



## Les Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ

---

27 mars 2015, Québec

Informations sur l'événement :

<http://www.crilcq.org/actualites/item/les-rendez-vous-de-la-recherche-emergente-du-crilcq-2015-quebec-26-27-mars-2015/>

L'ensemble des textes diffusés  
peut être consulté à l'adresse :

<http://www.crilcq.org/publications/rendez-vous-de-la-recherche-2015/>

---

Ce texte est celui d'une communication présentée lors des Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ, tenus au Studio P à Québec le 27 mars 2015.

*Pour citer ce document :*

Marc-André Lapalice, « *Lortie* de Pierre Lefebvre et du Nouveau Théâtre Expérimental : une lecture parabolique de la tuerie de l'Assemblée nationale », texte de la communication présentée dans le cadre des Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ, Studio P, Québec, 27 mars 2015, [http://www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Rendez-vous\\_recherche\\_emergente\\_2015/Lapalice\\_Marc-Andre.pdf](http://www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Rendez-vous_recherche_emergente_2015/Lapalice_Marc-Andre.pdf)

---

*Lortie* de Pierre Lefebvre  
et du Nouveau Théâtre Expérimental :  
une lecture parabolique de la tuerie  
de l'Assemblée nationale

Marc-André Lapalice

*Université Laval*

Le 8 mai 1984, le caporal de l'armée canadienne Denis Lortie entrait à l'Assemblée nationale, apparemment dans le but d'assassiner les députés du gouvernement québécois. Celui-ci ne siégeant pas à l'heure où il fait irruption, l'homme se retrouve seul dans le Salon bleu où il s'assoit dans le fauteuil du président. Le sergent d'armes René Jalbert, alors responsable de la sécurité au parlement, s'y introduit pour discuter avec lui. Il parvient à le convaincre de se rendre. En tout, trois personnes perdent la vie et huit autres sont blessées. À l'issue de procédures judiciaires qui s'étendent jusqu'en 1987, l'ancien caporal est condamné à la prison à vie. Il est libéré sous conditions en 1996.

Entre novembre et décembre 2008, soit plus d'une vingtaine d'années après les faits, la pièce *Lortie*<sup>1</sup> de Pierre Lefebvre est présentée sur la scène du théâtre montréalais l'Espace Libre, dans une production du Nouveau Théâtre Expérimental<sup>2</sup>. Daniel Brière en assure la mise en scène et les comédiens Alexis Martin et Henri Chassé jouent respectivement Lortie et Jalbert<sup>3</sup>. La pièce, constituée de 25 tableaux et divisée en 3 actes, est qualifiée par son auteur de « tragédie grecque bien de chez-nous »<sup>4</sup>. En effet, *Lortie* emprunte certains traits structuraux constitutifs de la forme tragique grecque an-

---

1. *Lortie* est la seconde collaboration de Lefebvre avec le Nouveau Théâtre Expérimental. Lors de la saison 2004-2005 de l'Espace Libre, le Nouveau Théâtre Expérimental a présenté une mise en lecture de *Loups*, un texte écrit par Lefebvre à partir de l'étude psychanalytique de Sigmund Freud intitulée « L'homme au loup ».

2. Le Nouveau Théâtre Expérimental a été fondé en 1979, à la suite de la dissolution du Théâtre Expérimental. La troupe est à l'origine de la fondation de l'Espace Libre, en 1981. Voir le site officiel de la troupe : <http://www.nte.qc.ca/historique/>.

3. « Texte: Pierre Lefebvre / Mise en scène: Daniel Brière / Décor et accessoires: Michel Ostaszewski / Costumes: Marija Djordjevic / Coupe et couture: Julio Mejia / Éclairages: Nicolas Descôteaux/ Vidéo: Yves Labelle assisté de Michel-Antoine Castonguay / Environnement sonore: John Rea Avec Henri Chassé (René Marc Jalbert), Eugénie Gaillard (Chœur), Alexis Martin (Denis Lortie), Pascale Montreuil (Chœur) et Catherine Vidal (Chœur) / Production du Nouveau Théâtre Expérimental, présentée à l'Espace Libre du 11 novembre au 6 décembre 2008. » Cette fiche technique est tirée d'Olivier (2009).

4. Selon le manuscrit de la pièce que m'a gracieusement fait parvenir le Nouveau Théâtre Expérimental.

tique telle qu'a pu la concevoir la tradition occidentale<sup>5</sup>. On y retrouve un personnage de chœur, dont les interventions peuvent être rapprochées des chants de son homologue grec. Outre ces références à l'héritage théâtral antique, la pièce de Lefebvre puise sa matière dans une abondante recherche documentaire. Dans un entretien réalisé par le professeur de cinéma André Habib pour la revue *Hors champ* et auquel participait également le professeur de littérature comparée Philippe Despoix, Lefebvre affirme avoir eu accès à des transcriptions du procès et des enregistrements envoyés par Lortie à sa femme, à l'aumônier de l'armée, ainsi qu'à l'animateur de radio André Arthur (Habib, Despoix et Lefebvre, 2009). Lefebvre fait dialoguer ces documents relatifs au déroulement de la tuerie avec ce que Sylvano Santini désigne comme la « mémoire culturelle de l'Occident » (2009 : 44). Une partie de l'échange entre Lortie et Jalbert, tirée des captations de la caméra de l'Assemblée nationale, a également été reprise dans l'œuvre. Mais surtout, la pièce de Lefebvre est fondamentalement redevable à l'ouvrage *Le crime du caporal Lortie. Traité sur le Père* (1989) de l'historien du droit Pierre Legendre. Cet essai, qui selon l'expression de Martine Boyer-Weinmann relève de l'« anthropologie du droit relue à la lumière de la psychanalyse » (2008 : 452), aborde la tuerie de l'Assemblée

