



HAL
open science

La pédocriminalité ou les abus sexuels sur mineurs : une représentation de la violence au théâtre

Adèle Tourte

► To cite this version:

Adèle Tourte. La pédocriminalité ou les abus sexuels sur mineurs : une représentation de la violence au théâtre. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03284175

HAL Id: dumas-03284175

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03284175v1>

Submitted on 12 Jul 2021

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE
Département Institut d'Études Théâtrales
U.F.R Arts & Médias

La pédocriminalité ou les abus sexuels sur mineurs : une représentation de la violence au théâtre

Mémoire de Master 2 préparé sous la direction de Frédéric Maurin

Par Adèle Tourte

Mention : Théâtre

Parcours : Théâtre : Écritures et Représentations

Année universitaire 2020-2021

Session juin 2021

Sommaire

Remerciements.....	3
Avertissement	4
Introduction.....	5
I. L'écriture du viol.....	12
I.A. Des pièces qui s'emparent du sujet de la pédocriminalité	12
A.1. <i>How I Learned to Drive</i> , Paula Vogel	12
A.2. <i>Les Chatouilles ou la Danse de la colère</i> , Andréa Bescond	17
A.3. <i>Une Vie comme les autres</i> , Hanya Yanagihara	19
A.4. <i>Festen</i> , Thomas Vinterberg, Mogens Rukov et Bo Hr. Hansen.....	22
A.5. <i>Five Easy Pieces</i> , Milo Rau.....	24
I.B. De l'inspiration à l'adaptation.....	28
B.1. Théâtre et cinéma : de la scène à l'écran / de l'écran à la scène	29
B.2. Roman et théâtre : du roman à la scène	34
B.3. L'inspiration d'un fait divers.....	37
II. La représentation omniprésente de la violence	40
II.A. Des porteurs de violence	41
A.1. Des bourreaux : créateurs de violence.....	41
A.2. Des victimes au centre des pièces	48
II.B. Une violence physique et psychologique : quelles représentations ?	52
B.1. Des violences physiques sur scène ?	53
B.2. La violence psychologique	58
II.C. De la distanciation ?.....	64
C.1. L'utilisation du rire et de l'humour	64
C.2. La métathéâtralité	68
III. Dire ou montrer : une représentation en creux ?.....	73
III.A. L'indicible ou un sujet tabou.....	73
A.1. Une mise sous silence.....	73
A.2. Briser le silence	75
A.3. Un théâtre de l'intime ?	84
III.B. Le hors-scène	88
B.1. Le non-visible.....	89
B.2. Rendre le hors-scène visible.....	97
Conclusion	101

Références.....	104
Annexes	116

Remerciements

Nous tenions à remercier les différents théâtres et personnes qui nous ont communiqué les captations sur lesquelles nous avons basé notre travail. Nous remercions donc Marie Duthoit pour la captation de *Five Easy Pieces* de Milo Rau, le Théâtre de Nice pour la captation de *Festen* de Daniel Benoin, le Théâtre Antoine pour celle *des Chatouilles ou la Danse de la colère* d'Andréa Bescond, et Frédéric Maurin pour celle de *A Little Life* d'Ivo van Hove.

Nous souhaitons aussi adresser nos plus chaleureux remerciements à notre directeur de recherche, Frédéric Maurin, qui nous a soutenue dans nos recherches, guidée dans notre réflexion et poussée à aller toujours plus loin. Ces retours nous ont permis d'avancer dans nos recherches, de nous rassurer, de nous motiver dans les moments plus difficiles. Merci donc pour votre accompagnement sans faille.

Avertissement

Notre étude s'appuie sur différents textes et mises en scène, dont certains ne sont pas francophones. De fait, certaines critiques ou certains textes ne sont pas traduits en français. Lorsque le texte original n'est pas français, nous ajouterons la version originale en note. Dans le cas où une traduction existerait déjà, nous préciserons le nom du traducteur. Autrement, s'il n'y a nulle mention d'un traducteur, le passage en langue française sera de notre fait.

Lorsque nous citerons des passages des textes, les références seront placées entre parenthèses dans le corps du texte. Aussi, *Les Chatouilles ou la Danse de la colère* sera désigné par le sigle *LC*, *How I Learned to Drive* par le sigle *HIL*, et *Festen* par le sigle *F*, sigles qui seront suivis de la page ou du feuillet.

Introduction

Le 5 octobre 2017, le *New York Times* met en ligne une grande enquête sur les agissements de Harvey Weinstein réalisée par les journalistes Jodi Kantor et Megan Twohey. Celle de Ronan Farrow est publiée quelques jours plus tard dans le *New Yorker*. Ces investigations, qui obtiendront le prix Pulitzer, donneront le départ du déferlement de la plus grande vague de libération de la parole en matière de violences sexuelles de l'histoire : #MeToo.¹

Cette vague de dénonciations, de témoignages, de sorties du silence est sans précédent. Facilitée par les réseaux sociaux, elle met en avant une violence généralisée et non isolée. Le corps et son intégrité deviennent le centre des débats. Le #MeToo n'est que le début d'une ère de la libération de la parole, d'autres # suivent cette première vague : #BalanceTonPorc, #BalanceTonYoutubeur, etc. Plus récemment, c'est la parution de *La Familia Grande* de Camille Kouchner qui entraîne la libération de la parole sur l'inceste. Le #MeTooInceste relaye des témoignages sur des abus sexuels intrafamiliaux, dont nombreux sont ceux commis pendant l'enfance. Ces histoires dénoncent la violence physique et psychologique, les abus sexuels, mais aussi l'omerta autour de ces actes. Le silence est d'autant plus grand lorsqu'il y a un rapport d'autorité mais aussi d'affection : comment s'exprimer lorsque l'accusé est un membre du cercle proche et que la prise de parole risque de détruire la famille ? Ces questions se posent également lorsqu'il s'agit d'actes pédocriminels et/ou pédophiles. Le texte de Camille Kouchner témoigne de l'inceste commis sur son frère jumeau par leur beau-père. Il y a inceste puisque, bien qu'il n'y ait pas de liens de sang, il s'agit de relations sexuelles entre un enfant et un parent, liés de telle sorte qu'un mariage entre eux serait prohibé. L'inceste ne relève pas nécessairement de la pédocriminalité puisque les relations sexuelles peuvent débuter après la majorité des deux personnes concernées. La pédocriminalité désigne les abus sexuels (attouchements, viols) commis sur des enfants, avant leur majorité sexuelle.

