

Les Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ



10 et 11 avril 2014, Montréal

Informations sur l'événement :

<http://www.crilcq.org/actualites/item/les-rendez-vous-de-la-recherche-emergente-du-crilcq-2014-montreal-10-11-avril/>

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

<http://www.crilcq.org/publications/rendez-vous-de-la-recherche-2014/>

Ce texte est celui d'une communication présentée lors des Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ, tenus au Pavillon Lionel-Groulx de l'Université de Montréal les 10 et 11 avril 2014.

Pour citer ce document :

Marc-André Lapalice, « *Sexy béton d'Annabel Soutar : un plaidoyer implicite pour un "art du détour"* », texte de la communication présentée dans le cadre des Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ, Pavillon Lionel-Groulx, Université de Montréal, 10 et 11 avril 2014, http://www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Rendez-vous_recherche_emergente_2014/Lapalice_Marc-Andre.pdf

Sexy béton d'Annabel Soutar :
un plaidoyer implicite
pour un « art du détour »

Marc-André Lapalice

Université Laval

Le 30 septembre 2006, l'effondrement du viaduc de la Concorde, à Laval, faisait cinq morts et six blessés. Véritable phénomène médiatique, l'événement donne lieu à une commission d'enquête publique qui, sous la présidence de l'ancien premier ministre et avocat Pierre Marc Johnson, est chargée d'examiner les causes de l'accident. De 2008 à 2011, la dramaturge Annabel Soutar consacre une trilogie dramatique à ce fait divers. Construit presque exclusivement à partir d'entrevues, qu'un groupe de comédiens reconstitue sur scène, le spectacle de la compagnie Porte Parole se revendique du théâtre documentaire et peut être plus précisément apparenté à ce courant que les Anglo-Saxons désignent par l'expression « théâtre verbatim » ou « *verbatim theatre*¹ ».

1. « Rony Robinson, a playwright who can be considered a pioneer of the method, sets out here the boundaries of Verbatim theatre: it is a form of theatre firmly predicated upon the taping and subsequent transcription of interviews with "ordinary" people, done in the context of research into a particular region, subject area, issue, event, or a combination of these things. The primary source is then transformed into

Dans le présent article, je me propose d'aborder certains enjeux esthétiques et dramaturgiques soulevés par l'appropriation de ce fait divers dans la version intégrale du spectacle d'Annabel Soutar, mis en scène par André Perrier et Sophie Vajda et présenté à la salle Fred-Barry du Théâtre Denise-Pelletier en février 2011. Je m'intéresserai d'abord à la réflexion menée par le dramaturge et chercheur français Jean-Pierre Sarrazac sur le rôle de la « stratégie de détour » dans le renouveau de l'écriture réaliste. En reconstituant sommairement l'errance créatrice des deux protagonistes du spectacle (les comédiens Brett Watson et Maude Laurendeau), qui mènent une enquête sur l'effondrement du viaduc de la Concorde dans le but d'élaborer une pièce documentaire², je tâcherai précisément de montrer en quoi *Sexy béton* constitue un plaidoyer implicite pour un art du détour. Je me pencherai alors sur la stratégie déployée dans ce spectacle, soit « l'effet de réplification », notion empruntée à Susanna Egan (comme présentée et traduite par Louis Patrick Leroux). Une courte analyse d'un

a text which is acted, usually by the performers who collected the material in the first place. » Je traduis : « Rony Robinson, un dramaturge pouvant être considéré comme un pionnier de cette pratique, définit ainsi le théâtre verbatim : il s'agit d'une forme théâtrale essentiellement basée sur l'enregistrement et la transcription d'entrevues réalisées avec des gens "ordinaires", menées dans le contexte d'une recherche portant sur une certaine région, un domaine, une problématique, un événement, ou une combinaison de ces sujets. Le matériau de base est alors transformé en un texte puis joué, habituellement par les comédiens qui l'ont initialement rassemblé » (Paget, 1987 : 317).

2. L'enquête a en réalité été menée par Soutar. Le choix de déléguer celle-ci aux comédiens Brett Watson et Maude Laurendeau repose sur des motifs esthétiques et dramaturgiques qui seront étudiés ici.

exemple concret de cet effet, soit la relation entre les personnages de Maude et de Louise, me permettra finalement de cerner en quoi cette stratégie permet à Brett et à Maude de sortir de l'impasse esthétique dans laquelle ils se trouvent à la fin de leur démarche.

