



HAL
open science

Au seuil du texte, le chœur : une voix fondatrice qui s'efface. Réflexion sur l'œuvre dramatique de Laurent Gaudé

Carole Guidicelli

► **To cite this version:**

Carole Guidicelli. Au seuil du texte, le chœur : une voix fondatrice qui s'efface. Réflexion sur l'œuvre dramatique de Laurent Gaudé. Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000), 2009. hal-03807062

HAL Id: hal-03807062

<https://hal-univ-montpellier3-paul-valery.archives-ouvertes.fr/>

hal-03807062

Submitted on 8 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Au seuil du texte, le chœur : une voix fondatrice qui s'efface
Réflexion sur l'œuvre dramatique de Laurent Gaudé

Dans *L'Avenir du drame*¹, en 1981, Jean-Pierre Sarrazac observait déjà des formes discrètes de réapparition du chœur dans l'écriture théâtrale des années 1960-1970, en y voyant l'un des procédés de la « rhapsodisation » de cette écriture, entre mode dramatique, mode lyrique et mode narratif. Ce diagnostic, depuis, s'est trouvé largement confirmé par les évolutions des deux dernières décennies, qui ont vu se multiplier les effets de dispersion de la parole chorale en une polyphonie qu'on désigne le plus souvent par le terme de « choralité ». Cependant, les formes récentes d'apparitions du chœur vont bien au-delà de ces procédés, au point qu'on peut être fondé à parler, avec Christophe Triau, du retour d'un chœur « constitué et affiché »² dans plusieurs productions scéniques et dramaturgiques. La reprise d'un tel dispositif est probablement le signe du déplacement d'un certain nombre d'enjeux esthétiques et politiques, tels que celui de la représentation du rapport de l'individu au collectif, du sujet à la communauté. Du chœur des morts dans *Gibiers du temps* de Didier-Georges Gabily à celui de *Rwanda 94*, « tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants » du Groupov ; du jeu choral et frontal majoritairement privilégié par Stanislas Nordey à la résurrection par Einar Schleef de la forme plénière et archaïque du chœur antique, avec sa déclamation et sa rythmique propres, la résurgence d'une représentation effective des figures de la collectivité conduit à poser aussi la question du rapport de l'acteur au groupe. De l'avis de Christophe Triau, pourtant, cette résurgence resterait ponctuelle et éphémère, assimilable à « une tension, une aspiration protéiforme plus qu'[à] une forme donnée ».³

Il ne saurait être question, ici, de déterminer si le retour du chœur est appelé à s'inscrire durablement sur la scène contemporaine, ou s'il ne constitue qu'un épiphénomène. Ce qu'on peut observer, en revanche, c'est que la signification même de cette réapparition est ambivalente. Si le chœur revient, ne serait-ce pas, en effet, pour exhiber son impossibilité à perdurer, souligner son inévitable disparition, mettre en scène son effacement programmé ?

Parmi les auteurs récents convoquant sur la scène des figures chorales pleinement assumées, Laurent Gaudé est l'un de ceux qui y ont le plus fréquemment recours : « les femmes de la ville » dans *Pluie de cendres* (2001) ; « le chœur des hommes palestiniens », « le chœur des

¹ Jean Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, Lausanne, L'Aire, 1981.

² Christophe TRIAU, « Choralités diffractées : la communauté en creux », *Alternatives théâtrales*, n° 76-77 (*Choralités*), Bruxelles, 2^e trimestre 2003, p. 5.

femmes palestiniennes » et « le chœur des femmes israéliennes » dans *Caillasses* (2002) ; « la voix des enfants » dans *Médée Kali* (2003) ; « le chœur des soldats », « le chœur des émigrés algériens » et « le chœur des gens du quartier » dans le triptyque *Les Sacrifiées* (2004). À la manière de la tragédie grecque, les prises de parole de ces différents chœurs alternent avec celles des personnages, comme si ces deux instances évoluaient en parallèle l'une de l'autre. Loin de n'avoir aucune prise sur l'intrigue, les chœurs, chez Laurent Gaudé, reprennent d'abord les fonctions dramaturgiques majeures que nous pouvons observer chez Eschyle, Sophocle ou Euripide : chœur témoin et commentateur des événements, ou bien partie prenante de ceux-ci, voire opposant des protagonistes comme lorsque les vieillards d'Argos, dans *Agamemnon*, tentaient de s'en prendre à Egisthe.