Le pédophile – de par son étymologie *pais* : enfant, et *phileo* : aimer² – renvoie à celui qui aime les enfants. Peu à peu, le caractère sexuel s'est ajouté à ce mot. La criminalité liée à la pédophilie n'a pas toujours été reconnue. Anne-Claude Ambroise-

¹ La Déferlante, « L'affaire DSK, emblématique du sexisme à la française », in *Mediapart*, [en ligne], 02.03.2021, p. 2., [consulté le 02.03.2021], disponible sur : https://www.mediapart.fr/journal/france/020321/l-affaire-dsk-emblematisque-du-sexisme-la-francaise?page_article=2.

² Cécile Sales, « Pédophilie, sexualité et société », in *Etudes*, [en ligne], 01.2003, Tome 398, p. 43-53, [consulté le 01.03.2021], disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2003-1-page-43.htm>.

Rendu, dans son essai *Histoire de la pédophilie, XIXe-XXIe siècle*, dresse une chronologie de l'évolution de la pédophilie et de sa répréhension. Car si les abus sexuels sont de plus en plus médiatisés, cela ne signifie pas qu'il y ait plus d'agressions sexuelles : ces dernières ont toujours existé, mais n'ont pas toujours été reconnues comme telles. Au XVIIIe siècle, les enfants sont très peu, voire pas protégés, et aucune définition du viol et de l'attentat à la pudeur n'existe³. Dans les tribunaux, c'est davantage la violence qui choque et non l'acte sexuel⁴. De plus, Anne-Claude Ambroise-Rendu ajoute que « tout au long du XIXe siècle, le violeur ou le tripoteur d'enfant est perçu comme un hypersexuel qui ne s'en prend à des mineurs que faute de mieux, par accident en somme, pas comme un individu dont c'est le goût »⁵, ce qui supprime l'attrance d'un adulte pour un enfant et ne permet pas de caractériser l'individu comme un pédophile. Si le terme de pédophilie est employé dès 1883, il faut attendre 1931, soit presque un demi-siècle plus tard, pour que ce substantif et ses dérivés s'inscrivent véritablement dans la langue française⁶. La médecine a fait avancer la reconnaissance de la violence psychologique que constitue un abus sexuel, ainsi que la création du terme pédophilie (en le distinguant de la pédérasie), en revanche la littérature au XXe siècle a mis en avant le désir, et non l'immoralité, dans des relations sexuelles entre un enfant et un adulte. Des auteurs comme André Gide, Henry de Montherlant ou Gabriel Matzneff promeuvent des amours pédérasiques, ils mettent en avant l'érotisation des corps des enfants, et participent ainsi à faire entrer dans l'espace public l'intérêt pour les relations sexuelles entre adultes et enfants⁷. Dans la lignée de ces auteurs, les années 1970 vont en particulier bousculer l'appréhension de la sexualité infantile. La révolution culturelle de « "Mai 68" en appelle à une libération des corps et des sexualités »⁸. Certains n'hésitent pas à se proclamer ouvertement pédophiles, et des médias nationaux défendent des accusés de violences sexuelles⁹. Peu de voix s'élèvent contre cette libération sexuelle qui s'exerce contre des enfants, et contrairement aux États-Unis, où déjà dans les années 1970 des groupes de parole sont mis en place pour écouter les victimes, il faudra attendre la deuxième moitié

³ Anne-Claude Ambroise-Rendu, *Histoire de la pédophilie, XIXe-XXIe siècle*, Paris, Fayard, 2014, p. 15-17.

⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁶ *Ibid.*, p. 90-93.

⁷ *Ibid.*, p. 112-131.

⁸ *Ibid.*, p. 165.

⁹ *Ibid.*, p. 166-171.

des années 1970 en France pour voir apparaître des textes qui critiquent la pédophilie¹⁰. La décennie 1970 est un moment clé dans la considération de la pédophilie. Anne-Claude Ambroise-Rendu explique :

La décennie 1970 est donc le moment d'un retournement double. Il concerne, d'abord, la rupture du silence. Le rapport sexuel enfant/adulte cesse d'être confiné aux salles d'audience, aux manuels de médecine ou même aux rubriques de faits divers pour devenir un fait de société et entrer dans les pages des journaux consacrées aux débats. Cette entrée du sujet dans l'espace public s'accompagne d'une véritable mutation du vocabulaire. Répondant aux objections des pédophiles qui nient le caractère violent de leurs actes, leurs détracteurs avancent le terme d'abus, tâchant de régler une fois pour toutes le problème.

Par ailleurs, ce retournement suscite l'apparition de personnages nouveaux : le petit garçon, figure quasi centrale du désir pédophile au cours de la décennie, la petite fille défendue par les féministes. L'enfant est enfin présent sur la scène médiatique.¹¹

Les années 1980 vont pour leur part prendre le contre-pied des années 1970 : les voix pro pédophiles se feront rares et le 20 novembre 1989, une convention internationale des droits de l'enfant est adoptée par l'Assemblée générale de l'ONU, et les expressions de maltraitances et de violences sexuelles apparaissent dans le vocabulaire légal¹² : la pédophilie est donc condamnée moralement et pénalement. Les médias, en particulier la télévision, participent à rendre publiques les prises de parole sur les actes sexuels subis pendant l'enfance, et à faire entendre les voix des victimes¹³. Les affaires Outreau et Dutroux vont aussi être fortement médiatisées et contribuer à l'intérêt public pour les affaires de pédocriminalité. Il aura fallu finalement deux siècles pour que la pédophilie soit considérée comme un crime et que soient pris en compte les traumatismes physiques et psychiques que ces abus sexuels ont entraînés.

Si pour André Gide ou Gabriel Matzneff, il s'agit de défendre la pédophilie, d'autres intellectuels et artistes au contraire illustrent la violence des abus sexuels. Au théâtre, nombre de dramaturges s'intéressent à la façon de représenter les violences sexuelles à l'encontre des enfants¹⁴. Référencer toutes ces œuvres est un travail colossal

¹⁰ Anne-Claude Ambroise-Rendu, *op. cit.*, p. 191-192. Anne-Claude Ambroise-Rendu mentionne Leïla Sebbar et son ouvrage *On tue les petites filles* (1978), Christiane Rochefort et son entretien avec le *Gai Pied* en décembre 1979, Nancy Huston et son texte *Jouer au papa et à l'amant, de l'amour des petites filles*.

¹¹ *Ibid.* p. 195.

¹² *Ibid.*, p. 203.

¹³ Anne-Claude Ambroise-Rendu prend notamment l'exemple d'un épisode de l'émission de Mireille Dumas *Bas les masques*, diffusé en prime time en avril 1995, et intitulé "L'enfance violée", in Anne-Claude Ambroise-Rendu, *op. cit.*, p. 214.