LA STRATÉGIE DE DÉTOUR: «INSTAURER LA DISTANCE AU CŒUR MÊME DE LA PROXIMITÉ»

La notion de détour, abordée par Sarrazac dans son essai *L'avenir du drame* (1981), puis développée plus amplement dans *La parabole ou l'enfance du théâtre* (2002) et dans *Jeux de rêves et autres détours* (2004), s'inscrit dans le prolongement du procédé de singularisation de Victor Chklovski et des formalistes russes³ de même que dans celui de l'effet de distanciation du théâtre épique brechtien. Prenant également appui sur une dialectique de «l'étranger et du familier», la stratégie de détour consiste en une «attitude» philosophique, une «ruse» ou un «art guerrier» (Sarrazac, 2002: 21 et 23), qui vise un «déconditionnement» (2002: 43) des réflexes créateurs de l'écrivain réaliste. Car celui-ci est menacé, dans son désir de représenter la «vivante actualité» (Sarrazac, 2004: 11), par le piège de l'«habituel» (expression que Sarrazac emprunte à Martin Heidegger) et de la «routine» (Sarrazac, 2002: 34

3. «Le dilemme d'une écriture du détour n'est pas étrangère ni à la problématique de la distanciation brechtienne, ni à celle, qui a probablement inspiré Brecht, de l'*ostranenie* – étrangéisation – chklovskienne» (Sarrazac, 2004: 17-18).

et 32), c'est-à-dire de la répétition, à travers l'imitation de « genres-modèles » (Sarrazac, 2004 : 21), des façons de percevoir et d'intellectualiser le réel qui leur sont associées. Comme pour « l'effet V » brechtien (dans la traduction française que l'on donne du *Verfremdungseffekt* allemand, c'est-à-dire le terme *distanciation*), la notion de détour « spatialise » l'appréhension du réel et son appropriation artistique. Elle situe ainsi symboliquement le dramaturge (ou le spectateur) et la réalité dans un même espace, ramenant le détour à une « stratégie » concernant son positionnement et son regard face à celle-ci. À propos de l'effet V, Sarrazac se demande si

toute cette théorie dite en français de la distanciation (*Verfremdungseffekt*) ne repose-t-elle pas sur le fait d'appliquer aux choses et aux événements apparemment les mieux connus un regard étranger (et pas forcément « à distance ») qui, les rendant étranges, permet de les re-connaître? (2002 : 32)

De même, l'objectif du détour est de permettre à l'œuvre dramatique de construire un « regard étranger » sur ce qui apparaît proche ou familier. Pour ce faire, le dramaturge doit modifier son rapport au réel. Traduit sous la forme d'une métaphore spatiale, c'est son positionnement face à celui-ci qui doit être réorienté, car il en conditionne les rapports. À ce titre, la stratégie opère sur deux dialectiques complémentaires : l'une concerne le *regard* – celle du « familier et de l'étranger » – et l'autre, déterminant la première, concerne le positionnement dans l'*espace*, c'est-à-dire une dialectique de la proximité et de la distance. La stratégie de détour se décline ainsi en deux

étapes: pas de côté (détour) qui permet la vision indirecte (retour).

Pour Sarrazac, deux pièges liés à l'«effet de sidération» (2002: 19) guettent l'écrivain réaliste. D'une part, il y a le piège de la proximité, qui découle de «l'illusion d'un accès direct à ce qu'on appelle "actualité" ou encore "réalité"» (Sarrazac, 2004: 12), ce qui correspond pour le chercheur à un «refus du détour». L'autre piège est celui du «recul», de la «distance», de «l'éloignement» (selon l'expression de Thomas Pavel), où l'écrivain perd de vue ce qu'il souhaitait représenter, où le familier se dissout dans l'étranger. Le détour, quant à lui, constitue justement un compromis entre la proximité et le recul. Comme l'écrit Sarrazac,

il ne s'agit pas d'opposer naïvement à l'art classique de l'éloignement un prétendu art du rapprochement, mais d'élaborer un art du détour qui rapproche tout en éloignant et éloigne tout en rapprochant, qui instaure de la distance au cœur même de la proximité» (2004: 18).

ENTRE DEUX SIDÉRATIONS ARTISTIQUES: DE LA DISTANCE DE LA SATIRE À LA PROXIMITÉ DE L'INTERVENTION JURIDIQUE

*Sexy béton*⁴ s'ouvre sur l'entrée en scène des comédiens Brett Watson et Maude Laurendeau qui, tout en se présentant

4. Les extraits de la pièce présentés au fil des prochaines pages sont tirés du texte inédit déposé au Centre des auteurs dramatiques; ils seront indiqués par la mention *SB* suivie du numéro de la page.

selon leur vraie identité (ils déclinent leur nom réel et précisent leur statut de comédien), exposent les circonstances entourant l'effondrement et ses conséquences ainsi que l'origine du spectacle qu'ils s'appêtent à présenter au public. La scène qui suit donne lieu à l'autoreprésentation d'un conflit entourant la première mouture de la pièce intitulée « Coulé dans le béton ». Brett résume la genèse dans les termes suivants :

It didn't make sense. Un pont s'écroule, des gens meurent, et au bout du compte, personne reconnaît avoir une part de responsabilité dans tout ça? J'ai décidé que je voulais créer une pièce sur cette histoire-là. Tous les ingrédients étaient réunis pour une excellente satire politique. J'ai fait des recherches et j'ai commencé à écrire. Quatre mois plus tard, j'ai montré à Maude une première version de ma pièce (SB: 4).