---

5. La latiniste Florence Dupont a bien montré en quoi la tragédie athénienne, qui constituait un rituel excessivement complexe, a été, sous l'impulsion d'Aristote, l'objet d'un travail de décontextualisation au profit du texte. Celui-ci a été amorcé par Aristote dans sa poétique et perpétué par glose savante occidentale. À ce sujet, voir Dupont (2007).

nationale comme un parricide. Legendre fonde son interprétation sur une phrase prononcée par le caporal durant son procès, alors qu'il cherchait à expliquer son geste : « Le gouvernement du Québec avait le visage de mon père » (Lefebvre, 2008 : 10). Dans l'entretien d'*Hors champ*, Despoix remarquait justement :

J'ai vu votre pièce, en effet, moins comme une pièce documentaire sur Lortie que comme une mise en scène de la lecture qu'en propose Legendre, avec cette référence très forte à la psychanalyse, à Œdipe et à la scène du théâtre grec, au caractère symbolique du cas Lortie (Habib, 2009).

Suivant l'observation de Despoix, le présent article aborde cette pièce comme une « mise en scène » de la lecture de Legendre. Je montrerai que *Lortie* évite le piège de ce que l'on appelle communément la « pièce à thèse » par le langage qu'il emploie pour représenter la tuerie. À ce titre, l'homme de théâtre et théoricien français Jean-Pierre Sarrazac remarque qu'« un dramaturge, un poète, même de tendance philosophique [...] n'est pas un philosophe; il n'est pas l'homme du concept mais celui de la flexible métaphore » (2012 : 54). Si les savoirs anthropologique, juridique et psychanalytique sont mobilisés par Legendre dans le but d'élaborer un appareil conceptuel qui permette d'inscrire l'« affaire Lortie » dans la problématique institutionnelle du rapport au Père et à la Loi, l'œuvre de Lefebvre a pour sa part recours à une figure de style longuement étudiée par Sarrazac, soit la parabole. Dans son ouvrage intitulé *La parabole ou l'enfance du théâtre* (2002), il définit ce « récit exemplaire » (2002 : 45) comme

le fait d'«inventer-raconter une histoire simple et familière qui soit le comparant d'un comparé d'ordre intellectuel et/ou spirituel» (2002 : 46). Sarrazac souligne que si cette figure de style s'articule selon le principe rhétorique de la *comparatio* (comparaison), celle-ci «ne saurait être considérée comme un simple adjuvant de l'argumentation» (2002 : 50). C'est que «le récit imagé bref et vigoureux, faisant tableau, qui organise le comparant est, lui, d'ordre poétique» (2002 : 50). Loin d'être un simple support «transparent» à une vérité d'ordre idéologique (caractéristique que le chercheur impute plutôt à l'allégorie), la parabole conserve son «autonomie symbolique» (Sarrazac, 2002 : 49) et recèle une certaine part d'opacité. C'est, écrit Sarrazac, «la dimension phénoménologique qui fait toute l'originalité et tout le pouvoir de la parabole : cette capacité à renvoyer du particulier au général *sans passer par le conceptuel*» (2002 : 52).

Dans mon article, je chercherai précisément à dégager les enjeux généraux de cette lecture parabolique de la thèse de Legendre que construit le spectacle de Lefebvre et du Nouveau Théâtre Expérimental. Dans un premier temps, je présenterai l'essentiel de la réflexion développée par l'historien du droit dans son ouvrage de 1989. Puis, comme le texte et la captation du spectacle ne sont pas accessibles au public<sup>6</sup>, je m'efforcerai de décrire le dispositif spectaculaire déployé dans la mise en

---

6. Pour avoir une meilleure idée de la pièce, le lecteur pourra consulter le long extrait que Lefebvre a publié dans les pages de la revue *Liberté*; l'extrait comporte les huitième, neuvième et dixième tableaux (Lefebvre, 2009 : 66-77).

scène de Brière et de résumer le déroulement de cette « tragédie grecque bien de chez-nous ». Je dégagerai du même coup les caractéristiques esthétiques et formelles qui la rapprochent de la « pièce-parabole » telle que la définit Sarrazac. Il sera alors question du rôle de « paraboliste » endossé par le personnage de chœur et de sa fonction au sein du dispositif spectaculaire. Pour exemplifier l'étude de manière plus concrète, je m'attarderai finalement à l'analyse de la pantomime du sixième tableau, qui constitue un exemple probant du recours au langage de la parabole. De façon à montrer la flexibilité de cette lecture que Lefebvre développe à partir de Legendre, j'utiliserai la terminologie freudienne de *L'interprétation du rêve*, comme le suggère justement Sarrazac (2002 : 66). À partir des concepts de déplacement, de figurabilité et de condensation, il s'agira de montrer comment ce recours au langage du rêve permet, sur le plan fictionnel, de représenter le délire prêté à Lortie et, sur le plan de l'énonciation, de le donner à voir et à entendre au spectateur comme une parabole.

#### PIERRE LEGENDRE ET L'« AFFAIRE LORTIE » COMME PARRICIDE

L'ouvrage *Le crime du caporal Lortie* s'inscrit dans la lignée des travaux menés par Legendre sur la problématique des fondements institutionnels du droit dans la perspective de la modernité occidentale. Sa réflexion porte sur la construction du principe de Raison dans l'« espèce parlante ». Au Freud de *Totem et tabou*, il emprunte l'idée de l'inceste et du meurtre comme les « deux faces d'un interdit structural »

