

Scènes et enjeux criminels

Julie-Michèle Morin

Numéro 165 (4), 2017

Liberté d'expression

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/87152ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Morin, J.-M. (2017). Scènes et enjeux criminels. *Jeu*, (165), 50–53.



Le 20 novembre de Lars Norén, mis en scène par Brigitte Haentjens (Sibyllines, 2013). Sur la photo : Christian Lapointe. © Yanick Macdonald

SCÈNES ET ENJEUX CRIMINELS

Julie-Michèle Morin

Un criminel ayant purgé sa peine a-t-il le droit de monter sur scène ? Est-ce que le théâtre peut être un espace de modélisation et de médiation des violences criminelles (terrorisme, attentat, féminicide, génocide, etc.) ? Octroyer pareille visibilité à ces violences ne contribue-t-il pas plutôt à leur circulation ?

La violence criminelle s'invite au théâtre d'une multitude de façons. Un exemple saillant aura été la polémique autour de la présence de Bertrand Cantat dans la trilogie *Des femmes*, mise en scène par Wajdi Mouawad en 2012. Ayant purgé sa peine¹ à la suite du meurtre de sa conjointe, l'actrice Marie Trintignant, le musicien est invité en tant qu'artiste à jouer dans ce « projet Sophocle ». La présence du chanteur au sein du spectacle posait des questions claires : à partir de quel moment a-t-on moralement purgé sa peine aux yeux des citoyennes et des citoyens ? La réhabilitation sociale permet-elle de récupérer son capital public, son statut d'artiste ?

Cantat porte en lui une violence symbolique qui peut nuire au contexte de réception de l'œuvre tout en codifiant intensément cette dernière. Sa présence soulève aussi la question de la rédemption du criminel et, simultanément, celle de la liberté d'expression entourant le statut de la figure publique. Les paradoxes entre le droit d'exercer le métier de musicien après sa libération et le sujet de la trilogie – les femmes ! – teintent ce choix d'interprète que Mouawad estimait au départ neutre. Cette même neutralité rappelle la démarche d'Annabel Soutar lors de la création du spectacle *Fredy*, qui s'engageait dans la production d'un tribunal fictif autour du meurtre de Fredy Villanueva, jeune résident de Montréal-Nord d'origine hondurienne, commis par un membre du corps policier de la Ville de Montréal, l'agent Jean-Loup Lapointe. Par le biais d'une enquête minutieuse, l'œuvre documentaire esquissait, sans prendre parti, les circonstances entourant le décès de la victime. En donnant tour à tour la parole au service de police de la métropole et à l'entourage de la victime, l'artiste s'assurait

1. Condamné à purger huit ans de prison pour l'homicide involontaire de sa conjointe en 2003, le chanteur du groupe rock français Noir Désir a bénéficié d'une libération conditionnelle après quatre ans d'incarcération.

une équité des discours. Cette impartialité soulève une question fondamentale : est-ce qu'offrir plusieurs points de vue sur le crime nuit à la représentation et à la compréhension profondes et sensibles des enjeux sociaux sous-jacents, tel le profilage racial ? Donner la parole équitablement à un groupe marginalisé, qui la plupart du temps n'a aucune ou très peu de visibilité, et aux instances policières, est-ce à la fois dévoiler et voiler le problème de la violence systémique ?

Ces polémiques révèlent un enjeu nodal dans nos actuelles préoccupations : les libertés de l'artiste dans le contexte du théâtre comme canal d'expression du réel. Dans des sociétés où la gestion des pouvoirs est asymétrique, un piège imminent guette ces formes de théâtre, soit celui de la neutralité. Le danger réside dans la tentation de susciter trop d'empathie envers celui qui a commis l'acte de violence, au détriment de la victime et de ses proches.

DOCUMENTS ET DOCUMENTAIRES

Les violences criminelles sont le plus souvent examinées par les artistes comme « matériau du réel ». S'emparant d'événements tragiques, radicaux et relevant de la terreur collective, certains dramaturges ou metteurs en scène s'inspirent de ces archives de la violence pour rendre intelligibles la nature, les impacts et les sources de ces crimes.

Le Norvégien Lars Norén, avec *Le 20 novembre*, ou encore le Suisse Milo Rau, avec *Breivik's Statement* et *Hate Radio*, se sont respectivement inspirés de fragments des journaux intimes de Sebastian Bosse, auteur de la tuerie du lycée allemand d'Emsdetten en 2006, du plaidoyer d'Anders Breivik, terroriste et meurtrier norvégien d'extrême-droite, prononcé devant le tribunal d'Oslo le 17 avril 2012, et d'extraits radiophoniques de la station des Mille Collines, ayant explicitement contribué à la montée des

Qu'il s'agisse d'examiner la perspective des criminels, celles des victimes ou des témoins, les artistes semblent plonger dans une quête de restitution de la parole. Ils demeurent de véritables archéologues des violences pour en examiner les paramètres.