Maude s'avère cependant très critique face au projet tel qu'il est conçu par Brett :

MAUDE : Ça s'appelle « Coulé dans le béton » ?

BRETT : C'est pas mal *catchy*, huhn ?

MAUDE : C'est mauvais, Brett.

BRETT : Quoi ? !

MAUDE : C'est incomplet, c'est mauvais.

BRETT : Qu'est-ce que tu veux dire... « incomplet ? »

MAUDE : Ta pièce se termine par « personne n'est responsable ». Ça nous mène où ça ?

BRETT : Ça nous mène à la vérité. *That's how the real story ended.*

MAUDE : Mais pourquoi ? Pourquoi personne n'a reconnu sa responsabilité ? Ça t'intéresse pas de connaître la réponse à cette question-là ?

BRETT: Je connais déjà la réponse: parce que tous ces gens sont... des êtres humains. Ils n'aiment pas payer pour leurs erreurs (SB: 5).

Sous couvert d'incomplétude, ce que la comédienne lui reproche est justement la mise à distance, le recul qu'induit la posture satirique de Brett. À ce propos, Sarrazac note dans *L'avenir du drame*:

Si la satire est une arme, elle est aussi une armure. L'œuvre dramatique qui y a recours se trouve du même coup sanglée dans la cote de maille d'une rhétorique de l'ironie. De cette dernière, Renan disait qu'elle est « un acte de maître par lequel l'esprit humain établit sa supériorité sur le monde. » Peut-être convient-il aujourd'hui de s'interroger sur cette « supériorité ». Comme d'ailleurs de tout discours de « maîtrise ». Ce qui rend la satire problématique à mes yeux, c'est le point de vue hautain de l'auteur satirique, son regard en surplomb sur la réalité, la distance qu'il cultive par rapport au monde ([1981] 1999: 174).

Si « Coulé dans le béton » ne parvient pas selon Maude à analyser adéquatement les causes de l'accident et à en tirer un projet artistique convaincant, c'est précisément en raison de ce « point de vue hautain », de ce « regard en surplomb » qu'adopte Brett par rapport à l'objet de sa pièce. Sarrazac remarque que pour le poéticien André Jolles,

« [l]a satire [...] est une moquerie qui porte sur l'objet qu'on réprovoque et qui nous est étranger. Nous nous refusons à avoir rien de commun avec l'objet de ce blâme, nous nous y opposons brutalement, nous le dénouons donc sans sympathie ni compassion » ([1981] 1999: 176).

Aux yeux de Maude, la pièce de Brett fait preuve d'un manque de sympathie et de compassion qui paralyse la connaissance réelle des motifs soulevés par le verdict de la commission Johnson :

MAUDE : Alors tu te contentes de rire de... *Regardant le texte de Brett...* Pierre Marc Johnson, des ingénieurs du gouvernement, des entrepreneurs en construction, des journalistes, et, ouvrez les guillemets : (Maude lit cet extrait) «Tous les citoyens semi-conscients qui ont besoin qu'un pont leur tombe sur la tête pour s'apercevoir qu'il y a quelque chose qui ne va pas avec les infrastructures au Québec.»

BRETT : Yes absolutely.

MAUDE : Ben moi chus pas capable. J'ai l'impression de lever le rideau sur un problème pis de me sauver.

BRETT : Mais ça, c'est notre job d'exposer les problèmes, pas de les régler.

MAUDE : Mais au moins, expose-les comme du monde. Tous ceux que tu blâmes, les politiciens, les ingénieurs... est-ce que t'as pris deux minutes pour essayer de les connaître?

BRETT : Les connaître? Comment?

MAUDE : Je sais pas... appelle-les. Parles-en avec eux. Écoute-les (SB: 5-6).

En regard de la courte présentation sur laquelle s'ouvre le spectacle, cette satire qu'adresse Brett à «tous les citoyens semi-conscients qui ont besoin qu'un pont leur tombe sur la tête pour s'apercevoir qu'il y a quelque chose qui ne va pas avec les infrastructures au Québec» est plutôt ironique. Car Brett et Maude font justement partie de ces «citoyens semi-conscients» à qui l'effondrement du viaduc a révélé ce fait de

société qu'est la précarité des infrastructures routières⁵. Cette prise de conscience est pour eux à l'origine d'une véritable « injonction à écrire » (Sarrazac, 2002: 19). Le comédien ne saurait alors « considé[rer] à bon droit cette réalité comme *extrinsèque* » (Sarrazac, [1981] 1999: 176).