([1989] 2000 : 10). C'est en réaction à ces deux crimes et au danger qui par eux guette les fondements mêmes de «la reproduction de l'espèce humaine», que s'érigent la Raison et son pendant normatif, la Loi, dont est garant ce qu'il nomme la Référence absolue, c'est-à-dire l'autorité symbolique sur laquelle s'appuie l'ordre légal. La transmission généalogique du rapport à la Loi s'articule chez Legendre à la fois sur le plan institutionnel et sur le plan familial (à travers le complexe d'Œdipe). L'«office du Père» est le principe qui permet de lier les deux échelons. Dans les représentations véhiculées par la culture, la « Référence fondatrice » se présente sous les traits du « Père mythique » dont le « père concret » est chargé d'exercer l'« office » à l'échelle familiale ([1989] 2000 : 164). Ce dernier procède, au moyen de ce mécanisme que Legendre nomme «la ligature généalogique», à la transmission de l'interdit à l'enfant en le liant symboliquement au « Père mythique ». Pour ce faire, le père doit céder sa place d'enfant (principe de permutation des places) en se positionnant comme celui qui impose la limite au désir illimité du fils. C'est tout le sens que revêt la « scène fondatrice » du sacrifice d'Isaac par Abraham dans l'Ancien Testament. L'historien du droit écrit qu'en acceptant la mort de son propre fils au nom de la Référence divine, Abraham « nous est montré à l'extrême limite du renoncement à soi, car un enfant représente ici pour le père la note d'éternité – l'éternité à laquelle chacun a droit à travers sa descendance » ([1989] 2000 : 43). Son obéissance à la Loi se transmet au fils par rituel, car « [l]e père est institué comme celui qui lie et qui délie le fils dans le rapport au meurtre, à

la fois pour son propre compte et pour le compte du fils» ([1989] 2000: 43).

Dans le cas de la famille Lortie, c'est précisément l'« office du père » qui a fait défaut selon Legendre. Lors du procès, l'avocat de la défense a insisté sur les sévices perpétrés par le père Lortie à l'endroit de l'ensemble de la famille et sur l'emprise « tyrannique » qu'il avait sur elle. L'historien du droit associe ce dernier au « père de la horde » décrit par Freud dans *Totem et tabou*, cet homme qui ne connaît pas l'interdit et qui précisément se substitue au Père mythique (à la Référence) et menace la reproduction de l'espèce humaine en imposant sa propre loi. La tuerie de l'Assemblée nationale doit alors être interprétée comme « une tentative privée de se fonder comme sujet » ([1989] 2000: 40) de la part du « fils Lortie » et d'ainsi remédier à ce qui aurait dû normalement se produire au sein de la cellule familiale. À travers le gouvernement du Québec, Denis Lortie vise son père comme il se vise lui-même; en tant que fils impossible de son père, et par le fait même, comme père impossible de ses propres enfants ([1989] 2000: 111). Le « Père à majuscule » que constitue l'État est inconsciemment (par le mécanisme de déplacement) substitué par le sujet à son propre père ([1989] 2000: 92). Le crime de Lortie doit ainsi être envisagé à la fois comme le symptôme de son délire et la tentative de s'en délivrer. En effet, selon l'historien du droit, « ce fils passe à l'acte autant pour échapper à l'identification au père terroriste qu'en y succombant » ([1989] 2000: 174). Mais l'attentat est perpétré en vain, car la Référence est « impérissable » ([1989] 2000: 146). Le gouvernement n'est pas la

Référence, mais sa simple incarnation institutionnelle. Voilà les grandes lignes de la thèse que Lefebvre va se réapproprier pour élaborer *Lortie*.

### *LORTIE* COMME « PIÈCE-PARABOLE »

Sarrazac classe la parabole parmi les « formes simples »<sup>7</sup> inventoriées par le formaliste André Jollès. Relevant originellement du régime oral, du « pré-logique » (Sarrazac, 2002 : 46), elle procède selon lui « de ce que Jollès appelle un “geste verbal élémentaire” », c’est-à-dire en

manifestation d’une « disposition mentale » propre à un peuple et à une époque donnés [...] visant à induire chez les auditeurs, à travers l’histoire simple, une réflexion sur un problème moral, métaphysique, religieux, social, politique particulièrement complexe – ou, plus modestement, sa prise en considération (2002 : 46).

*Lortie* relève de sa forme théâtralisée que Sarrazac désigne sous le nom de « pièce-parabole »<sup>8</sup>. D’après la définition qu’il

---

7. Ces formes simples sont les suivantes : « légende, geste, mythe, devinette, locution (ou proverbe), cas, mémorable, trait d’esprit (*Witz*) » (cité dans Sarrazac, 2002 : 45).

8. Dans une note en bas de page, Sarrazac précise : « “Pièce-parabole” est la traduction littérale du terme allemand *Parabelstück* forgé par Brecht. Ce terme nous a paru le plus congruent pour désigner toute pièce moderne qui adopte la forme de la parabole. Mais ce choix, qui nous a permis d’éviter l’expression, à bien des égards confuse, de “parabole dramatique” [...]. Il faudra donc se résigner à cet inconvénient lexical : dans ce livre, pièce-parabole correspond tantôt strictement à la *Parabelstück* brechtienne et tantôt à une acceptation plus générale et englobante » (2002 : 46-47).

en donne dans le *Lexique du drame moderne et contemporain* (2005), celle-ci « s'articule autour d'une *comparatio*, qui va constituer le noyau d'une pièce tantôt brève, tantôt longue mais toujours d'une structure simple » (Sarrazac, 2005 : 148). Dans le cas de la pièce de Lefebvre, le « noyau parabolique de la *comparatio* » (2002 : 69) est suggéré dès le *prélude* au premier acte. Celui-ci consiste en une récapitulation sous forme d'interrogatoire du déroulement de la tuerie (entrée dans le parlement, tirs sur les employés) et en une tentative par l'interrogateur (incarné par une voix hors champ, que le spectateur reconnaîtra comme celle du comédien interprétant le sergent d'armes René Jalbert) de soutirer à Lortie la raison de son geste. Le prélude se clôt sur la phrase-clé de Lortie de laquelle découle la thèse de Legendre : « **Lortie** ... C'est parce que le gouvernement du Québec avait le visage de mon père » (Lefebvre, 2008 : 10). Ainsi mise en exergue, celle-ci est en mesure d'agir comme clé de lecture pour l'ensemble de la pièce.