Généralement présent en ouverture de pièce, d'acte ou de partie, le discours du chœur est d'abord au service de l'exposition. Au début des trois premiers actes de *Pluie de cendres*, la parole collective des femmes dresse un état des lieux de la situation de la ville assiégée, témoigne de sa destruction et de l'extermination progressive de ses habitants. Dans le triptyque *Les Sacrifiées*, un chœur différent occupe le seuil de chaque volet : dans le premier, intitulé « Raïssa », le chœur des soldats français accueille le contingent des jeunes appelés envoyés en Algérie pour mater les rebelles ; dans le deuxième volet (« Leïla »), le chœur des immigrés expose le sort des Algériens exilés par nécessité économique dans l'ancienne métropole et dont le désir le plus cher serait de retourner dans leur pays ; enfin, au troisième volet (« Saïda »), le chœur des gens du quartier témoigne, dans une ville d'Alger à présent urbanisée à l'occidentale, du régime de terreur imposé par les islamistes.

Sur le plan formel, les interventions de ces chœurs constitués, toujours en vers libres dans *Les Sacrifiées*, se distinguent nettement de celles des trois protagonistes féminins (Raïssa, Leïla et Saïda) qui nous guident, sur trois générations, à travers l'histoire des Algériens depuis la guerre d'indépendance jusqu'à la montée en puissance du G.I.A. Ces femmes n'accèdent à la parole poétique qu'à de rares moments, par exemple à la fin du deuxième volet de l'œuvre, quand Raïssa parle longuement à sa fille Leïla endormie, comme on livre un secret ou comme on invente une berceuse :

Prends,
Prends, ma fille,
Prends ma main dans la tienne,
Cette vieille main de souffrance

³ *Ibid*, p. 5.

Aux doigts gonflés,
Aux ongles abîmés.
[...]
Caresse, ma fille,
Caresse cette vieille peau usée
Qui sent la terre de notre pays.
Tu sens les brûlures, les entailles, les gerçures ?
Toute ma vie est là.
[...]
Je te transmets le combat, ma fille.
Je te transmets la tête haute et le regard droit.
[...]
Pose,
Pose, ma fille,
Pose ta tête sur mon sein et sens ma fierté tout autour de toi.⁴

La parole poétique, cessant alors d'être l'apanage du chœur, se charge d'une autre fonction : celle de la transmission d'un héritage et de la création d'un lien indéfectible entre la mère et la fille. Ainsi Raïssa la paria, celle qui a abandonné sa fille née d'un viol collectif par les soldats français, revendique-t-elle enfin la maternité de Leïla, cette fille qui a voulu la retrouver et la choisir comme mère, malgré l'amour de ses parents adoptifs et la révélation de la vérité de sa naissance. À la fin de ce volet, tout comme à celle du troisième, une femme (Raïssa d'abord, Saïda ensuite) prend la parole, en vers, pour se dresser contre l'oppression et affirmer son désir de lutter contre les chœurs constitués, ces figures de la société, et, à travers elles, contre le cours de l'histoire.

Chœur et histoire, violence collective et résistance individuelle

Laurent Gaudé inscrit généralement les fables de ses pièces sur un arrière-plan historique plus ou moins marqué (guerre d'Algérie ou d'ex-Yougoslavie, conflit israélo-palestinien, immigration et terrorisme islamiste), ou du moins les situe dans un contexte soulevant des questions politiques et sociales à forte résonance contemporaine. À l'intérieur de ce contexte, la figure de la collectivité que constitue le chœur joue un rôle essentiel. Dans le premier volet des *Sacrifiées*, le chœur des soldats s'adresse ainsi à la jeune Raïssa :

Regarde bien notre visage, Raïssa.
Il te fait peur.
Tu voudrais reculer.
Regarde bien, c'est celui de l'histoire,
Le visage calme et sans pitié de l'histoire qui va te broyer.⁵

⁴ Laurent GAUDÉ, *Les Sacrifiées*, Arles, Actes sud, 2004, pp. 74-77.