¹⁴ Nous avons fait une liste, non exhaustive évidemment et assurément très lacunaire, des différents textes de théâtre dont nous avons eu connaissance. Voir annexe 1.

qu'il reste à faire, à l'image de ce qu'ont produit Daniel Meyer-Dinkgräfe et Amanda M. Young-Hauser dans leur ouvrage *Paedophilia and Child Sexual Abuse in Drama and Theatre* qui analyse une sélection d'œuvres théâtrales écrites en anglais et qui a pour thème les abus sexuels à l'encontre des enfants. Cette recherche qu'ils ont effectuée ainsi que les pièces que nous avons pu trouver témoignent de l'intérêt des dramaturges et metteurs en scène pour ce sujet. À partir des pièces que nous avons référencées (nous avons recherché des pièces qui ont été écrites ou traduites en français), nous constatons une augmentation dans la dernière décennie du nombre d'œuvres s'intéressant à ce sujet. Cette augmentation peut aussi correspondre à une plus grande médiatisation de la pédocriminalité.

Parmi ce référencement, nous avons choisi d'étudier cinq pièces, et six mises en scène. Les pièces que nous avons décidé d'analyser ont pour la plupart été créées dans cette dernière décennie. Elles sont majoritairement européennes, mais ne sont pas toutes francophones. Ce corpus est évidemment succinct et nous avons sélectionné un nombre limité de pièces afin de pouvoir réaliser une étude plus détaillée de chaque œuvre. Le choix de plusieurs pièces correspond aussi à une volonté de comparer les différentes approches de la représentation de la pédocriminalité. L'absence de certains travaux pourra surprendre, comme par exemple *Un Amour impossible* de Christine Angot, ou encore *Duvert. Portrait de Tony* de Simon-Élie Galibert, dont les thématiques résonnent fortement avec certaines pièces de notre corpus, à l'instar de l'inceste, ou au contraire auraient apporté de nouveaux questionnements (par exemple, peut-on séparer l'homme de l'artiste ? Interrogation qui de plus fait écho à la cérémonie des César de 2020 et la remise de prix à Roman Polanski, accusé de pédocriminalité). Notre choix s'est porté sur des œuvres, des artistes et des mises en scène qui nous ont particulièrement touchée et ont immédiatement provoqué en nous des réflexions sur les moyens utilisés, les effets produits, et le choix des histoires racontées.¹⁵

¹⁵ Pour notre étude, nous ferons référence au texte lorsqu'il y en a un, et aux captations auxquelles nous avons eu accès. Parmi les pièces étudiées, nous avons seulement vu en présentiel dans un théâtre *Les Chatouilles ou la Danse de la colère* d'Andréa Bescond puisque les pièces n'étaient plus jouées au moment où nous nous sommes intéressée à ce sujet, ou reportées en raison du contexte sanitaire. De ce fait, nous avons conscience que notre analyse manquera des sensations éprouvées en direct, et que les choix d'angles de vue dans les captations pourront diriger notre regard d'une certaine façon qui aurait peut-être été autre si nous avions vu les pièces en tant que spectateur dans une salle de théâtre.

How I Learned to Drive de Paula Vogel (1997)¹⁶ – seule pièce américaine, et la plus ancienne des œuvres étudiées – relate l’histoire de Li’l Bit¹⁷, jeune femme qui raconte la relation sexuelle entretenue entre elle et son oncle, Peck, le mari de sa tante, de l’adolescence jusqu’à l’université. À travers cette pièce qui utilise la conduite d’une voiture comme métaphore pour parler de relations sexuelles, Paula Vogel développe les notions d’inceste, de pédophilie, de misogynie, de manipulation psychologique, mais aussi d’amour. Li’l Bit raconte et se raconte à travers des retours dans le passé, dans un récit non chronologique. Cette pièce, récompensée par le prix Pulitzer en 1998, est inspirée de *Lolita* de Vladimir Nabokov, roman qui raconte la relation ambiguë entre Humbert Humbert et sa fille adoptive Dolores Haze qu’il surnomme Lolita. Nous nous baserons essentiellement sur le texte pour notre étude puisque nous ne sommes pas parvenue à avoir accès à une captation de la première mise en scène réalisée à New York¹⁸.

Festen de Thomas Vinterberg et Mogens Rukov (1998)¹⁹ est une pièce adaptée par Bo Hr. Hansen du film éponyme. Ce drame, qui a reçu le prix du jury au festival de Cannes en 1998, relate l’histoire de Christian qui, lors du repas d’anniversaire de son père, entouré de sa famille et de quelques amis, dévoile les abus sexuels qu’ils ont subis lui et sa sœur jumelle Linda (qui s’est suicidée) lorsqu’ils étaient enfants, abus commis par leur père Helge. Cette prise de parole fait tomber les masques et témoigne de la culpabilité de l’entourage de ces enfants. Nous étudions le texte traduit par Daniel Benoin ainsi que deux mises en scène : celle de Daniel Benoin créée en 2002 au Théâtre National de Nice, ainsi que celle de Cyril Teste montée en 2017 au Théâtre de l’Odéon à Paris.

Les Chatouilles ou la Danse de la colère d’Andréa Bescond (2014)²⁰ est la pièce qui est à l’origine de notre volonté d’étudier les agressions sexuelles sur mineurs au théâtre. Cette œuvre nous a profondément bouleversée et secouée lorsque nous l’avons découverte au Théâtre Montparnasse. Andréa Bescond relate, mêlant théâtre et danse

¹⁶ Paula Vogel, *How I Learned to Drive*, trad. Aurélie Delevallée et Aurélie Guillain, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, coll. « Nouvelles scènes – Anglais », 2010, 143 p.

¹⁷ Nous faisons le choix de garder les noms originaux, malgré la traduction qui a été faite en français.

¹⁸ Il est possible de trouver plusieurs mises en scène de *How I Learned to Drive* en ligne, dont la majorité sont des travaux universitaires ou lycéens. Nous souhaitons étudier la mise en scène de New York car les indications scéniques présentes dans notre édition renvoient à cette mise en scène. Malheureusement, nous n’avons pas trouvé de traces (captations ou photographies) de cette mise en scène.