Avant d'aller plus loin dans l'analyse de la *comparatio* construite par la pièce de Lefebvre, je m'attarderai à l'examen du personnage-clé par lequel celle-ci se déploie, c'est-à-dire le chœur. Celui-ci intervient à titre de paraboliste au sein de la tragédie en mobilisant deux principaux modes d'énonciation parabolique à la fois distincts et complémentaires. Le premier appartient au registre de l'épique (ou selon le terme grec : *diégésis*), c'est-à-dire qu'il s'articule en un récit faisant essentiellement appel au langage verbal. Le second relève pour sa part de la *mimésis* (le mode de la représentation) et prend

appui sur l'ensemble des langages (auditifs, visuels) mobilisés par le spectacle théâtral. Pour que le rôle de paraboliste dévolu au chœur soit compréhensible au lecteur, il me faudra maintenant décrire plus précisément en quoi consiste le dispositif scénique déployé dans la mise en scène réalisée par Brière.

Les trois choreutes qui composent le chœur de la pièce de Lefebvre sont de jeunes femmes vêtues d'une sorte de kimono blanc. Leur sexe ainsi que le recours à un niveau de langue qui s'apparente au français québécois familier sont à peu près les seuls traits définitionnels que le spectateur peut au premier abord dégager. Parce qu'il est un personnage collectif, je serais cependant tenté de l'associer à ce que Legendre désigne sous le terme de *tiers social* ou *institutionnel*<sup>9</sup>, c'est-à-dire comme une représentation des instances qui, dans une culture donnée, servent de médiateur entre le sujet et la Référence absolue et d'interprète du discours qui fait loi. Legendre note que dans les sociétés antiques, cet office était notamment rempli par l'oracle. Dans les sociétés contemporaines, il est dévolu à l'institution politique ou judiciaire et, dans une certaine mesure, au discours médiatique ([1989] 2000 : 95-99). C'est aussi en quelque sorte le rôle joué traditionnellement par le chœur dans la tragédie grecque antique. À notre époque où, comme le souligne justement Legendre, le « discours tragique est de-

---

9. « En posant le discours du meurtre, un système institutionnel s'adresse théâtralement à tous sujets, présent ou futur, aux passants des générations successives, qui naissent ou qui meurent sous l'égide de cette version particulière de la Loi, appelons-la le *Tiers social garant de l'humanisation pour chacun* » (Legendre, [1989] 2000 : 139).

venu pour nous, Modernes, affranchis de la mythologie antique, un simple assemblage de métaphores» ([1989] 2000 : 39), le chœur de Lortie ne sert cependant plus à jouer ce rôle de tiers social, à représenter et à transmettre la Référence, la Loi. C'est que la pièce de Lefebvre est une «tragédie d'après la mort de Dieu» (Lefebvre, 2008 : 2). Dans la didascalie introductive de son manuscrit, il décrit le personnage du chœur dans les termes suivants :

*Comme on se trouve dans une tragédie dégradée, le chœur est pour sa part abâtardi. Il sait tout, a lu Nietzsche et Legendre, mais s'exprime dans une langue des plus orales. Il n'est plus le porte-parole de la volonté divine ou encore de la Cité mais un simple témoin, un simple commentateur, qui ne sait plus que révéler l'absurdité du geste de Lortie (2008 : 4).*

Son rôle au sein de cette «tragédie grecque bien de chez-nous» m'apparaît ainsi pouvoir être ramené à celui d'«artisan» ou de «producteur» de la parabole, que Sarrazac désigne sous le terme de «paraboliste» (2002 : 47). À ce sujet, le poéticien écrit que «[l]'écrivain qui aborde littérairement et/ou théâtralement une parabole doit aussi, s'il veut rester dans l'esprit de la parabole, mettre en scène, dans ses paroles et dans ses gestes, le paraboliste lui-même» (2002 : 47).

La production du Nouveau Théâtre Expérimental déploie un dispositif spectaculaire qui appuie ce rôle dévolu au chœur. Le rapport scène/salle induit par la mise en scène de Brière génère un cadre propice à la prise de parole collective du chœur paraboliste en intégrant le public à la fable dramatique. La scène reproduit la disposition de l'Assemblée na-

tionale du Québec (lieu de la représentation citoyenne par excellence) en organisant l'emplacement du public en deux gradins qui se font face. L'espace entre les spectateurs constitue l'aire de jeu. Il prend la forme d'un couloir au bout duquel se trouve une petite scène surélevée qui correspond à l'emplacement du fauteuil du président. La référence spatiale se concrétisera dans le second acte, lorsque l'espace fictionnel deviendra concrètement celui du Salon bleu. Le mur qui lui est adossé et qui sert de fond à la scène est constitué de plusieurs écrans de télévision. Ce dispositif audiovisuel, qui joue un rôle important dans l'énonciation parabolique, fait structurellement écho aux spectateurs et au chœur. Comme eux il évoque, par la multiplicité des postes de télévision qui forment un seul gigantesque écran, cette dialectique de la diversité et de l'unité qui caractérise les entités sociales. Par son caractère fondamentalement oral et « pré-logique », la parabole est par ailleurs une forme d'énonciation éminemment collective. À ce sujet, Sarrazac remarque que « [m]ême lorsqu'elle est écrite, même lorsqu'elle s'organise en œuvre littéraire, elle renvoie à un temps convivial de la parole. Elle suppose un lien affectif, fût-il discret et ténu, entre le locuteur et ses destinataires. Une sorte d'appartenance communautaire » (2002 : 67). Ce caractère collectif de l'énonciation parabolique est renforcé par le rapport scène/salle précédemment évoqué. Le face-à-face entre les deux gradins amène les spectateurs à intégrer dans leur champ de vision tant les différents personnages de la pièce que les spectateurs situés de l'autre côté de l'aire de jeu. Les choreutes viennent pour leur part occasionnellement

s'installer dans les gradins et deviennent, au même titre que le public, des observateurs de la tragédie tout en prolongeant symboliquement l'espace dramatique à l'ensemble de la salle.