Si les événements historiques n'apparaissent que de façon très indirecte dans ses pièces, la présence même du chœur permet à Laurent Gaudé de donner une forme théâtrale à sa conception de l'Histoire, laquelle apparaît, selon la définition sous-entendue dans ce passage, comme une relation de pouvoir entre l'individu et le collectif, une mécanique inexorable d'oppression et de destruction.

Le premier volet de la pièce montre à deux reprises la jeune Raïssa face aux membres de la Djemâa, l'assemblée des sages du village dans l'Algérie traditionnelle. La première fois, Raïssa pose inlassablement la même question à cette figure de la collectivité et de l'autorité : « Je voudrais savoir où est enterrée ma mère. »⁶ Trois voix d'hommes anonymes se font entendre tour à tour pour lui opposer un refus catégorique et réitérer la malédiction lancée par sa mère avant de mourir, le jour de sa naissance, contre cette « fille tueuse de mère »⁷. Puis la Djemâa prophétise la fin d'un monde ainsi que sa propre disparition. Quand Raïssa, quelques temps plus tard, revient devant cette assemblée pour lui demander un mari et ainsi pouvoir enfin faire partie intégrante du village, elle ne trouve plus qu'un seul membre de ce corps communautaire défunt. Le dernier homme de la Djemâa ayant enterré tous les autres, c'est à Raïssa l'impure qu'il demande d'achever de l'ensevelir : « La fille tueuse de mère. C'est à toi de le faire, Raïssa. Oui. C'est cela. C'est le nouveau monde qui m'enterre. Tes mains sales et innocentes. C'est le nouveau monde qui se penche sur moi. Je partirai sans regret. »⁸

Avec la guerre civile qui se propage dans l'Algérie encore française, la parole chorale et autoritaire de la Djemâa, en prose contrairement à celle des chœurs constitués, n'a plus lieu d'être puisqu'elle n'a plus de communauté sur laquelle se fonder : « Tu ne comprends pas, Raïssa. Nous ne sommes plus rien. Le mari que nous pourrions te désigner, il faudrait le prendre parmi nos fils. Mais nos fils ont disparu. Tout est changé. »⁹

Désormais, le chœur des soldats de l'armée française devient la seule parole qui cherche à faire autorité, d'abord à travers un discours paternaliste qui reprend tous les poncifs de l'idéologie colonialiste, ensuite en devenant menaçant, puis ouvertement répressif et vindicatif. Le viol collectif que subit ensuite Raïssa dans la prison militaire n'est pas montré, mais son récit par la victime en renforce l'impact sur le lecteur / spectateur. Dès lors, la parole du chœur, d'une menace qui planait, paraît s'être refermée sur la jeune femme.

Dans le volet suivant, le chœur des immigrés symbolise les bernés de l'Histoire : ceux qui ont

⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁹ *Ibid.*, p. 15.

dû partir en métropole pour travailler et qui, une fois l'Algérie indépendante, non seulement n'ont pas pu rentrer chez eux pour reconstruire leur pays nouvellement libéré, mais encore ont vu des flux constants d'Algériens contraints pour des raisons économiques à venir à leur tour gagner leur vie en France. Si la décision que prend Leïla d'être la première à rentrer dans son pays cristallise un temps les espoirs du chœur des immigrés de renaître au contact de la terre natale,¹⁰ l'euphorie est de courte durée : l'amère déception laisse bientôt place à la haine envers Leïla puis à sa malédiction.¹¹ Quant au troisième volet, il met en scène le chœur des gens du quartier qui assistent sans opposer de résistance à la montée en puissance du terrorisme dans l'Algérie des années 90.