Face à la sidération artistique occasionnée par ce recul satirique, Maude propose à Brett de mener leur propre enquête documentaire ainsi que de produire leurs propres documents, et par le fait même, de contourner la médiatisation par laquelle l'événement leur est parvenu. Ce conflit entre les deux comédiens permet de justifier la démarche du spectacle, qui est celle du théâtre verbatim. Le premier rendez-vous facilement obtenu avec Pierre Marc Johnson va enclencher une série de rencontres avec d'autres actants de la commission et des personnes de professions diverses dont l'expertise pourrait permettre à Maude de remédier au verdict du rapport et de trouver un responsable de l'effondrement. Maude se réapproprie le projet et le rebaptise « Sexy béton » (d'après un article de l'éditorialiste Alain Dubuc). Brett l'accompagne dans ses démarches, mais un peu à reculons. La prise de contact avec

5. Dans une lettre d'opinion publiée dans le journal *La Presse*, Soutar écrit : « J'étais perplexe devant ces réponses, mon intuition me disant que l'effondrement de la Concorde me concernait d'une façon ou d'une autre, même sans que j'en sois consciente. Au contraire de la plupart des fonctionnaires gouvernementaux qui voulaient prendre du recul par rapport à l'événement, je voulais m'en rapprocher, pour comprendre comment en tant que citoyenne du Québec j'avais pu ignorer le terrible état du réseau routier, et pourquoi je n'avais pas exigé de moi-même ou de mon gouvernement démocratique une explication quant au délabrement des infrastructures » (Soutar, 2011a).

les victimes de l'effondrement et l'intimité qui se crée au fil des discussions et des repas marquent un tournant dans leur démarche. À partir de ce moment, leur enquête documentaire se mute en un projet de réparation juridique. Maude entre en communication avec l'avocat Julius Grey, qui accepte de les représenter *pro bono*. Elle va jusqu'à organiser une collecte de fonds dans la rue. Comme le souligne Brett, un peu désespéré par la tournure du projet : « Maude, est-ce que c'est responsable ce qu'on fait ? On est des acteurs. Des acteurs qui prennent un maudit gros détour par rapport à leur pièce » (SB: 54). L'intervention finit en quelque sorte par prendre le dessus sur le projet de pièce, qui se trouve alors menacé par l'autre danger dramaturgique et esthétique défini par Sarrazac : la sidération exercée par une trop grande proximité. Ainsi, lorsque les victimes refusent finalement d'entamer la procédure, et ce, même si Brett et Maude sont parvenus à désigner un possible responsable (le poseur d'armature), c'est tout le spectacle qui leur apparaît comme un échec (et non seulement la tentative de réparation juridique). La dernière rencontre avec l'avocat Julius Grey laisse cependant entrevoir une porte de sortie :

JULIUS essaie de reconforter MAUDE: On peut avoir une approche tactique. The Romans defeated Hannibal by not fighting the battle. Hannibal had a tactical advantage in every single fight. So the Romans went for little things, they... got in his way blocking trade routes and attacking small convoys of supplies etcetera. And over some years they beat Hannibal. S'ils avaient décidé d'attaquer de front, il y a fort à parier qu'Hannibal aurait réussi à prendre Rome.

[...] MAUDE: Voilà. C'est tout... c'est terminé. Merci monsieur Grey.

JULIUS: Mais pourquoi vous ne dites pas plutôt: «ce n'est pas terminé». Il y a d'autres causes. Il y a d'autres choses. Je veux dire, le théâtre, par exemple, est une forme d'action, vous savez. *Remember, Shakespeare went from little town to little town*, et Molière aussi, ils se moquaient des hypocrites et des puritains. *Do what Hamlet said to do: Show a mirror up to nature*.

JULIUS sort (SB: 126-127).

Dans le contexte de cette impasse qui caractérise la fin de la pièce, le «plaidoyer» de Grey m'apparaît pouvoir être interprété comme une invitation implicite à l'art du détour. Sa suggestion de se référer à l'attitude des Romains, qui ont vaincu Hannibal grâce à leur approche tactique, recoupe cette dimension de la philosophie du détour qu'est la ruse ou l'art guerrier. Au-delà de la référence à la *mimèsis*, l'exemple d'Hamlet et son «*show a mirror up to nature*» m'apparaissent dévoiler la nature du pas de côté ou de l'écart déployé par le spectacle de Soutar: ce que le chercheur en dramaturgie québécoise Leroux a traduit, d'après le «*mirror talk*» de Egan (1999), sous le nom d'«effet de réplication» ou d'«effet miroir⁶».

6. L'idée de rapprocher *Sexy béton* des travaux de Leroux est suggérée par Philippe Couture dans son article sur le multilinguisme dans le théâtre québécois (2012: 60).

L'EFFET DE RÉPLICATION COMME STRATÉGIE DE DÉTOUR

Dans sa thèse de doctorat consacrée à l'autoreprésentation dans le théâtre québécois, Leroux se penche sur les travaux menés par Egan sur l'autobiographie :

Susanna Egan, dans son ouvrage *Mirror Talk: Genre of Crisis in Contemporary Autobiography* évoque la tentation, chez le biographe quel qu'il soit, de s'identifier – et parfois, de se substituer – à son sujet. Il s'agit alors d'un *effet de réplication*, un effet miroir, où la connaissance de l'autre est tributaire d'une connaissance de soi et où les deux procédés parallèles, soit celui de s'identifier et celui de se substituer au biographé, convergent (2009 : 134).