FIGURE 1

Dispositif bifrontal : Alexis Martin, Henri Chassé,  
Eugénie Gaillard, Pascale Montreuil et Catherine Vidal.  
NTE / tous droits réservés.

C'est dans ce contexte tout désigné pour le rôle de paraboliste que le chœur prend place. Son premier mode d'énonciation, de nature verbale, consiste en de nombreuses interventions sous la forme de récits ou de chants, que l'on peut rapprocher des *stasima* de la tragédie grecque<sup>10</sup>. Si le

---

10. *Stasimon* est le terme grec employé originellement pour nommer ce que l'on désigne aujourd'hui en français sous le terme de *chant* (du chœur). *Stasima*, pour sa part, en désigne le pluriel. Voir notamment Biet (2010 : 15).

chœur parle d'une seule voix, ses chants sont assumés par les trois choreutes qui se relancent, se complètent, se corrigent (se relayant plusieurs fois la parole pour déclamer une seule phrase). À titre d'exemple, voici un extrait du premier tableau :

**Chœur 1** Le père...

**Chœur 2** ... Au début...

**Chœur 3** ... Tout le temps...

**Chœur 1** ... C'est toujours un voleur...

**Chœur 2** ... Rien qu'un ostie de voleur...

**Chœur 3** ... Qui vole tout le temps la même maudite affaire...

**Chœur 1** ... C'est comme une manière d'obsession...

**Chœur 2** ... Il est pas capable de s'en empêcher... (Lefebvre, 2008 : 11-12)

Cet échange continu de la prise de parole confère à l'énonciation une certaine lenteur et permet de mettre en exergue les images mobilisées par le chœur. Il s'avère ainsi particulièrement adapté au caractère « artisanal » et « flexible » de la parabole. Le second mode d'énonciation, pour sa part, relève plus strictement du tableau au sens que lui donne le *Lexique du drame moderne et contemporain*, c'est-à-dire : comme « une composition de signes gestuels qui se constitue en un îlot de sens [...] correspondant à une pause dans l'avancée à bâtons rompus de l'action dramatique [...] » (2005 : 210-211). Au cours du premier acte se déploient en effet des pantomimes impliquant Lortie et différents accessoires (par exemple une Bible ou une corde pleine de nœuds). Les choreutes sont souvent directement à l'origine de leur déroulement, qu'elles enclenchent en remettant les objets au caporal et en installant

les éléments du décor dans lequel les pantomimes prennent place. C'est le cas de la Bible et de la corde, que le chœur a en sa possession dès son entrée en scène et qu'il remet au caporal au sixième tableau. Comme énonciateur, le chœur fonctionne de concert avec le mur de télévisions qui compose le fond de la scène. Si le second sert notamment à introduire des images documentaires de l'arrestation du «vrai» Lortie, le premier est pour sa part porteur d'une mémoire subjective qui est celle de la culture de l'Occident. Sarrazac met l'accent sur le fait que pour élaborer le récit de la parabole, soit le comparant, «le paraboliste choisit ses métaphores dans la sphère populaire du proche et du familier» (2002 : 42). Et «ce proche et ce familier, il va faire en sorte de les rendre suffisamment étranges, suffisamment vivants et intrigants pour susciter la réflexion de son auditoire» (2002 : 42). Pour élaborer sa lecture parabolique, le chœur a essentiellement recours aux «scènes fondatrices» (2002 : 139) puisées dans l'essai de Legendre (le sacrifice d'Isaac par Abraham, le meurtre d'Abel par Caïn) ainsi qu'à d'autres références tirées plus généralement parmi les discours mythologiques (le mythe du nœud gordien ou de Thésée et du Minotaure) et philosophiques (les écrits d'Aristote et de Nietzsche) de la «mémoire culturelle de l'Occident» (Santini, 2009 : 44). Ces sources érudites sont transposées dans un langage familier et amalgamées à d'autres images «inventées-racontées» dont le caractère improvisé correspond tout à fait à cette «dimension artisanale» (2002 : 47) que revêt traditionnellement le langage parabolique.

Les trois actes de la pièce déploient une trame documentaire qui sert de substrat à la lecture parabolique. Opérant une rupture chronologique avec le prologue, les tableaux qui composent le premier acte reviennent sur la genèse de la tuerie et cherchent à en présenter les conditions de possibilité dans l'optique de la réflexion de Legendre sur l'impossible « permutation des places ». Ils représentent les préparatifs matériels du massacre (repassage et revêtement de l'uniforme militaire, enregistrement des cassettes testamentaires), dont le caractère concret sert de point d'appui à la *comparatio*. Ainsi, le basculement de Lortie dans la folie est ramené à toute une série de métaphores introduites par le chœur et le mur de télévisions. Dans leurs chants, les trois choreutes abordent notamment l'interdit de l'inceste et la nécessité de l'exogamie (premier tableau) à partir d'images tirées de la culture populaire québécoise (le père est comparé à un « voleur », à un « loup » et au « bonhomme sept heures » qui enlève la fille à sa famille). Les rapports père-fils et la fragilité de « l'office du père » étudiés par Legendre sont pour leur part abordés au sixième tableau par l'image de l'enfant déguisé en pirate pour l'Halloween. Le mur de télévisions diffuse l'éclipse progressive, tantôt d'une lune, tantôt du soleil (tableau un à huit), qui agit comme métaphore de l'entrée progressive de Lortie dans le délire. L'acte se clôt par le récit de la tuerie par le chœur et par l'entrée en scène de Lortie, qui s'assoit dans le fauteuil du président.