Quelles que soient les formes qu'ils adoptent (polyphonie diffractée ou parole collective unifiée ; tirades en vers libre ou stichomythies en prose), les chœurs majoritairement masculins dans *Les Sacrifiées* sont à l'origine de processus de condamnation et d'exclusion à l'égard des trois protagonistes féminins. De manière récurrente, Laurent Gaudé montre comment ces trois femmes, mises au ban de la société, essaient malgré tout de trouver leur place dans le monde : dans un village, une famille, un quartier, un pays (l'Algérie, la France, puis de nouveau l'Algérie), par rapport aux hommes... et même par rapport aux morts.

Quand le texte ne met en jeu que des effets de choralité, à travers une polyphonie de voix anonymes qui ne sont pas désignées comme un chœur constitué, c'est pour décourager la protagoniste, la détourner d'une quête (celle de Leïla à la recherche de sa mère et du secret de sa naissance), ce qui là aussi aboutit inmanquablement à une forme d'exclusion. De même que Raïssa a été repoussée par les vieillards de la Djemâa, Leïla se voit rejetée par les habitants du village de sa mère :

Homme 1. La souillure.
Homme 2. Raïssa violée par les Français.
Femme 1. C'est la vieille prophétie d'autrefois.
Femme 2. Tu auras plus de maris que de doigts.
Homme 1. La souillure.
Homme 2. Elle expie sa faute.
Femme 2. La fille tueuse de mère.
Femme 1. C'est la malédiction.
Femme 2. Allons-nous-en.
Homme 1. Elles sont mère et fille.
Homme 2. Infâmes toutes les deux.
Femme 1. Allons-nous-en.

¹⁰ *Ibid.*, p. 63.

Le troisième volet, quant à lui, montre une jeune Algérienne des années 1990, Saïda, en butte aux insultes des hommes en raison de son comportement trop libre. La choralité, exhibée comme un mécanisme d'exclusion dans l'ensemble de la pièce, se charge ici de nouvelles significations : dans une ville où le G.I.A. assassine « les professeurs, les journalistes, les médecins, les écrivains »¹², l'anonymat du groupe peut devenir celui du terrorisme et, plus généralement, celui derrière lequel les individus se cachent pour se livrer à la violence avec le sentiment d'une totale impunité. C'est ainsi que Saïda subit les avertissements, les insultes et les menaces des garçons de son quartier, qui vont jusqu'à la défigurer en aspergeant son corps de vitriol. Si elle réussit un temps à désamorcer ou à repousser leurs attaques, c'est parce qu'elle met un nom sur les voix de ceux qui s'en prennent à elle, les interpellant chacun singulièrement, alors même qu'ils justifient leur harcèlement en se présentant comme la voix de la communauté : « Nous hurlerons tout ce que le quartier pense de toi. »¹³

Quant au chœur constitué, celui des « gens du quartier », non seulement il ne prend pas la défense de Saïda contre la polyphonie des voix de ces jeunes hommes qui l'accusent d'indécence et fustigent sa beauté, mais encore il reste passif et sans voix face à son corps mutilé. En revanche, le geste meurtrier de Saïda sur un frère en partie responsable de son agression provoque la vindicte du chœur, et c'est dans l'appartement de Raïssa et Leïla que la jeune femme va trouver refuge. La vie des trois protagonistes est alors menacée par ce même chœur qui se change en une foule prête à lapider « la folle », « la pute » et « la criminelle ».¹⁴ La figure collective du chœur est donc encore une fois la forme que prend la vindicte populaire, la violence aveugle et injuste du groupe.

En définitive, le chœur des gens du quartier ne semble réagir qu'à la violence archaïque des crimes au fondement des tragédies anciennes (fratricide commis par Saïda, matricide involontaire de Raïssa), non aux formes de violences modernes (terrorisme, agression au vitriol...). Sa violence se déchaîne donc à l'encontre des trois femmes maudites : les crimes, pour ce chœur, apparaissent comme autant de souillures qui, accumulées sur le bouc émissaire, nécessitent périodiquement d'être purgées de la cité.