Cette expression de Egan, remarque Leroux, recoupe toute une série de travaux menés dans le domaine de la recherche en autobiographie :

Réplication ou effet miroir (Egan), soi-même comme un autre (Ricoeur, Folkenflik), métaphores du soi (Olney), autobiographies esthétiques (Nalbantian), le double de ce double qu'est déjà l'écriture (Foucault)... Les termes divergent, l'idée demeure la même : l'auteur est confronté à une dialectique du soi à l'autre, mais également à une dialectique interne du soi à son identité narrative. En s'intéressant de près à un personnage biographique, on finit par y investir de sa propre personne (2009 : 134).

Bien que *Sexy béton* ne soit pas à proprement parler une pièce biographique ou autobiographique, j'ai montré la place cruciale qu'elle accorde à l'expérience vécue par la dramaturge lors de son processus de recherche documentaire comme à

celle des victimes. Annabel Soutar, dans une entrevue réalisée par le critique Philippe Couture pour le journal *Voir*, corrobore une telle lecture⁷ :

Reste que l'objectif premier, c'est de raconter l'histoire de manière fluide et sensible, par l'entremise de deux personnages: des narrateurs-enquêteurs en conflit, qui recréent en quelque sorte le processus de recherche et de création sur scène. « Ils ont deux perspectives différentes sur le sujet, précise Soutar, et représentent mes propres tiraillements pendant le processus » (Couture, 2009).

Le spectacle de Porte Parole procède de cet effet de répliation, et ce, sur deux plans: celui du créateur et celui de sa création. L'autoreprésentation et l'autoréflexivité sont deux déclinaisons de cet effet miroir et constituent un pas de côté qui favorise un regard indirect sur la catastrophe de l'effondrement du viaduc de la Concorde et sur sa représentation artistique. Les personnages de comédiens-enquêteurs Brett Watson et Maude Laurendeau (ou comme l'écrit Couture les « narrateurs-enquêteurs ») constituent une répliation, ou

7. « Pour éviter d'être affublés des noms de *spéculateur*, d'*indiscret* ou encore de *fabuliste*, nous ne pouvons lire le théâtre comme étant autobiographique que si l'on nous *accorde*, en quelque sorte, *la permission* de le faire. Elle est accordée implicitement dès que le texte est *identifié* comme étant une autobiographie, une autofiction [...], un témoignage, un récit de vie ou encore s'il est accompagné d'un *support* paratextuel attestant de ses «origines» ou «accents» autobiographiques. Les interviews que donne l'auteur, ainsi que ses déclarations au sujet de l'authenticité de l'objet théâtral autobiographique (voilé ou admis) peuvent également corroborer toute lecture autobiographique de l'œuvre » (Leroux, 2009: 125).

plutôt une duplication⁸ de la dramaturge Soutar (et peut-être d'Alex Ivanovici qui, par ailleurs, joue dans la mise en scène de Perrier et Vajda). Pour se mettre au diapason des victimes et ainsi raconter avec authenticité la catastrophe telle qu'ils l'ont vécue, Soutar cherche à mettre sa propre intimité dans la balance.

Cette « dialectique du soi à l'autre », « du soi à son identité narrative », qui caractérise l'effet de réplication (pour reprendre les termes de Leroux), recoupe la dialectique du familier et de l'étranger qui caractérise la stratégie de détour, et c'est à travers la première que la seconde opère. Car, s'il existe une part familière, endotique, une proximité fondamentale entre les créateurs et le fait divers de l'effondrement comme des faits de société qu'il révèle (corruption, dysfonctionnement du système de justice, etc.), ceux-ci recèlent aussi une part d'étrangeté, un caractère profondément exotique. *Sexy béton* renverse l'opposition proximité/distance en s'intéressant à cette distance tapie au cœur même de soi (du familier, du proche) de même qu'à cette proximité que nous retrouvons

8. Dans cette même entrevue, Soutar précise avoir mené l'enquête documentaire avec l'aide de la dramaturge Carole Fréchette : « Après une phase de recherche documentaire, Soutar se présente à Johnson en compagnie de sa dramaturge (nulle autre que Carole Fréchette) et lui demande pourquoi personne n'a été tenu responsable de la tragédie. La première d'une longue série d'entrevues. » (Couture, 2009) Bien que Brett Watson et Maude Laurendeau ne forment un couple ni dans la pièce (du moins, aucun élément ne pointe explicitement dans ce sens) ni dans la vie réelle, il est tentant de faire un rapprochement entre le duo de personnages et le couple fondateur de la compagnie Porte Parole que sont Annabel Soutar et Alex Ivanovici.

chez l'autre (l'étranger, l'exotique) et par lesquelles la compréhension de soi comme de l'autre est rendue possible. Les procédés esthétiques de l'autoreprésentation et de l'autoréflexivité visent alors à « rapprocher tout en éloignant » et à « éloigner tout en rapprochant » (Sarrazac, 2004 : 18) de lui-même, tant le dramaturge que le spectacle. Ainsi les documents reconstitués par Brett et Maude incluent-ils des « biographèmes⁹ » liés à l'expérience de leur production, c'est-à-dire de la rencontre des narrateurs-enquêteurs avec les intervenants de la commission et les autres professionnels interrogés, mais surtout avec les victimes de l'effondrement, avec qui le contact est émotionnellement chargé.