¹⁹ Thomas Vinterberg, Mogens Rukov, *Festen*, adapt. théâtrale Bo Hr. Hansen, adapt. française Daniel Benoin, Paris, L’avant-scène théâtre, coll. « des quatre-vents », 2017, 99 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle F, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

²⁰ Andréa Bescond, *Les Chatouilles ou la Danse de la colère*, Paris : Les Cygnes, 2015, 60 p.

dans un seul en scène, les attouchements sexuels et viols que le personnage d'Odette a subis, agressée par Gilbert Miguié, un ami de la famille. Cette pièce a été récompensée par le Molière 2016 pour le meilleur seul en scène, puis adaptée au cinéma. *Les Chatouilles ou la Danse de la colère* tente de mettre en lumière la pédocriminalité et les silences qui l'entourent, de donner une voix aux victimes. Andréa Bescond utilise le médium du rire et de la danse pour développer ce sujet difficile.

Five Easy Pieces de Milo Rau (2016)²¹ a pour particularité de mettre en scène des enfants. Constituée de cinq parties comme son titre l'indique, *Five Easy Pieces* s'inspire de l'affaire Dutroux qui a bouleversé la Belgique en 1996. Les enfants interprètent en flamand, entre autres, le père de Marc Dutroux, le policier en charge de l'affaire, une des victimes du criminel ou encore les parents d'une des petites filles disparues.

A Little Life d'Ivo van Hove (2018)²² est inspiré du roman du même nom de Hanya Yanagihara paru en 2015. Le roman relate le destin de quatre amis qui se connaissent depuis l'université : Jude, Willem, Malcolm et JB. Chacun se distingue dans sa spécialité : Jude devient un avocat réputé, Willem un acteur reconnu, Malcolm un architecte doué, JB un peintre salué par la critique. Le personnage central, Jude, a été abusé à plusieurs reprises et par plusieurs hommes dans son enfance. Hanya Yanagihara produit un écrit d'une grande violence à travers les descriptions des agressions sexuelles subies par Jude, et des mutilations que celui-ci s'inflige qui traduisent son traumatisme. Ivo van Hove réécrit le roman avec l'aide de Koen Tachelet pour l'adapter au théâtre et traduire la violence dans une mise en scène choc. Agressé par un prêtre – Frère Luke, qui défend une histoire d'amour, proposant une vie commune dans l'avenir –, obligé de se prostituer, subissant des abus sexuels dans son foyer d'accueil, séquestré par un psychopathe qui le viole, Jude est un homme détruit, traumatisé, qui se méfie des hommes qui lui disent qu'ils l'aiment, et qui ne connaît pas le plaisir sexuel. Cette œuvre dresse le portrait de plusieurs types d'agresseur : le prêtre, le père (puisque Frère Luke se présente comme tel), le psychopathe, l'amant violent, mais aussi tous les hommes qui ont payé pour avoir un rapport sexuel avec Jude, enfant, et qui n'ont pas de nom ni de visage mais

²¹ Milo Rau, *Five Easy Pieces*, [10 mars 2017], [enregistrement vidéo], Théâtre Nanterre-Amandiers, *Vimeo*, [1''43'09], [consulté le 29/11/2020].

²²Ivo van Hove, *Een klein leven / A little life*, [23.09.18], [enregistrement vidéo], Internationaal Theater Amsterdam, *Vimeo*, Archives de l'Internationaal Theater Amsterdam, [3 : 34'50], [consulté le 19.11.2020]. Nous nous appuyons pour les citations de texte sur les surtitres anglais transmis par la troupe.

qui existent néanmoins.

Ces hommes (puisque dans les pièces étudiées, ce sont tous des hommes, mais il est important de garder à l'esprit que des femmes peuvent aussi être attirées par les enfants et abuser d'eux) sont des pédophiles. Mais nous préférons au terme pédophilie celui de pédocriminalité car, comme le souligne Édouard Durand, juge des enfants du tribunal de grande instance de Bobigny, "le mot pédophilie masque le réel des violences sexuelles. À l'évidence, les viols et agressions sexuelles ne relèvent pas de l'amour mais de son contraire, la violence"²³. Or, dans les œuvres étudiées ici, la violence est bel et bien présente : elle est même omniprésente.

Nous aborderons la mise en scène des violences sexuelles sur mineurs au théâtre au sein des pièces citées ci-dessus. Comment les mettre en scène et à l'aide de quels outils ? Quels sont les impacts de ces choix esthétiques ? La représentation de la violence est-elle conditionnée par son irréprésentabilité ? Nous interrogerons dans un premier temps l'écriture du viol : comment est-il développé au sein de l'écriture, comment ce sujet est-il adapté au théâtre en fonction du matériau premier dont il est issu, quels sont les mots utilisés ou non pour en parler ? Nous nous pencherons ensuite sur la représentation des violences physiques et psychologiques en nous demandant quels sont les outils et stratégies mis en place pour qu'elles prennent vie sur scène. Enfin, nous montrerons que les metteurs en scène s'appuient sur une représentation en creux, en mettant en exergue le silence qui entoure les actes pédocriminels, et nous nous interrogerons sur les aspects qui sont laissés dans le hors-scène et les conséquences de ces choix.

²³ Édouard Durand, in Fiona Moghaddam, « Pédocriminalité : ce que disent les lois depuis 1810 », *France Culture*, [en ligne], 02.01.2020, [consulté le 05.03.2021], disponible sur : <https://www.franceculture.fr/droit-justice/pedocriminalite-ce-que-disent-les-lois-depuis-1810>.

I. L'écriture du viol

Écrire le viol, c'est mettre des mots sur un acte, c'est tenter d'en produire une image alors même que cet acte semble irreprésentable. Comment écrire le viol ? Quelle vision proposer ? Dans son ouvrage *Écrire le viol*, Rennie Yotova note :

Le viol est un évènement incompréhensible, un échec pour le rationalisme. Il relève de la partie impénétrable de l'être humain. Voilà pourquoi il nourrit l'imaginaire. Que ce soit par le biais de faits divers, accessibles à tous dans la presse écrite, dans des films ou des œuvres de fiction, le viol apparaît comme un sujet ambigu au statut paradoxal : si la représentation est une tentative de dépassement, elle prolonge aussi son existence.²⁴

En écrivant le viol, les auteurs laissent une trace de cette agression. Ils s'interrogent sur la façon de l'écrire, de la décrire. Dans chacun des textes ou chacune des pièces, les auteurs proposent un récit rétrospectif : les faits de pédocriminalité font partie du passé.

