...

ADO 3

Ou passée inaperçues.

CHŒUR DES MACHOS

Une petite caverne, pleine à ras bord.

LUCIA ET CHŒUR DES ALICE

Mais pas pleine encore.

ALICE

C'est compter sans les larmes de peines d'amour sans nom...

CHŒUR DES ALICE

Sans fin et sans début. Une caverne remplies de doute, de honte, de rejets...

ALICE

Anticipés, imaginés ou souffert en silence.

CHŒUR DES ALICE

D'afficheur de téléphone qui n'affichent jamais le nom qu'on se répète tout bas sans trop y croire. Pleine de cellulaires aux 50 choix de sonneries inutiles parce qu'aucune ne résonne jusqu'au fond de tes tripes.

Scène 9

ALICE

Et puis de toute façon, il sonne jamais.

CHŒUR DES ALICE

Une caverne de rendez-vous manqués, d'espoirs déçus. De rêves secrets détournés, de petites lâchetés quotidiennes qui se changent en regrets à perpétuité.

ALICE

Et en aversion de soi.

CHŒUR DES ALICE

Et des autres! Et d'autres encore qui aiment vaguement le goût du large, mais qui l'aiment plus que ceux qu'ils quittent.

LUCIUS ET CHŒUR DES VIEILLARDS

Sarcastique

Et ton père c'est là aussi qu'il se cachait...

LUCIUS

Je suppose.

LUCIUS ET CHŒUR DES VIEILLARDS

Dans ta caverne de tous les malheurs!

LUC

Non, dans cette caverne, tout. Mais même pas l'ombre d'un père. Pas un relent d'une odeur ou une trace de son passage. Juste un petit chien. Un petit chien noir abandonné.

LULU ET CHŒUR DES ENFANTS

Mais pas de père. Ça, jamais. Nulle part.

LUCIUS

J'espère bien!

LUCIUS ET CHŒUR DES VIEILLARDS

Un fils ne jette pas ses parents aux oubliettes. Un fils honore ses parents, où qu'ils soient et quels qu'ils aient été!

LUC, LULU ET CHŒUR DES ENFANTS

Un fils peut-être. Un orphelin, sans doute. Mais pas un enfant abandonné.

LUCIUS

Les torts qu'on nous a fait....

Scène 9

LUCIUS ET CHŒUR DES VIEILLARDS

Les revers qu'on a subis.

CHŒUR DES VIEILLARDS

Sont autant de faveurs qu'on nous accorde. Si on est digne, sage, patient, modéré, on en ressort grandi.

LUC, LULU

Alors je ne suis ni digne, ni sage, ni patient, ni modéré.

LUC

Pas étonnant que mon père ait pas voulu de moi.

CHŒUR DES VIEILLARDS

Mais non, Luc! Ça n'a rien à voir avec toi.

LUCIUS

Il y a des gens qui sont pas capables d'aimer, Luc. Alors –

LUCIUS ET CHŒUR DES VIEILLARDS

Ce que tu fais, fais le pour toi.

Temps. Les mots lui reviennent comme une traînée d'échos, chaque individu du Chœur-élargi, la répétant à intervalles aléatoires.

1^{ER} DEMI CHŒUR-ÉLARGI

Il y a des gens qui sont pas capables d'aimer, Luc.

2^E DEMI CHŒUR-ÉLARGI

Ce que tu fais, fais le pour toi.

LUC

C'est la dernière chose que m'a dit mon père...

TOUS LES SOUS-CHŒURS (sauf celui des vieillards)

Ce que tu fais, fais le pour toi.

LUC

Tu m'as dit ça. Tu m'as dit ça presque juste avant de partir. Quelques jours avant. Un jour peut-être?

Scène 9

CHOEUR DES VIEILLARDS

Ce que tu fais, fais le pour toi.

LUC

Quel bon conseil à donner à son fils. Avant de l'abandonner.

CHŒUR-CONSCIENCE

Conseil ou justification?

LUC

Ni un ni l'autre. Un legs.

LUKAS, CHOEUR DES MACHOS, LULU, CHŒUR DES ENFANTS

Pas de père dans la caverne trop pleine.

LUCIENNE, CHŒUR DES MAMANS

Pas même un père furtif.

LUCIA, CHŒUR DES ALICES

Pas de père. Seulement le vide qu'il a laissé.

CHOEUR-CONSCIENCE (sauf Lucius)

Le vide plein la caverne trop pleine.