La relation qui se noue entre Maude Laurendeau et l'une des victimes, Louise Bédard, est tout particulièrement représentative du recours à l'effet de répliation. Lors de leur première rencontre, cette dernière est interprétée par France Rolland (qui joue également Maria Mercadante, épouse de Mohamed Ashraff Umerthambi, qui a lui aussi été blessé dans l'effondrement). Au cours de leur conversation va toutefois s'opérer un transfert d'identité (ou de rôle). Au moment où elle reçoit de Louise la plaque de verre figurant la radiographie de son dos, Maude va endosser son rôle, qu'elle jouera désormais pour le restant de la pièce :

9. L'expression est empruntée à Roland Barthes : « De la même façon, j'aime certains traits biographiques qui, dans la vie d'un écrivain, m'enchantent à l'égal de certaines photographies ; j'ai appelé ces traits des « biographèmes » ; *la Photographie a le même rapport à l'Histoire que le biographème à la biographie* » (1980 : 54).

LOUISE: Je savais que t'étais comédienne. Depuis tantôt je savais. Je te vois sur scène. Je t' imagine sur une scène, oui... Oui. Est-ce que c'est toi qui va me jouer dans la pièce?

MAUDE: Oui. *LOUISE montre un rayon X de son dos à MAUDE. Il y a des barres de métal dans son dos.*

LOUISE: Ça c'est comme l'armature du pont, je l'ai dans le dos maintenant.

BRETT: On lui a mis des barres de métal dans la colonne vertébrale. Elle nous a montré la radiographie de son dos. *Pendant le prochain monologue, LOUISE transfère son identité à MAUDE jusqu'à ce que MAUDE devienne LOUISE.* Moi je r'garde ça là, pis c'est la structure du pont que je vois. *LOUISE regarde le rayon X*

LOUISE ET MAUDE: Moi c'est mon histoire, ça me dérange pas de regarder ça.

MAUDE (LOUISE): Y'a un drame, là, pis c'est le mien, pis... C'est toute, pis, j'le mets dans mon enveloppe dans le garde-robe, pis la vie continue pour tout le monde (*SB: 26-27*).

Si les 18 personnages du spectacle (les actants de la commission Johnson, les experts consultés et les autres victimes) sont interprétés par 5 comédiens¹⁰, ce qui occasionne de fréquents changements de personnages, cet échange en direct du rôle de Louise Bédard constitue un procédé inédit. À la différence des autres comédiens de la pièce (dont l'identité est instable), Brett Watson et Maude Laurendeau endossent leur propre rôle, qu'ils conservent pour la majeure partie du

10. Soit Stéphane Blanchette, Pierre Collin, Alex Ivanovici, France Rolland et Paul Stewart. Pour la distribution complète de *Sexy béton l'intégrale*, voir le site officiel de la compagnie Porte Parole: <http://porteparole.org/nos-pieces/anterieures/sexy-beton/>.

spectacle. Brett ne joue personne d'autre que lui-même. La singularité du procédé tient à ce qu'il implique un personnage de la pièce qui en joue un autre (et non pas un comédien qui change de rôle) et que ce changement est représenté dans le cadre même de fiction. Quand Maude interprète Louise, elle ne cesse jamais d'être Maude ; elle est Maude qui joue Louise. Une identité ne supprime pas l'autre, mais les deux se superposent. Ce procédé peut être considéré comme un effet de réplification en ce qu'à travers le témoignage (la biographie) de Louise, Maude dialogue avec elle-même, avec son propre vécu; elle y projette les sentiments qui l'ont traversée durant leurs rencontres (en fait les sentiments que Soutar prête à Maude).