I.A. Des pièces qui s'emparent du sujet de la pédocriminalité

A.1. *How I Learned to Drive*, Paula Vogel

1.a. Un récit rétrospectif : un témoignage, un apprentissage

La pièce débute par un monologue de Li'l Bit qui s'adresse au public. Elle est adulte et s'apprête à raconter son histoire comme une confidence : « Avant de révéler un secret, il faut parfois une leçon. »²⁵ (*HIL*, p. 32) Cette première phrase indique dès le départ que la pièce suivra la métaphore filée des leçons de conduite, c'est au travers de cet apprentissage de la conduite que Li'l Bit, puis le spectateur grâce à son récit, comprendront au fur et à mesure qu'elle a subi des abus sexuels lors de ces retrouvailles avec son oncle. À l'aide d'indications scéniques en rapport avec le code de la route, le spectateur reçoit des indices qui annoncent la révélation de l'abus sexuel. Ainsi, Paula Vogel écrit dans ses notes de mise en scène : « Chaque fois que l'occasion s'en présente,

²⁴ Rennie Yotova, *Écrire le viol*, Non Lieu, 2007, p. 13.

²⁵ « Sometimes to tell a secret, you first have to teach a lesson. », in Paula Vogel, *op. cit.*, p. 33.

n'hésitez pas à ponctuer l'action de panneaux de signalisation : "interdit de dépasser", "succession de virages dangereux", "sens unique" mais aussi de panneaux signalant enfants, animaux sauvages, côtes, bus scolaires, etc. »²⁶ (HIL, p. 29). Ces panneaux suggèrent la lecture de la scène qui peut être faite : l'interdiction de dépasser les limites données par Li'l Bit à Peck, mais aussi le danger qu'elle frôle par la succession de virages dangereux, et tous les panneaux illustrant les enfants tendent à rappeler qu'elle en est elle-même une.

How I Learned to Drive est construit de façon rétrospective²⁷. Li'l Bit raconte son histoire et son passé. À plusieurs reprises, elle introduit son récit par une date, ce qui crée un ancrage dans le présent. Toujours dans la métaphore de la leçon de conduite, les titres des parties s'inspirent de manœuvres automobiles, en les alliant à une donnée temporelle. Ainsi la « marche arrière » (titre le plus employé) renvoie à la fois au recul en voiture, mais aussi et surtout aux retours dans le passé qu'effectue Li'l Bit. En fait, ce titre est utilisé dès que le récit que fait Li'l Bit est antérieur à la précédente histoire narrée. Pour le dire autrement, plus l'intrigue avance, plus les retours dans le passé sont lointains, entrecoupés de passages plus récents mais qui dès lors ont un autre titre. Le moment où elle a pour la première fois des rapports sexuels non consentis avec son oncle arrive très tardivement dans le récit (puisque'il s'agit de l'avant-dernière scène, avant le retour au présent dans lequel elle conclut son récit). Cela crée un effet de retardement dans la révélation au public. Les spectateurs ont le temps de s'attacher au personnage de Peck et, finalement, d'être dupés par ce dernier comme a pu l'être Li'l Bit. L'intrigue est également interrompue par trois passages au « point mort » : contrairement au reste de l'intrigue, ceux-ci ne sont pas datés précisément, le spectateur ne connaît pas la date exacte. Deux de ces passages ne sont pas des souvenirs de Li'l Bit : le premier est celui de Peck et/ou du cousin Bobby, le second correspond au monologue de tante Mary. L'œuvre se conclut sur le départ de Li'l Bit sur les routes, réglant la radio comme elle le souhaite. La radio laisse d'abord entendre des fréquences sur lesquelles le chœur grec dit des phrases que la famille de Li'l Bit a pu prononcer à son encontre (« Tu étais si petite

²⁶ « And whenever possible, please feel free to punctuate the action with traffic sign: "No Passing", "Slow Children", "Dangerous Curves", "One Way", and the visual signs for children, deer crossings, hills, school buses, etc. », in Paula Vogel, *op. cit.*, p. 28. La traduction d'Aurélie Delevallée et d'Aurélie Guillain omet la traduction de « Slow Children », ce qui est étonnant, d'autant plus que ce panneau illustre l'âge de Li'l Bit, et apparaît avant la « succession de virages dangereux ».

²⁷ Voir annexe 2. Nous avons établi une frise chronologique suivant l'intrigue pour illustrer dans quelle mesure Li'l Bit retournait dans le passé. Cela nous a permis de voir plus clairement comment était composée la pièce.

que tu tenais dans sa main » prononcée par sa mère ou « En quoi Shakespeare va lui apprendre à s'allonger sur le dos dans le noir » dit par son grand-père), fréquences qu'elle change pour écouter des chansons telles *Dedicated to the One I Love* ou *Sweet Dreams* d'Orbison (*HIL*, p. 140-141). Li'l Bit passe outre les propos qu'on a pu tenir sur elle, les changements de fréquence indiquent une volonté de se détacher de ce passé. Elle est désormais libre d'écouter ce qu'elle souhaite entendre. « La voiture symbolise alors le pouvoir, le pouvoir de maîtriser son destin et d'être soi-même »²⁸ selon Emeline Jouve. Ainsi, le départ en voiture de Li'l Bit se réjouissant des sept cents kilomètres sur lesquels elle va rouler traduit sa liberté.

1.b. Une histoire d'amour ?

Paula Vogel introduit la relation entre Li'l Bit et Peck comme une histoire d'amour, ce qui la rend peut-être davantage complexe :

C'est pour moi une histoire d'amour en ceci que quand ce personnage s'est présenté à moi, Peck, il avait quelque chose dans sa lutte contre l'amour – oui, il ne peut pas s'en empêcher. Il est amoureux. Il est attiré. Je pense qu'il est attiré en fait de Li'l Bit et qu'il tombe amoureux pendant les huit années que dure l'histoire. Je pense qu'il tombe de plus en plus amoureux.²⁹

Dès lors, il n'est plus seulement question d'attirance sexuelle mais de sentiments. Cela rend-il la relation entre Peck et Li'l Bit moins répréhensible ? L'hypothèse d'une histoire d'amour peut d'autant plus être défendue que l'attirance de Peck envers Li'l Bit ne s'arrête pas après la puberté de cette dernière. Il continue de la désirer après qu'elle est partie à l'université. C'est aussi une véritable rupture que connaît Peck lorsque Li'l Bit lui annonce qu'ils ne doivent plus se voir (*HIL*, p. 124). Pour autant, Peck abuse sexuellement de Li'l Bit quand elle a 11 ans, n'écoutant pas ses protestations, ce qui génère un traumatisme chez la jeune fille.

²⁸ Emeline Jouve, « Prolégomènes » in Paula Vogel, *op. cit.* p. 14.