De la masse du Chœur-total surgit à nouveau le bureau-cercueil qui est placé au centre.

LUC

Invitant, d'un geste de la main, Lucius à s'approcher du cercueil.

T'es même jamais allé au baseball. Personne venait me voir jouer. Sauf toi, le père que j'ai inventé, le père idéal que j'ai plaqué sur un souvenir aigre-doux.

Luc répétant son geste d'invitation Lucius s'approche lentement, mais dignement du cercueil.

LUC, LUKAS

Pour que je m'ennuie pas trop de l'idée que je me faisais de mon père.

LUCIA

Grande invention, quand même.

Scène 9

LUC

Mensonge.

Lucius arrivé près du cercueil, Luc l'aide à s'y allonger.

Adieu.

LUCIUS

Adieu.

Luc referme le couvercle sur Lucius. La voix de ce dernier se tait pour de bon. Le Chœur des vieillards disparaît. Luc, tel un prêtre officiant des funérailles, prononce un anti-éloge funèbre.

LUC

Cher papa. J'ai pas pu t'engueuler. J'ai pas pu te comprendre ou même te pardonner parce que j'ai même pas pu te haïr. Tu es parti trop vite. Sans photos pour me rappeler de ce que tu avais l'air - Maman les a toutes détruites - j'étais incapable de t'imaginer tel que tu étais à part du fait que tu nous as abandonnés. À part ça, rien. Comme les dizaines de petits morceaux d'une photo, qu'on essaye de recoller, l'image que je me faisais de toi s'est transformée.

LUCIENNE, LULU

Fragmentée.

LUKAS, LUCIA

Puis décomposée.

LUC

Morceau par morceau.

LUC, CHŒUR-CONSCIENCE (dorénavant toujours sans Lucius, mais avec Luc.)

Un fantôme...

LUC

C'est tout ce qui resté de toi. Un fantôme, parce qu'à part ce seul défaut, je suis jamais arrivé à t'imaginer comme un père... comme mon père. Ça fait que je me suis inventé un père pour te remplacer.

CHŒUR-CONSCIENCE

Un père... idéal.

Scène 9

LUKAS, LUCIA

Indésirable.

LUCIENNE, LULU

Invisible.

LUC

Et incapable. Comment on fait pour convaincre les autres qu'on est quelqu'un de bien quand on est même pas capable de s'en convaincre soi-même?

CHOEUR-CONSCIENCE

On s'emmure vivant.

LES AUTRES SOUS-CHOEURS (ceux des Enfants, des Mamans, des Alices et des Machos)

Loin des autres.

LUC

À l'intérieur de soi.

Les sous-chœurs disparaissent pour ne laisser que Luc avec son Chœur-conscience.

CHOEUR-CONSCIENCE

Au plus profond de soi.

LUC

Et on finit par ne plus parler qu'à soi-même. Mais maintenant...

LUCIENNE, LULU

C'est fini.

CHOEUR-CONSCIENCE, LUC

Vivre? Ou mourir?

1^{ER} DEMI CHOEUR TOTAL

Vivre.

2^E DEMI CHOEUR TOTAL

Mourir.

Scène 9

CHOEUR TOTAL (en voix hors champ)

Abattre les murs.

CHOEUR-CONSCIENCE

Partir.

LUC

Partir d'ici.

À nouveau, le bruit du train qui entre en gare. Il est accompagné d'un nuage de fumée, comme si les freins grinçant sur les rails produisaient de la fumée. Carillon signalant le départ imminent du train, puis le train qui repart. La fumée est dissipée par le déplacement d'air du train. Sur le quai, Luc a disparu.