Cette « dialectique du soi à l'autre » (Leroux, 2009 : 134) fonctionne précisément comme un procédé de distanciation et donne à lire l'attitude de Maude envers Louise (et plus généralement envers la démarche artistique sous-tendant *Sexy béton*) comme la représentation d'un *gestus*. Dans le chapitre de son ouvrage *Vers une théorie de la pratique théâtrale* (2000) qu'il consacre à ce concept de l'esthétique brechtienne, Patrice Pavis note qu'il est le produit du comédien, ou plus globalement de la fable, et qu'il mobilise l'ensemble des langages de la représentation pour « met[tre] à distance [le] personnage en révélant sa construction et en signalant combien il le trouve étrange » (2000 : 78). Dans le cas qui m'intéresse, ce n'est pas le comportement de Louise qui est « étrangéisé », mais bien celui de Maude/Soutar. En interprétant cette femme dont la santé a été lourdement hypothéquée par l'effondrement,

Maude/Soutar soumet rétrospectivement sa propre attitude créatrice à son regard critique et à celui du spectateur. Le procédé révèle les motifs de l'engagement « démesuré » de Maude/Soutar dans une démarche visant la réparation juridique pour les victimes, une démarche qui est précisément à l'origine de la sidération esthétique dans laquelle leur projet se trouve à la fin du spectacle. Par les mots de Louise, Maude/Soutar prend contact avec (s'approprie en quelque sorte) ce à quoi elle a été sourde durant le processus de recherche documentaire, soit la fragilité des victimes et leurs réticences à entamer une poursuite :

BRETT : Alors ça vaut pas la peine, d'après vous, de se battre pour changer la loi ?

LOUISE : Changer la loi ? Personne en a des principes on dirait, là. Tu comprends-tu ? On est toute là que... que tout le monde calcule « ça vaut-tu la peine ? Ça vaut-tu pas la peine ? Non ça vaut pas la peine. » Y'est où... y'est où le principe, là ? PAUSE

BRETT : Est-ce que Paul est d'accord avec vous ?

LOUISE : Paul. Paul il vit avec moi qui est tout croche, qui a de la misère à avancer, y'est pas allé en vacances, tu comprends-tu ? Y'est pris avec moi handicapée. Vous savez c'que j'reçois de la SAAQ ? C'est 12 mille par année. Tu comprends-tu ? Paul travaille tout seul. Y... J'fais douze mille là. Tu comprends-tu. J'en ai pas d'argent, là. *L'éclairage s'éteint graduellement sur LOUISE, marquant la fin de la conversation (SB: 92).*

Cette réplique constitue donc un écart qui permet à la créatrice de poser un regard en biais sur sa proximité émotionnelle avec Louise et de ruser avec l'effet de sidération qui en découle. Ce pas de côté est rendu possible précisément parce

que la matière du spectacle est présentée comme une reconstitution¹¹, à laquelle Brett et Maude participent comme actants (sous le mode de la *mimèsis*), de même qu'ils l'interrompent ponctuellement pour la commenter (sous le mode de la *diégésis*), car ils en sont également les narrateurs. Cette technique qui consiste en un « passage » constant du « jeu au récit, et réciproquement » (Sarrazac, 2011: 15), rapproche Brett et Maude du « démonstrateur » de la scène de rue brechtienne.

D'UNE TENTATIVE DE RÉPARATION JURIDIQUE À UNE « RÉPARATION SYMBOLIQUE » ?

Par cette « scission de la fable dramatique » (Sarrazac, 2012: 30) qu'introduit le principe de reconstitution, le plaidoyer de Grey peut donc être interprété comme la clé de la stratégie de détour à l'œuvre dans le spectacle de Soutar et de Porte Parole. Ainsi, la réplique finale que Brett adresse au public indique que les créateurs ont pris en compte l'intervention de Grey et l'ont mise en œuvre lors de l'écriture du spectacle. En donnant les derniers mots de la pièce à Louise,

11. À ce sujet, Sarrazac note: « Or, les dispositifs d'énonciation de la dramaturgie moderne et contemporaine, fondés sur une déconstruction de la forme canonique du drame, sont des plus complexes. Le *questionnement* – toujours cette tendance philosophique, que l'on rencontre aussi bien chez Pirandello que chez Brecht, chez Strindberg que chez Beckett – empiète sur le *fictionnement* et contribue à redistribuer le matériau en fonction des interrogations du fabulateur. On pourrait dire, dans un sens quasi judiciaire, que la fable est *mise en procès*. Les événements interviennent moins selon leur consécution qu'à la faveur d'une sorte de *reconstitution* elle-même au service d'une *instruction* » (2012: 30-31. Je souligne).

interprétée pour une dernière fois par Maude, ils cherchent à montrer que l'échec de la réparation juridique ne signifie pas pour autant l'échec de leur pièce :

[En réponse au plaidoyer de Julius Grey] BRETT: (*Au public*) Et c'est ce qu'on a essayé de faire. On vous laisse sur ce dernier message de Louise. (À Maude:) Maude?

MAUDE: (Elle essaie de ne pas pleurer) Chus pas capable.

BRETT: Oui t'es capable. PAUSE. Il faut que tu le fasses.

Maude joue LOUISE qui est aussi au bord des larmes.