²⁹ « It's a love story for me in that when this character came to me, Peck, there was something about him, in terms of his struggle against the love, of – yes, he can't help himself. He's in love. He's attracted. I think he's actually attracted and falls in love over the period of the eight years that the story unfolds. I think he falls more and more in love. » Paula Vogel, in Charlie Rose, « A conversation with playwright Paula Vogel and actor David Morse about their play, "How I Learned to Drive." », *Charlie Rose* [en ligne], 19.06.1997, [consulté le 03.06.2019], disponible sur: <https://charlierose.com/videos/5709>.

1.c. Une affiliation à la tragédie

Paula Vogel a écrit une pièce au carrefour de la tragédie³⁰ et de la comédie. Le sujet du viol, de l'inceste rappelle par le caractère interdit et violent les tragédies grecques. De plus, Paula Vogel met en scène un chœur grec, caractéristique des tragédies antiques. Trois acteurs et actrices doivent interpréter le chœur grec masculin, féminin et adolescent. Chaque chœur représente plusieurs rôles : le chœur masculin joue les rôles du grand-père, du serveur et de lycéens, le chœur féminin doit interpréter ceux de la mère, de tante Mary et de lycéennes, enfin le chœur adolescent a la charge de jouer la grand-mère, des lycéennes et la voix de Li'l Bit.

Anca Mihuț distingue diverses fonctions remplies par le chœur grec dans la Grèce antique. Tout d'abord, « le chœur représente la collectivité engagée dans un drame, soulignant ainsi le caractère général, universel d'un mythe, d'un geste, de faits, d'évènements. »³¹ Le chœur dans *How I Learned to Drive* représente plusieurs personnages, donc une collectivité : à la fois la famille dans son ensemble, mais aussi les élèves de l'école. Cette représentation de la communauté accentue l'isolement de Li'l Bit qui est différente de ses camarades d'école, et qui se distingue de sa famille par son attrait pour la littérature et son jeune âge. Tous les protagonistes joués par le chœur (à l'exception de la voix de Li'l Bit) participent à une violence à l'encontre de celle-ci. Cela permet alors d'accentuer le caractère collectif de la violence. Anca Mihuț ajoute que « le chœur peut jouer le rôle de commentateur dès lors que surgit un problème ; il déduit, il formule des renseignements, il met en garde, il s'interroge, il révèle ce qui est inquiétant et susceptible d'attirer un châtement ou bien il révèle même (ou dénonce) le coupable, montrant – souvent par une anamnèse – comment la faute a été commise ; ou bien il dit comment on aurait pu agir pour éviter le désastre. »³² Le chœur grec féminin met en garde Li'l Bit à travers le personnage de la mère qui, lorsque Peck emmène sa fille au restaurant et la fait boire, donne des conseils sur la consommation d'alcool et explique les dangers qu'elle peut encourir, insistant sur les dangers sexuels à travers notamment l'énumération

³⁰ Nous avons conscience que ce terme est lourd de sens. Ce genre n'a pas les mêmes enjeux ni les mêmes caractéristiques à l'Antiquité, au XVIIIe siècle, au XXe siècle ainsi que dans les différentes aires géographiques. Nous prenons néanmoins le risque d'utiliser ce terme, sachant pertinemment que nous ouvrons par cette expression un champ de recherche qui va au-delà de notre propos.

³¹ Anca Mihuț, « Les fonctions du chœur dans la tragédie grecque », *Învățământ, Cercetare, Creație 1*, [en ligne], vol. 5 n°1, 2019, p.181., [consulté le 25.04.2020], disponible sur : <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=775613>.

³² Anca Mihuț *op. cit.*, p. 181.

de cocktails aux noms sexualisés. Anca Mihaș precise également que le chœur est « une conscience gardienne des lois ancestrales », et c'est le rôle que pourrait ici remplir le chœur grec féminin lorsqu'il donne des conseils à Li'l Bit à propos de la consommation d'alcool et en particulier de la tenue d'une femme. Les paroles de la mère sont conservatrices :

Une jeune femme ne doit jamais être complètement saoule – elle peut, toutefois, être un peu pompette et un peu gaie. [...] Sirote ton verre, lentement, garde un peu le liquide en bouche – et entre deux gorgées, lance-toi dans une intéressante, une fascinante conversation. De petites gorgées, jamais de... « slurp » ou de « gloups ». Quand son verre à lui est à moitié vide, le tien doit toujours rester aux trois quarts plein.³³ (HIL, p. 53)

L'affiliation à la tragédie se manifeste aussi par la présence d'une fin tragique. Il y a un certain pathos dans la fin d'*How I Learned to Drive*. Peck décède après sa rupture avec Li'l Bit, il se tue petit à petit par l'alcool, et perd tout : son travail, sa femme, son permis de conduire. Cet ordre, qui est semblable à celui de l'énumération de Li'l Bit, est une gradation par degrés d'importance. Le permis de conduire était le signe de la liberté de Peck, mais aussi et surtout lui donnait l'autorisation de donner des leçons de conduite à sa nièce et lui permettait de vivre pleinement une relation privilégiée avec elle. Sa mort, due à une chute dans les escaliers menant à la cave, lieu qui avait servi de repaire pour prendre des photos de Li'l Bit et donc lieu témoin des penchants de Peck pour celle-ci, constitue une ironie tragique, ce que souligne presque Li'l Bit lorsqu'elle relate sa mort : « Une nuit, il a essayé de descendre à la cave – les escaliers étaient très raides et il est tombé. [...] Ils l'ont retrouvé en bas de l'escalier. À quelques pas seulement de sa chambre noire. »³⁴ (HIL, p.133). Si le terme de chambre noire désigne évidemment la pièce pour développer les photographies, on peut aussi y lire une chambre contenant ses péchés. Il meurt ainsi au seuil de la salle dans laquelle il a notamment dépassé les limites avec Li'l Bit.

³³ « A lady never gets sloppy – she may, however, get tipsy and a little gay. [...] Sip your drink, slowly, let the beverage linger in your mouth – interspersed with interesting, fascinating conversation. Sip, never... slurp or gulp. Your glass should always be three-quarters full when his glass is empty. » Paula Vogel, *How I Learned to Drive*, op. cit., p. 52.

³⁴ « One night he tried to go downstairs to the basement – and he flew down the steep basement stairs. [...] They found him at the bottom of the stairs. Just steps away from his dark room. » Paula Vogel, *How I Learned to Drive*, op. cit., p. 132.