Les deuxième et troisième actes procèdent pour leur part à une reconstitution plutôt fidèle de l'épisode majeur de la tuerie qu'est la rencontre entre Lortie et le sergent d'armes

René Jalbert dans le Salon bleu. Les pantomimes et monologues du premier acte cèdent leur place à un réel conflit intersubjectif. Le dialogue capté par la caméra de l'Assemblée nationale, fidèlement reconstitué, en est la trame principale<sup>11</sup>. La confrontation de Lortie et du sergent d'armes alterne avec les chants du chœur qui lui superposent d'autres références tirées de l'ouvrage de Legendre. Les choreutes évoquent notamment le récit du meurtre d'Abel par Caïn et les écrits d'Aristote sur l'homme comme « animal politique » (tableau treize). Les interventions du sergent d'armes René Jalbert, d'abord très près du dialogue ayant réellement eu lieu, s'alignent sur celles du chœur. Vers la fin du spectacle, le sergent d'armes en vient à endosser le rôle de « coryphée *undercover* » (Lefebvre, 2008 : 4). En témoigne le vingt-quatrième tableau :

**Le sergent d'armes** Le fils de ton père...

**Chœur 1, 2 et 3** ... C'est toi.

**Le sergent d'armes** – l'héritage de ton père...

**Chœur 1, 2 et 3** C'est toi.

**Le sergent d'armes** – Pis c'est en venant ici pour faire ce que t'es venu faire que tu l'es devenu (2008 : 113).

Considérant que ce survol des trois actes de la pièce a pu donner au lecteur une idée générale de la lecture parabolique qu'elle développe, je pousserai maintenant l'analyse un peu plus

---

11. Lefebvre, à la revue *Hors champ* : « Je dirais d'abord que le seul dialogue que j'ai retranscrit pratiquement tel quel, est celui de la rencontre avec le sergent d'armes. Parce que, d'une part c'est un dialogue qui est connu, puisqu'on l'entend intégralement sur la vidéo, mais aussi parce qu'il est inimaginable ! C'est vraiment là que la réalité dépasse la fiction » (Habib, 2009).

loin. En m'attardant à l'examen d'un tableau caractéristique, je chercherai à montrer plus précisément comment opère la mise en scène de la lecture de Legendre et quels sont les enjeux signifiants et sensibles qu'introduit le langage parabolique.

### LORTIE ENTRE DEUX IMPOSSIBILITÉS : LANGAGE DU RÊVE ET LANGAGE DE LA PARABOLE

Je me propose ici d'analyser le sixième tableau du premier acte de la pièce, qui se déroule comme suit. Après s'être fait remettre la corde pleine de nœuds et le livre que les choreutes avaient en leur possession depuis le début de la pièce, Lortie va s'asseoir à un bureau situé à l'avant-scène, devant le mur de télévisions. Le chœur quitte alors l'aire de jeu pour prendre place dans les gradins. Le caporal essaie de défaire un nœud avec ses mains; la télévision à sa hauteur diffuse alors l'image d'une éclipse solaire totale. Cette première tentative se révélant infructueuse, il ouvre la Bible et entame la lecture à haute voix de l'épisode du sacrifice d'Isaac (Genèse 22). L'éclipse solaire laisse alors place à une éclipse lunaire. Au bout d'un certain temps, le caporal arrête de lire et s'acharne à nouveau sur la corde avec la différence que cette fois-ci, il se met en colère et sort un couteau, manifestant ainsi la volonté de la couper. Il se rétracte et reprend sa lecture debout et sans le texte, ses mains libres travaillant le nœud. Lorsque dans l'épisode biblique, l'ange s'apprête à délivrer Isaac (comme le précise Lefebvre dans son manuscrit), Lortie s'avère incapable

de poursuivre et les frustrations des deux échecs se combinent : il renverse alors violemment la table.

Ce résumé assez schématique du tableau fournit un exemple concret du second mode d'énonciation parabolique précédemment évoqué. Évidemment, cette pantomime n'est pas référentielle, elle ne provient d'aucun document. Elle n'en est pas moins signifiante, surtout si l'on considère son emplacement dans le premier acte. Celle-ci survient après que Lortie eut repassé et enfilé son uniforme (tableau deux à cinq), et elle est introduite par un chant du chœur, dont voici les dernières répliques :

**Chœur 2** ... C'est fragile, un corps de père...

**Chœur 3** ... Le corps du fils, lui, il est fait fort...

**Chœur 1** ... C'est dur en maudit d'en sortir...

**Chœur 2** ... C'est pour ça qu'on en sort jamais...

**Chœur 3** ... Non, jamais...

**Chœur 1** ... Parce qu'on est toujours en train d'en sortir...

**Chœur 2** ... Pis dans ceux qui sont toujours en train d'en sortir, il y a ceux, en plus, qui en sortent pas pantoute...

**Chœur 3** ... Pis ça, ça fait qu'il y a ceux qui essayent de sortir de ceux qui s'en sortent pas (Lefebvre, 2008 : 26).

L'image de l'uniforme évoque la présence paternelle au sein du fils (Lortie s'adresse à lui comme à son père) et l'identification à laquelle il finit par succomber. Cette métaphore, comme celle de l'éclipse<sup>12</sup>, doit être mise en lien avec le mécanisme de

---

12. «Ainsi, la caméra a-t-elle meublé l'éclipse, un entre deux où l'auteur du crime ne se possède plus» (Legendre, [1989] 2000 : 106).