LOUISE: Écoute Maude, je t'appelle aujourd'hui pour te remercier. En fait pour vous remercier. Sincèrement. Pour toute c'que vous avez fait pour nous. Ça s'est terminé euh... bizarrement là, hier, avec la réponse de Paul... Mais toute la démarche que t'as fait, le temps que tu nous as accordé, l'argent que t'as trouvé: on oublie pas ça, pis on... C'est très important pour nous que... que vous avez... On a été chanceux que vous réagissiez à notre cause parce que ça nous a réconfortés, devant l'injustice qu'on a subie... pour toutes les blessures, pis nos incapacités d'aujourd'hui. Je regrette que ça se soit arrêté sec... d'une façon sèche... Mais la pression là... (*Elle commence à pleurer pour de vrai*) (SB: 128).

En adoptant cette stratégie de détour que constitue le recours à l'effet de répliation, la réussite artistique du spectacle s'exerce peut-être alors, non pas du côté d'une intervention juridique réelle, mais du côté de ce que l'on pourrait appeler, d'après le titre de *Rwanda 94*¹², une « réparation sym-

12. Le titre complet du spectacle du collectif belge Groupov est *Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants*.

bolique». À ce titre, je laisserai les derniers mots à Sarrazac qui, dans un court article intitulé «La justice spécifique du Contre-procès théâtral», remarque que

[s]i le théâtre a à voir avec la justice, je me demande si ça n'est pas sur le mode d'un contre-procès, d'un procès dans le symbolique. D'une justice alternative qui embrasserait ce que la justice officielle trop souvent ignore : l'intime, la souffrance, la Passion... Le théâtre deviendrait ainsi le siège d'une justice autre, d'une justice spécifique propre à réparer les forces mêmes de la justice (2003 : 78).

ANNEXES : CAPTURES D'ÉCRAN



Maude (Maude Laurendeau-Mondoux)
rejetant la première mouture du projet de Brett (Brett Watson).



La première comédienne jouant Louise (France Rolland) donne à Maude (Maude Laurendeau-Mondoux) la radiographie de son dos et lui transmet le rôle.



Témoignage croisé de Louise Bédard (Maude Laurendeau-Mondoux)
et de Paul Cousineau (Paul Stewart),
ainsi que Maria (France Rolland) et Mohamed (Paul Stewart).

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland (1980), *La chambre claire*, Paris, Gallimard/Éditions du Seuil. (Coll. « Les cahiers du cinéma Gallimard ».)
- COUTURE, Philippe (2009), « Annabel Soutar : Sous les décombres », *Voir*, 28 mai, [En ligne], [<http://voir.ca/scene/2009/05/28/annabel-soutar-sous-les-decombres/>] (consulté le 8 décembre 2013).
- COUTURE, Philippe (2012), « Le multilinguisme scénique à Montréal : une écriture de plateau », *Jeu : revue de théâtre*, n° 145 (4), p. 58-62.
- EGAN, Susanna (1999), *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*, Chapel Hill/London, The University of North Carolina Press.
- LEROUX, Louis Patrick (2009), « Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu », thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne nouvelle – Paris 3, [En ligne], [<http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/71/44/13/PDF/2009PA030033.pdf>], (8 août 2015).
- PAGET, Dereck (1987), « Verbatim theatre » : Oral history and documentary techniques », *New Theatre Quarterly*, n° 3, p. 317-336.
- PAVIS, Patrice (2000), *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Villeneuve-d'Ascq (Nord), Presses universitaires du Septentrion. (Coll. « Perspectives ».)
- SARRAZAC, Jean-Pierre, ([1981] 1999), *L'avenir du drame*, Paris, Circé, (Coll. « Circé/poche ».)
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2002), *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Paris, Circé. (Coll. « Penser le théâtre ».)
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2003), « La justice spécifique du contre-procès théâtral », dans Christian BIET et Laurence SCHIFANO (dir.), *Représentations du procès : droit, théâtre, littérature, cinéma*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, p. 75-78. (Coll. « Représentation ».)

- SARRAZAC, Jean-Pierre (2004), *Jeux de rêves et autres détours*, Paris, Circé. (Coll. « Penser le théâtre ».)
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2011), « Le témoin et le rhapsode ou le retour du conteur », *Études théâtrales*, n^{os} 51-52, p. 13-25.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2012), *Poétique du drame moderne*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- SOUTAR, Annabel (2011a), « Infrastructures délabrées : nous sommes tous responsables », *La Presse*, 4 août, [En ligne], [<http://www.lapresse.ca/opinions/201108/04/01-4423506-infrastructures-delabrees-nous-sommes-tous-responsables.php>], (30 septembre 2014).
- SOUTAR, Annabel (2011b), *Sexy béton*, mise en scène d'André Perrier et Sophie Vajda, document vidéo (lien privé Internet), filmé à la salle Fred-Barry du Théâtre Denise-Pelletier en février 2011, réalisation d'Andrew Krajewski, Montréal, accès fourni par la compagnie Porte Parole.
- SOUTAR, Annabel, « Sexy béton », texte inédit déposé au Centre des auteurs dramatiques.