Mais il existe encore une troisième forme chorale, annoncée par Saïda à la fin des *Sacrifiées*. Paradoxalement, le seul moyen de lutter contre une disparition programmée (par le chœur, par les hommes, par l'Histoire) réside, selon la jeune femme, dans la constitution d'une

¹¹ *Ibid.*, p. 71.

¹² *Ibid.*, p. 90.

¹³ *Ibid.*, p. 87.

¹⁴ *Ibid.*, p. 106.

« choralité de résistance », ¹⁵ pour reprendre une expression de Béatrice Picon-Vallin. Le long discours qu'elle prononce, adressé à Leïla qu'elle considère désormais comme sa nouvelle mère, a l'exaltation à la fois des manifestes et des discours prophétiques :

Ecoute, ma mère.
Tu auras d'autres filles.
[...]
Au gré de nos rencontres sur les routes.
Nous ferons ce que tu as fait avec moi.
Nous adopterons les filles que nous croiserons
Et qui porteront, en elles, la marque des sacrifiées.
[...]
Nous errerons dans le pays,
Et notre colonne ne cessera de grossir.
Les filles de Leïla,
Toujours plus nombreuses.
[...]
Les filles que nous adopterons,
Mes sœurs,
Je veux qu'elle portent toutes mon nom.
Saïda.
Toutes, les unes après les autres,
Le même nom,
Saïda.
Indécente et révoltée.
Oui.
Saïda.
La volonté et le combat.
Jusqu'à ce qu'il y en ait une,
Enfin,
De notre sang,
Une,
Saïda,
Heureuse. ¹⁶

En devenant à leur tour un chœur, ces « sacrifiées » de l'histoire et de la société pourront finalement s'émanciper. Dès lors, le devenir-chœur des femmes est porteur d'utopie en ce qu'il cristallise l'aspiration à un avenir meilleur, l'espoir pour Saïda ('la Bienheureuse') de voir la promesse de son nom enfin réalisée.

Néanmoins, il est d'autres cas, dans l'œuvre dramatique de Gaudé, où les victimes constituées en chœur ne cessent pas pour autant d'être prises pour cibles, n'offrant qu'une résistance

¹⁵ Béatrice PICON-VALLIN, « Les avatars de la choralité russe : des ensembles démocratiques à une choralité de résistance », *Alternatives théâtrales*, numéro cité, pp. 55-59.

¹⁶ L. GAUDÉ, *Les Sacrifiées*, pp. 110-111.

aisément écrasée.

Du chœur des victimes au chœur effacé

Dans *Pluie de cendres*, le chœur des femmes de la ville est décimé : « Les femmes sont mortes. Il n'en reste qu'une, à genoux près d'une mourante », ¹⁷ précise la didascalie initiale de la scène 3 de l'acte IV. Cette survivante n'est qu'un fragment de chœur, une trace de la parole collective de la ville expirante qui lance une imprécation, menace les ennemis invisibles qui tuent de loin :

Ecoutez-moi, écoutez bien cette petite voix de fourmi. Je vous jure une haine de chienne, pour tout ce que vous avez fait. Je prie pour que vos femmes, là-bas, dans vos villages se fassent engrosser par des chiens et qu'à votre retour elles accouchent de monstres qui se jettent dans vos bras et vous lèchent le visage. Que vos femmes soient les putes du chenil ! ¹⁸

La dernière représentante du chœur meurt juste après cette malédiction, écrasée sous un obus. Si elle n'est pas la toute dernière à s'effondrer, sa mort scelle néanmoins la fin de cette humanité, à la fois comme annonce de la disparition physique de la population et comme signe de la perte de tout sentiment humain. En effet, les derniers survivants de la ville la suivent presque immédiatement dans la mort, à l'exception d'Ajax, qui choisit de vivre mais en décidant de n'être « plus qu'un poing serré sur une arme ». ¹⁹

Sur le plan scénique, le chœur permet de concrétiser la représentation du massacre aveugle d'un peuple, symbole des populations martyres écrasées lors des guerres fratricides du XXe siècle. Loin de tout mode de figuration réaliste de l'extermination d'un groupe, il fait image à la fois en convoquant une forme de subjectivité et en assumant un rôle symbolique. L'expérience de la mort de masse, dans laquelle la souffrance de chacun risque toujours de paraître amoindrie, retrouve, singulière et collective à la fois, toute sa puissance de scandale.