idées génocidaires au Rwanda en 1993. Ces œuvres sont liées par le fait qu'elles pourraient susciter une forme d'empathie chez le public envers les bourreaux en créant une intimité toute théâtrale entre leur représentation et les spectateurs. D'autres œuvres, telles que le montage dramatique *11 septembre 2001* de Michel Vinaver, la lecture de la liste des victimes du féminicide de Santa Teresa au Mexique au sein de la pièce *2666*, mise en scène par Julien Gosselin et inspirée du roman éponyme du romancier chilien Roberto Bolaño, ou encore les témoignages de victimes dans *Rwanda 94* de la compagnie Groupov, adoptent le point de vue des victimes.

Qu'il s'agisse d'examiner la perspective des criminels, celles des victimes ou des témoins, les artistes semblent plonger dans une quête de restitution de la parole. Ils demeurent de véritables archéologues des violences pour en

examiner les paramètres. Témoins du réel et de sa violence, ils s'emparent ici des discours ou des paradiscours entourant les événements pour réinvestir ce même réel. La scène devient alors un lieu d'archivage, de médiation de ces faits et des traces dont nous disposons. Il s'agit toujours, non pas de se demander si nous avons le droit de dire, mais de réfléchir aux façons de mettre en jeu ces traumatismes.

LIBERTÉ ET RESPONSABILITÉ

Ce qui lie ces spectacles nous parle inévitablement de la liberté d'expression, du droit de se saisir du réel, de ce qui excède l'humain pour tenter d'en livrer une lecture, mais aussi de la responsabilité des artistes. Parce que le corollaire de la liberté est le principe de la responsabilité. Ceux qui se risquent au jeu de la médiation, tout particulièrement lorsqu'elle concerne la violence, la criminalité, la terreur,

se doivent d'être responsables et, par la même occasion, conscients de cette responsabilité par rapport au trauma collectif.

Si certains se servent des mécanismes de la terreur au théâtre pour réactiver le trauma chez le public, il est nécessaire de s'interroger sur le pouvoir d'action et de réparation, et plus largement sur l'utilité éthique de ces procédés. Rappelons-nous *Le ishow*, créé par les Petites Cellules Chaudes en 2013, où il était proposé à un membre du public de venir volontairement visionner, sur un ordinateur portable placé sur scène, l'assassinat de Lin Jun par Luka Rocco Magnotta. Pensons aussi à la pièce du Canadien Adam Kelly Morton *The Anorak*, sur l'attentat antiféministe de Polytechnique, au début de laquelle on demandait aux hommes et aux femmes de se diviser d'un côté et de l'autre de la salle. Au-delà de la sidération, n'existe-t-il pas un



Hate Radio, écrit et mis en scène par Milo Rau, présenté au FTA 2014. © Daniel Seiffert

The Anorak, écrit et interprété par Adam Kelly. © Alex Steau

monde de possibles pour renouer avec les traumas et envisager la réparation ?

MÉDIATION ET MÉDIATISATION

La surmédiation de la violence criminelle la rend accessible, consommable, pour ne pas dire infraquotidienne. La mise en images de la terreur absorberait-elle le choc par le biais de sa répétition assourdissante ? Toutefois, la scène, comprise comme un endroit de modélisation d'enjeux, peut être un espace de synthèse construit par ses frictions avec le réel : « En cela, le théâtre est à même de parler de la cité, de la représenter à blanc, et d'en montrer ostensiblement et en toute conscience les contradictions et les horreurs, tout en les jouant, tout en montrant qu'il les figure. C'est cette médiation qui permet de vivre dans un monde civilisé². »

Donner du sens à la violence extrême est un exercice excessivement difficile pour le public : il transforme le théâtre en un tribunal éthique et moral. Néanmoins, bien que complexe, cette activité permet d'agir sur le réel : « [...] dans la violence de la performance, dans la précision des crimes figurés sur la scène, la référence au passé-à-peine-passé s'installe, trouble, agit sur tous, comédiens et spectateurs. Comme si le spectacle les inculpait tous en les incorporant à son action. [...] dans les textes et en scène, les images frappantes, violentes, triomphent sans qu'elles soient uniquement fascinantes, sans qu'elles empêchent de penser, afin qu'elles puissent donner lieu à une réflexion, ou à un jugement de la part du spectateur³. »

En somme, le théâtre peut agir comme un tulle-écran atténuant ce sentiment de sidération et permettre d'examiner l'affect et la répulsion pour construire la réflexion. Ainsi, la médiation de la violence permettrait-elle de supplanter sa médiatisation dans un effort commun, partagé entre la salle et la scène ? ●

2. Christian Biet, « Discours et représentation : la violence au théâtre », *Littératures classiques*, n° 73, 2010/3, p. 419-420.

3. *Ibid.*, p. 421.