FIN

Bibliographie

Livres et articles théoriques

- ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, 506 p.
- DAVID, Gilbert et Pierre LAVOIE, (dir.) *Le Monde de Michel Tremblay – Des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu / Éditions Lansman, 1993, 479 p.
- DEGAINE, André, *Histoire du théâtre dessinée*, Paris, Nizet, 1992, 436 p.
- DORT, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1967 [1960], 220 p.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, traduction de Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, 307 p.
- GUIBET LAFAYE, Caroline « Esthétiques de la postmodernité », Centre Normes, Sociétés, Philosophies, http://nosophi.univ-paris1.fr/docs/cgl_art.pdf, 39 p.
- MÉGEVAND, Martin, « La communauté absente : enquête sur le chœur dans le théâtre contemporain », thèse de doctorat, Paris, Institut d'Études théâtrales, 1994, microfiche, 536 p.
- MÉGEVAND, Martin, « Choralité » in *Nouveaux territoires du dialogue*, RYNGAERT, Jean-Pierre, Paris, Actes Sud – Papiers, coll. « Apprendre », 2005, pp. 36-40.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980, 482 p.
- ROBICHEZ, Jacques, *Le symbolisme au théâtre (Lugné-Poe et les débuts de L'Œuvre)*, Paris, L'Arche, 1957, 568 p.
- TRIAU, Christophe, (dir.) *Alternatives théâtrales « Choralités »*, Paris, no. 76/77, 127 p.
- UBERSFELD, Anne, *Les termes de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », 93 p.
- VASSEUR-LEGANGNEUX, Patricia, Chp. 2 « Les formes du chœur tragique » in *Les tragédies grecques sur la scène moderne – Une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004, pp. 115-157.
- VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre, Chp. 9 « Œdipe à Vicence et à Paris : deux moments d'une histoire » in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, tome II, Paris, Éditions La Découverte, 1986, pp. 213-235.

Œuvres dramaturgiques

- ANOUILH, Jean, *Antigone*, Paris, Éd. de la Table Ronde/Librairie Marcel Didier, 1964 [1946], 96 p.
- BRECHT, Bertolt, *A Man's A Man in Baal, A Man's A Man and The Elephant Calf*, BENTLEY Eric, (dir.) et traducteur, New York, Grove Press, 1964.
- CÉSAIRE, Aimé, *Et les chiens se taisaient*, Paris, Présence Africaine, 1956, 122 p.
- CÉSAIRE, Aimé, *Une saison au Congo*, Paris, Seuil, « Collection Théâtre », 1967, 116 p.
- ESCHYLE, *Les Perses, Les Euménides in Théâtre complet*, traduction de Émile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, pp. 42-69 et pp. 206-234.
- FRISCH, Max, *Monsieur Bonhomme et les Incendiaires*, traduction de Philippe Pilliod, Paris, Gallimard, « Collection Le Manteau d'Arlequin Théâtre français et du monde entier », 1961 [1958], 116 p.
- GREBAN, Arnoul, *Le Mystère de la Passion*, Paris, dir. Gaston Paris et Gaston Raynaud, 1878, 471 p.
- MÜLLER, Heiner, *Mauser in Hamlet-machine*, traduction de Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzingler, Paris, Les Éditions de Minuit, pp. 43-66.
- RACINE, Jean, *Esther*, Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k894168>, extrait de la base de données textuelles Frantext réalisée par l'Institut National de la Langue Française (INaLF), Reprod. de l'éd. de : Paris : Hachette, 1885 (Les grands écrivains de la France).
- RACINE, Jean, *Athalie*, Paris, Librairie Larousse, 1970, 175 p.
- STRAUSS, Botho, *Chœur final*, traduction de Joël Jouanneau et Nicole Roethel, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 1993 [1991], 91 p.
- SARTRE, Jean-Paul, *Les Mouches in Huis clos*, Paris, Gallimard, Coll. « Livre de poche », 1947, pp. 81-190.
- SHAFFER, Peter, *Equus*, traduction de Jean-Louis Roux, Montréal, Leméac, 1976, 156 p.
- SOPHOCLE, *Antigone*, traduction de Marcel Desportes, Paris, Bordas, 1980 [1973], 127 p.
- SOPHOCLE, *Cédipe roi*, traduction d'A. Dain et P. Mazon, Paris, Librio, 1958, 96 p.
- STRINDBERG, Auguste, *Le Songe in Théâtre complet*, vol. 5, traduction de Carl-Gustaf Bjurström et André Mathieu, Paris, L'Arche, 1960.

TREMBLAY, Michel, *Les Belles-Sœurs*, Montréal, Leméac, « Collection Théâtre Canadien », 1972, 156 p.

TREMBLAY, Michel, *Sainte Carmen de la Main*, Montréal, Théâtre/Leméac, 1976, 88 p.

TREMBLAY, Michel, *Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Leméac, 1976, 88 p.

VOLTAIRE, *Œdipe*, 1718, <http://www.voltaire-integral.com/Html/02/01OEDIPE.htm#LETTRE%20VI>, consulté le 26 mars 2008.

WEISS, Peter, *Marat-Sade*, traduction de Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1965 (1964), 153 p.

YACINE, Kateb, *Le Cercle des représailles*, Théâtre, Paris, Seuil, 1959, pp. 8-120.