Avec *Caillasses*, dont l'action prend place dans le contexte des affrontements israélo-palestiniens, Laurent Gaudé pousse plus loin encore que dans *Pluie de cendres* le transfert d'humanité qui s'opère du protagoniste vers le chœur. Le terrorisme y est dénoncé en traitant dramaturgiquement et scéniquement l'événement de la mort. Après avoir entendu les plaintes de deux chœurs palestiniens, celui des hommes puis celui des femmes, sur les difficultés et les humiliations quotidiennes dans les territoires occupés, le spectateur assiste aux derniers instants d'un chœur de femmes israéliennes victimes d'un attentat et qui s'adresse à lui par-delà la mort, de manière directe, frontale. Tout d'un coup, la perspective sur le texte et les

¹⁷ L. GAUDÉ, *Pluie de cendres*, Arles, Actes sud, 2001, p. 35.

¹⁸ *Ibid.*, p. 36.

personnages se décale : ce n'est plus sur Adila, la jeune terroriste palestinienne qui se fait exploser à l'arrêt d'un bus, que se concentrent l'écoute et le regard du public, mais sur ce chœur anonyme de femmes qui ont le dernier mot de la scène :

Adila : Dieu est grand.

Le jeune homme : Les portes du bus s'ouvrent.

Adila : Dieu est grand.

Le jeune homme : Des grappes en descendent.

Adila : Par la volonté de Dieu.

Le jeune homme : Elle ne me quitte plus des yeux. Je comprends. Trop tard. Je comprends.

Adila : Par la volonté de Dieu.

Le jeune homme : Je comprends. Mon corps, à jamais, éparpillé.

Long silence

Le chœur des femmes :

Ceux de nous qui montaient. Ceux de nous qui descendaient. La foule entière. Pressée. Un beau jour de soleil. La chaleur du bus. La clarté de la lumière. Nous n'avons pas même eu le temps de savoir. Nous ne saurons jamais rien de l'explosion. Des gravats. Des sirènes d'ambulances. Nous ne saurons jamais rien des cris. De la douleur. De la carcasse du bus éventré. Nous ne saurons rien. Une belle journée. Et la vie, pour nous, arrachée.²⁰

Au cours de ce faux dialogue, chaque instance énonciatrice est enfermée dans son discours que les autres n'entendent pas, et qui rassemble en un seul instant les moments qui ont immédiatement précédé l'explosion et ceux qui l'ont suivie. Par un procédé similaire à celui de la focalisation interne dans le roman, les spectateurs peuvent presque simultanément avoir accès aux flots de pensées qui traversent la conscience des personnages et mesurer leurs écarts. Le spectateur n'est donc pas amené à juger mais découvrir tous les points de vue à la fois, ce qui restitue une complexité et une humanité à la situation – même si l'on peut observer que les paroles que prononce Adila sont la simple répétition des formules-clés de son endoctrinement. Atténuant l'effet pathétique par le traitement épique que produit le récit rétrospectif de l'événement, l'évocation par le chœur de sa propre mort favorise donc une

¹⁹ *Ibid.*, p. 39.

²⁰ L. GAUDÉ, *Caillasses*, scène 6. Texte inédit, consultable en ligne sur le site de la revue *Positions* : <http://www.positions.fr>

prise de conscience critique en déplaçant les catégories de jugement sur l'humain et l'inhumain. Ainsi le double renversement opéré ici, par rapport aux *Sacrifiées*, du chœur oppresseur au chœur victime, et du protagoniste persécuté au protagoniste terroriste, s'accompagne-t-il d'une complexification dramaturgique et politique à la fois.