A.2. *Les Chatouilles ou la Danse de la colère*, Andréa Bescond

2.a. Un seul en scène

En 2016, Andréa Bescond remporte le Molière du meilleur seul en scène pour son spectacle *Les Chatouilles ou la Danse de la colère*. Elle interprète seule tous les personnages, soit onze protagonistes. Andréa Bescond incarne les passages de la vie d'Odette qu'elle raconte à la psychologue. Les personnages se succèdent et se côtoient. Cela entraîne la nécessité de jouer différemment chaque protagoniste afin que le spectateur puisse bien identifier le personnage interprété, grâce à des hauteurs de voix, des accents, des postures particulières.

Seule la psychologue n'est pas incarnée par la comédienne. Ses paroles sont suggérées par les propos d'Odette ou de sa mère (la pièce n'est donc pas un monologue mais plutôt un soliloque puisqu'il y a bien un dialogue avec la psychologue), et sa présence est symbolisée par le fauteuil, unique élément de décor, ce qui crée une distinction de plus entre le présent et le passé : seuls les personnages ayant appartenu au passé d'Odette prennent corps. De plus, la psychologue est extérieure à l'histoire d'Odette. Elle sert de réceptacle au récit de cette dernière et n'a aucune influence sur cette histoire, ni sur le passé ni sur l'avenir puisque c'est Odette seule qui décide de la fin de la thérapie. Le fauteuil vide est un miroir des sièges remplis des spectateurs qui, tout comme la psychologue, assistent à la mise en scène du récit d'Odette.

2.b. Une trame non chronologique

La pièce ne se déroule pas de façon chronologique³⁵. La « présence » de la psychologue permet à Andréa Bescond de créer des bonds entre le passé et le présent. Le passé devient alors une illustration des propos racontés par Odette dans le présent. Les retours en arrière ne sont pas réalisés de façon chronologique non plus, et ne sont pas toujours précis : Odette ne donne pas nécessairement une date ou un âge, mais des moments clés. Certaines scènes néanmoins révèlent l'âge d'Odette : 8 ans au début de la

³⁵ Voir annexe 2.

pièce lorsqu'elle est abusée pour la première fois par Miguié, 12 ans lorsqu'elle réussit le concours d'entrée au conservatoire et qu'elle quitte la maison de ses parents. Ce sont finalement deux âges clés : le premier annonce le début des agressions sexuelles, le second la fin des abus (s'ils continuent encore après qu'elle est partie de chez ses parents, ils sont moins fréquents puisqu'elle est loin de son agresseur).

Ces retours en arrière ainsi que la présence symbolique de la psychologue facilitent la possibilité du témoignage : la professionnelle est une oreille attentive au récit d'Odette, qui raconte et se raconte pour mieux comprendre ce qui lui est arrivé si tant est que cela soit possible. La présence de sa mère lors de la séance chez la psychologue montre aussi que le personnage ne recherche pas seulement à aller mieux mais à être cru par son entourage sur les abus qu'elle a subis et qui sont remis en question.

La pièce est construite comme une boucle : la dernière scène fait fortement écho à la première. *Les Chatouilles ou la Danse de la colère* débute sur la scène du premier abus d'Odette par Miguié. Ce dernier l'aborde alors qu'elle dessine, puis l'entraîne dans la salle de bain. Cette scène trouve un écho dans la dernière scène de la pièce puisque le spectateur observe de nouveau Odette enfant qui dessine sur le sol. Sauf que l'adulte qui l'aborde n'est cette fois plus Miguié mais Odette adulte. Les deux Odette se retrouvent donc, dans un fantasme du personnage adulte, et se parlent. Elles quittent la scène, main dans la main (ce que symbolise Andréa Bescond en jouant Odette adulte tendant la main vers le bas puis en interprétant la petite fille, le bras levé pour attraper la main imaginaire de l'adulte qu'elle sera), sur la musique *Le Bonheur* de Berry. Ce changement d'issue par rapport à la première scène illustre le pardon qu'Odette adulte accorde à son moi enfant, et donc la possibilité d'aller désormais vers l'avant. Andréa Bescond explique dans *Mille et une vies* : « *Les Chatouilles* ça parle évidemment de ce viol, de ce combat d'Odette pour s'en sortir et sublimer cette douleur et en même temps ça ne parle pas que de ça, ça parle de résilience. »³⁶

³⁶ Andréa Bescond, in Frédéric Lopez, « Danser pour oublier et se soigner, Andréa Bescond témoigne », 12.12.2016, *Mille et une vies*, YouTube, [en ligne], [consulté le 09.12.2019], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=u78QJ2hRW9Q>.

2.c. Un titre à deux entrées

Quand la parole fait défaut, c'est le corps qui prend le relais. Andréa Bescond a reçu une formation de danseuse, d'où la présence de moments chorégraphiés dans la pièce. Lorsque la parole devient difficile, qu'Odette est confrontée à l'indicible, son corps parle pour elle. La danse est centrale, comme en témoigne le titre. Ce dernier en deux parties traduit en quoi les deux thèmes se répondent : comme si la première partie renvoyait à Miguié quand la seconde correspondrait à la réponse d'Odette face aux actes de son agresseur. Le prénom d'Odette la rapproche également de cette discipline : comme elle le précise à la psychologue son prénom est identique à celui du personnage du *Lac des cygnes*, ballet de Tchaïkovski. La description du personnage qu'en fait Odette met l'accent sur le caractère tragique de ce protagoniste : « Odette, comme le cygne blanc du lac des cygnes... Celui qui meurt, ben... qui meurt d'amour quoi ! » (LC, p.8). Le blanc est la couleur de l'innocence, de la pureté, de la virginité. Odette est tel le cygne blanc, touchée dans sa pureté, dans sa virginité. Son prénom est donc une référence au ballet de Tchaïkovski, et à son statut de victime. La danse est salvatrice pour Odette, elle lui permet d'échapper à son bourreau, comme elle le souligne : « C'est avec la danse que j'ai commencé à fuir. » (LC, p. 9) ; ainsi que de s'exprimer sur son abus. Quant aux chatouilles, cette expression permet de camoufler sous un jeu les abus sexuels, tout en soulignant que par ce « jeu », le corps est touché, palpé.

A.3. Une Vie comme les autres³⁷, Hanya Yanagihara

3.a. La violence au cœur du récit ?