« la permutation des places » décrit par Legendre, et qui joue selon lui un rôle fondamental dans la fondation du rapport père-fils : « Il faut le redire, la généalogie ne fonctionne pas par accumulation de places, mais à coup de pertes, par permutation symbolique du sujet à travers les places juridiquement désignées, sur la base de la relation œdipienne » ([1989] 2000 : 110-111). « [Q]uand il y a retournement, écrit-il, les enfants tiennent l'office du père impossible. En somme, l'office du père est surimposé à la condition du fils » ([1989] 2000 : 48). Selon Legendre, Lortie s'est donc retrouvé dans la position de devoir assumer à la fois le rôle du fils et celui du père, ce qui s'avère impossible. La métaphore du soleil et de la lune en éclipse totale traduit précisément cette surimposition, les astres étant alignés dans un même axe. Il en est de même pour le rituel entourant l'uniforme qui met en image le père se surimposant physiquement au fils<sup>13</sup>. C'est dans ce contexte où « [l]e fils [s'apprête à] passe[r] à l'acte autant pour échapper à l'identification au père terroriste qu'en y succombant » ([1989] 2000 : 174) que la pantomime parabolique du sixième tableau s'inscrit.

La pantomime du sixième tableau se présente ainsi comme une sorte de rêve prêté à Lortie, comme une mise en image de son conflit inconscient avec la figure du père. Dans le deuxième chapitre de *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Sarrazac avance une piste de réflexion particulièrement

---

13. Dans le chant d'ouverture au sixième tableau, le chœur dit justement que « [l]e père c'est toujours le fils en costume de père... » (Lefebvre, 2008 : 21).



FIGURE 2

Lortie lit la Bible et tente de défaire un « nœud gordien » (sixième tableau).

NTE / tous droits réservés.



FIGURE 3

Lortie hésite à couper le « nœud gordien » (dernier tableau).

NTE / tous droits réservés.

pertinente pour cerner le fonctionnement de ce tableau. Il propose de rapprocher le fonctionnement de la parabole de celui du rêve tel que l'a étudié Freud. Le comparant, soit le « récit parabolique », peut être rapproché du « contenu manifeste » du rêve et le comparé (le problème moral ou intellectuel évoqué par la parabole) de son « contenu latent » (2002 : 66). Le principe de la *comparatio* peut également être associé au « déplacement » et son « économie signifiante » au principe de « condensation » (2002 : 66). Le délire dans lequel Lortie est plongé mobiliserait donc un langage comparable à celui de la parabole. Pour ce qui est du tableau décrit plus haut, cette considération a la conséquence suivante : si sur le plan fictionnel la pantomime sert à représenter la psychose du caporal, elle peut également se donner à voir et à entendre comme une parabole par le spectateur. Comme je l'ai mentionné, le chœur participe à son déroulement, qu'il déclenche en remettant à Lortie la corde nouée et la Bible. Il agit alors à double titre : à l'échelle de l'énoncé comme instigateur du « travail du rêve » et à l'échelle de l'énonciation comme paraboliste.

Après avoir pris place derrière le bureau, Lortie cherche d'abord à démêler la corde ; geste qui n'est pas sans évoquer le récit mythologique du nœud gordien<sup>14</sup>. Il déplace sur cette

---

14. « Gordos, père de Midas, était un fermier qui devint roi de Phrygie parce qu'il mena un jour son chariot sur la place publique de la ville où le peuple attendait la venue d'un roi annoncé par un oracle. Il attacha son char dans le temple dudit oracle. Un proverbe naquit, disant que quiconque parviendrait à dénouer le nœud qui maintenait le chariot, deviendrait maître de l'Asie.

image familière d'une « [d]ifficulté, [d'un] problème quasi insoluble » (*Grand Robert de la langue française*, 2001) le conflit avec son père. Selon la terminologie freudienne, le déplacement opère sur des « représentations » liées entre elles en une même « chaîne associative » (Laplanche, Pontalis et Lagache, [1967] 1984 : 117). Devant l'impossibilité de défaire le nœud, le caporal reporte alors l'enjeu du conflit sur l'épisode biblique du sacrifice d'Isaac en le lisant à haute voix. Le déplacement est rendu possible par le fait que les paraboles mythologiques et chrétiennes partagent les comparés en puissance que sont les thèmes du lien (ou de la filiation) et du rapport à la Loi (par l'instance du Père). Lorsque Lortie dépose la Bible et procède à un second essai pour défaire le nœud, la *comparatio* autour de laquelle s'articulent les récits mythologiques, bibliques et le cas Lortie, apparaît alors plus clairement au spectateur. Si le noyau parabolique peut d'abord être formulé ainsi : le lien, la filiation problématique entre Lortie et son père comme un nœud gordien, c'est-à-dire « une difficulté insoluble » qui appelle une « solution violente »<sup>15</sup>, le récit biblique ajoute une autre signification. La corde nouée évoque également celle qui lie Isaac. Lortie peut alors être assimilé au fils qui s'apprête à être sacrifié. Il devient à la fois le fils et le père : celui qui est lié tout comme celui qui peut se délier. La référence au

---

Beaucoup s'y essayèrent mais tous échouèrent. Alexandre le Grand le tenta lui aussi et avec le même insuccès, alors, il saisit son épée et trancha le nœud» (Hamilton, [1978] 1997 : 431-432).