Dans *Médée Kali*, la forme chorale n'est qu'une voix, celle des enfants morts, qui accompagne le voyage de Médée. Celle-ci déterre leurs corps pour les brûler, mais ils continuent de la poursuivre tels des spectres jusqu'à ce qu'elle se plonge dans les eaux du Gange. Présentée en italiques, cette voix occupe la place des didascalies au seuil de huit des neuf séquences ou stations de l'œuvre. Il s'agit donc d'un chœur déjà mort, fantôme, dont la pièce nous montre le processus de disparition complète. Voix sans corps et dont l'auteur ne précise pas le mode de concrétisation scénique, les enfants de Médée n'accèdent qu'à une présence paradoxale et n'entrent presque jamais en relation avec leur mère. Si la terreur monte en eux lorsqu'ils sentent sa détermination à les arracher à leur tombe grecque, la pièce s'achève sur l'expression du « soulagement »²¹ qu'ils éprouvent à se dissoudre dans le Gange. L'un des enjeux centraux de *Médée Kali* est donc de faire disparaître toute trace du chœur des enfants, de le conduire jusqu'à son entière dissolution, mais dans un processus progressivement dédramatisé, comme une tension qui irait vers son apaisement.

On observe donc de manière générale que si les différentes formes chorales, chez Laurent Gaudé, sont fortement impliquées dans l'action dramatique, elles se trouvent prises à chaque fois dans un processus dynamique, d'apparition ou de disparition, dont l'achèvement coïncide avec la clôture du texte. Aussi échouent-elles en définitive dans leur fonction de transmission d'un héritage communautaire : soit parce qu'elles sont devenues obsolètes et restent tournées vers un passé révolu, crispées entre nostalgie et regret ; soit parce qu'elles ne parviennent à transmettre qu'une violence barbare, aveugle (qui tantôt rejoue les mécanismes archaïques du bouc émissaire, tantôt prend des formes plus modernes de l'agression ou de l'oppression) ; soit enfin parce qu'elles ne font qu'exprimer la parole des victimes collectives de la guerre ou du terrorisme. La véritable transmission est celle qui passe par les protagonistes, le plus souvent des femmes (filles et mères biologiques ou symboliques), celles qui retournent « la marque des sacrifiées » en cri de révolte et chant d'espoir ; ou, au contraire, celle d'une Médée qui, pour apaiser les âmes de ses enfants, les conduit jusqu'aux bords du Gange où leur présence spectrale, ainsi rendue à leur identité indienne, va se dissoudre dans les eaux purificatrices du fleuve. Parce qu'elle n'a pas compris l'importance de cette transmission

familiale des valeurs et de l'identité, la jeune Adila, la femme-bombe dans *Caillasses*, perd son humanité et l'amour de son père :

Adila.
Ma fille.
[...]
Qu'as-tu fait ?
J'étais riche tant que je t'avais avec moi.
Tu te souviens ? Je te l'ai dit.
Ma seule richesse.
Père et fille.
Tu m'as enlevé cela.
Tu as dépouillé ton père.
Tu es comme ceux qui nous ont volés.
Par ta faute, Adila,
Par ta faute nous sommes toujours plus pauvres et esseulés. [...]

Il fallait vivre, Adila
Tout est à recommencer.
[...]
Je fais contre toi ce que j'ai toujours fait contre mes ennemis, Contre les années de frustration et de cri rentré.
[...]
Je caillasse ton nom, Adila.
Je caillasse ton sacrifice.
Je caillasse les planches de bois de ton cercueil de martyr.
Je caillasse,
A toute force.
Je n'ai plus que cela, Adila,
Par ta faute.
Je n'ai plus que cela.²²

Carole Guidicelli

Université Rennes 2 – Haute Bretagne.

²¹ L. GAUDÉ, *Médée Kali*, Arles, Actes sud, 2003, p. 41.

²² *Caillasses*, scène 7.