15. « [C]ouper, trancher le nœud gordien : trancher de façon violente une difficulté » (*Grand Robert de la langue française*, 2001).

nœud gordien se fait ensuite plus explicite, car le caporal, devant l'échec de cette seconde tentative, pousse un cri et sort un couteau. Le manuscrit de Lefebvre offre un détail que le spectacle ne rend pas aussi précisément : « *Il reste un moment à contempler la corde nouée et le couteau, tenté de se servir du couteau pour trancher le tout mais hésite, comme s'il considèrait que ce serait tricher* » (2008 : 27). La corde nouée et le couteau deviennent objets de *condensation* en ce qu'ils « représent[ent] à [eux seuls] plusieurs chaînes associatives à l'intersection desquelles [ils] se trouv[ent] » (Laplanche, Pontalis et Lagache, [1967] 1984 : 89). Les « chaînes associatives » correspondent ici aux motifs partagés par les paraboles mythologiques et bibliques. La corde nouée est, comme comparant, à l'intersection des comparés du nœud gordien et des liens qui attachent Isaac alors qu'Abraham s'apprête à le donner en holocauste. Eux-mêmes peuvent être interprétés à leur tour, comme les comparants d'un comparé commun qui est celui du rapport à la Loi considéré comme un lien généalogique. Le couteau, quant à lui, condense les représentations de l'épée d'Alexandre le Grand et du couteau sacrificiel d'Abraham avec, pour comparé, le désir du caporal de rompre avec la Loi du Père et sa propre impossibilité à le faire. Sur le plan de la fiction, la pantomime peut donc être interprétée comme un rêve prêté à Lortie et, sur le plan de l'énonciation, elle est également donnée à lire comme une parabole.

## DU PARTICULIER DE LA TUERIE AU GÉNÉRAL DU PARRICIDE

Ce bref parcours de la pantomime du sixième tableau, que j'ai choisi d'axer sur l'analyse des mécanismes du « travail du rêve » postulés par Freud, fournit un bon aperçu de la flexibilité qui caractérise l'énonciation parabolique. Sur le plan de la fiction (de l'énoncé), le caporal rend manifeste son conflit psychique par la manipulation d'objets concrets. À travers la corde nouée et la Bible, Lortie mobilise successivement (puis simultanément) la parabole mythologique du nœud gordien et celle, biblique, du sacrifice d'Abraham. J'ai montré comment les comparés de ces paraboles recourent l'interprétation que Legendre propose du crime du caporal Lortie, c'est-à-dire à la fois l'« identification » au « père tyrannique » et le désir de se sortir de l'ordre généalogique « falsifié » ([1989] 2000 : 137). Les paraboles bibliques et mythologiques tendent donc à s'amalgamer, à se combiner à la biographie de Lortie qui en est le substrat. La similitude des langages qui caractérisent le délire et la parabole a pour conséquence que sur le plan de l'énonciation, le spectateur peut à son tour interpréter cette pantomime comme la tentative par le caporal de résister à ce à quoi il va finalement succomber, c'est-à-dire au parricide symbolique (l'image du père selon Legendre est déplacée sur le gouvernement du Québec) que constitue la tuerie de l'Assemblée nationale. Mais, à l'échelle de ce tableau comme à celle du spectacle, cette lecture n'est jamais que suggérée. Le jeu des comparaisons qu'introduisent les chants du chœur, le mur de télévisions et les pantomimes du caporal, est su-

bordonné à la reconstitution documentaire des préparatifs du massacre (premier acte) et de la confrontation entre Lortie et le sergent d'armes René Jalbert (deuxième et troisième actes). Conformément à cette remarque de Sarrazac concernant la « dimension phénoménologique » de la parabole, cette « tragédie bien de chez-nous » passe du particulier de la tuerie de l'Assemblée nationale au général du parricide, ce crime fondamental qui menace l'ordre du monde, et ce, sans passer par le conceptuel.

## BIBLIOGRAPHIE

- BIET Christian (2010), *La tragédie*, Paris, Armand Colin. (Coll. «Cursus Lettres».)
- BOYER-WEINMANN, Martine (2008), «En quête d'une typologie de l'inclassable fait-diversier», dans Emmanuelle ANDRÉ, Martine BOYER-WEINMANN et Hélène KUNTZ (dir.), *Tout contre le réel: miroirs du fait divers, littérature, théâtre, cinéma*, Paris, Le Manuscrit, p. 409-425. (Coll. «L'esprit des Lettres».)
- DUPONT, Florence (2007), *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier. (Coll. «Libelles».)
- HABIB, André, Philippe DESPOIX et Pierre LEFEBVRE (2009), «Autour de "Lortie". Conversation avec André Habib, Philippe Despoix et Pierre Lefebvre», *Hors champ*, 17 juin, [En ligne], [<http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article349>], (29 mars 2016).
- HAMILTON, Edith ([1978] 1997), *La mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, traduit de l'anglais par Abeth de Beughem, Allier, Marabout.
- LAPLANCHE Jean, Jean-Bernard PONTALIS et Daniel LAGACHE (dir.) ([1967] 1984), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France.
- LEFEBVRE, Pierre (2008), *Lortie*, mise en scène: Daniel Brière, document vidéo DVD, filmé à l'Espace Libre en novembre 2008, Montréal, copie fournie par le Nouveau Théâtre Expérimental.
- LEFEBVRE, Pierre (2008), *Lortie*, texte fourni par le Nouveau Théâtre Expérimental. Inédit.
- LEFEBVRE, Pierre (2009), «Lortie (extrait)», *Liberté*, vol. 51, n° 1 (283), «Éclats», p. 66-77, [En ligne], [<http://id.erudit.org/iderudit/34716ac>], (29 mars 2016).
- LEGENDRE, Pierre ([1989] 2000), *Le crime du caporal Lortie. Traité sur le père*, Paris, Flammarion. (Coll. «Champ».)

- OLIVIER, Aurélie (2009), « Échec et math. *Lortie* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 131, p. 21-23, [En ligne], [<http://www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu1117180/1262ac.pdf>], (29 mars 2016).
- SANTINI, Sylvano (2009), « La visagéité du cas Lortie », *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n° 227, p. 43-45.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2002), *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belval, Circé. (Coll. « Penser le théâtre ».)
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.) (2005), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé. (Coll. « Circé/Poche ».)
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2012), *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)