Hanya Yanagihara produit un récit empreint de violence. Les nombreux viols subis par Jude enfant puis adulte sont la cause d'un traumatisme important. Ils ont participé à créer une honte chez ce dernier : de son corps, de sa personnalité, de soi. Jude éprouve un fort sentiment de rejet en raison de son abandon puisqu'il ne connaît pas ses parents biologiques, raison pour laquelle il vit au monastère et qu'il a pour nom de famille St Francis. Il y subit des sévices physiques par les prêtres qui le punissent notamment

³⁷ Nous utilisons ici le titre français puisqu'il s'agit de la version que nous avons lue. En revanche, nous utiliserons le titre anglais pour la pièce d'Ivo van Hove car il s'agit du titre utilisé pour la tournée annulée de la pièce en France et ailleurs.

pour suspicion de vol. C'est en partie cette violence qui va pousser Jude à se rapprocher de Frère Luke qui est si compréhensif avec lui comparé aux autres religieux. Jude construit ainsi sa personnalité dans la violence. La honte qui remplit Jude prend un tournant décisif après que Frère Luke le prostitue : rendu objet sexuel et de désir alors même qu'il est encore enfant, Jude commence à se scarifier (après que Frère Luke lui apprend les vertus de la scarification). Signe d'une grande détresse, ces scarifications témoignent aussi de la volonté de se purifier, de vouloir se rendre moins désirable pour les clients, de chercher une douleur plus maîtrisée. Ces mutilations soulignent le traumatisme de Jude puisqu'il continue de se taillader les avant-bras même après que Frère Luke s'est suicidé et qu'il ne se prostitue plus. Son corps devient la preuve d'une grande violence : les scarifications symbolisent les nombreux viols, et son corps tout entier, avec la fatigue et les tremblements qui l'accompagnent, renvoie à la tentative de meurtre commise par le Dr Traylor.

Si les violences corporelles traversent le récit, ce dernier met surtout en avant des histoires d'amour et d'amitié. Le récit commence par ailleurs sur la présentation des quatre amis, Jude, Willem, Malcolm et JB. Amis depuis l'université, les quatre hommes ont tous des carrières différentes. C'est une histoire d'amitié qui dure dans le temps, avec ses hauts et ses bas. Cette amitié se transforme en amour pour Willem et Jude. Après avoir vécu ensemble en tant qu'amis et étudiants, les deux personnages construisent leur propre maison, et vivent ensemble en tant qu'amants. C'est aussi une histoire d'amour filial puisque Harold, professeur de droit, adopte Jude. Ces relations contrebalancent les agressions : car l'entourage de Jude (ses trois amis, Harold et Julia, Andy son médecin) lui apportent toute l'affection saine dont Jude a manqué enfant.

3.b. Un *bildungsroman* ?

Une Vie comme les autres possède certaines caractéristiques propres au *bildungsroman* ou roman d'apprentissage. Le lecteur suit en particulier Jude qui est le personnage central de l'intrigue. Son passé a une grande influence sur son présent à travers la honte qui l'assaille et le manque de confiance dans l'affection que les gens lui

portent³⁸. Le récit principal est chronologique : le roman suit le vieillissement des personnages, leur évolution dans la vie professionnelle et sentimentale. Son travail et la fréquentation de Willem aident Jude à évoluer, à avoir une vision plus positive de lui-même, bien qu'il ne cesse jamais de se critiquer et de se dégoûter. Cette trame est interrompue par des retours dans le passé qui permettent de mieux comprendre le personnage de Jude, ses doutes, ses peurs. Ces analepses sont généralement chronologiques (l'enfance de Jude dans le monastère, puis sa rencontre avec Frère Luke, sa fuite avec ce dernier, son passage dans un foyer, sa capture par le Dr Traylor), mais elles correspondent aussi aux propos tenus par Ana, assistante sociale qui décède d'un cancer et qui a été la première à véritablement apporter de l'amour à Jude, ce qui crée une superposition temporelle. Ce récit chronologique mais non linéaire provoque un effet d'attente chez le lecteur et permet de dévoiler au fur et à mesure les secrets de Jude. Le lecteur apprend très tardivement que l'« accident », par lequel Jude désigne la tentative de meurtre par le Dr Traylor, n'était finalement pas accidentel, que l'opération qu'il a subie par la suite n'a pas été effectuée par ce médecin mais a été provoquée par ce dernier. Dans ce roman, Hanya Yanagihara illustre l'impact des agressions sexuelles subies par Jude et en quoi cet « apprentissage » de la sexualité a eu des conséquences désastreuses sur sa vie sentimentale et sexuelle. Mais elle montre aussi comment l'amour, en particulier celui de Willem, permet à Jude, dans une certaine mesure, de reconsidérer l'image qu'il a de lui-même.

3.c. Une histoire tragique

Les violences que subit Jude et qu'il s'inflige participent au tragique du récit d'Hanya Yanagihara. Mais surtout, la fin du roman interroge le tragique. Alors que Jude, pour la première fois de sa vie, semble pleinement heureux malgré ses soucis de santé – il vit avec Willem, a une maison construite par Malcolm – un autre drame le frappe de plein fouet : la mort de Willem et de Malcolm dans un accident de voiture sonne comme un acharnement du destin face au possible bonheur de Jude. Cette scène suscite le pathos,

³⁸ Stacy Gillis, « Review: A Little Life by Hanya Yanagihara », *The Conversation*, [en ligne], 12.10.2021, [consulté le 22.03.2021], disponible sur : <https://theconversation.com/review-a-little-life-by-hanya-yanagihara-48928>.

le lecteur éprouve de la compassion pour Jude qui se retrouve de nouveau seul après cette disparition brutale et surprenante.

Sa tentative de suicide puis son suicide en fin de roman questionnent la fatalité et la possibilité de se remettre d'un tel passé. Jude n'est finalement pas parvenu à se relever de ses viols, il ne s'est jamais détaché de la honte envers lui-même. De plus, si le Dr Traylor a été condamné, il n'en va pas de même pour frère Luke qui s'est donné la mort avant d'être arrêté, ainsi que pour tous les autres hommes sans visage qui ont payé pour avoir des rapports sexuels avec Jude. La justice n'a donc pas été faite, participant au traumatisme.

A.4. *Festen*, Thomas Vinterberg, Mogens Rukov et Bo Hr. Hansen

4.a. Une histoire familiale

Dans l'œuvre de Vinterberg, « la question primordiale de la famille, en particulier de ses dérèglements, se trouve reprise et déclinée, inlassablement »³⁹. Dans *Festen*, la fête d'anniversaire du père est l'occasion de voir se réunir plusieurs générations d'une même famille : les grands-parents, les parents ainsi que leurs frères et sœurs respectifs, les enfants et les petits-enfants.

La traduction française a conservé le titre original du film dont est tirée la pièce, alors que d'autres pays ont fait le choix d'une traduction : *The Celebration* en Angleterre ou *Fête de Famille* au Québec⁴⁰. Comme le souligne Laurent Russo,

ces titres traduisent certains des enjeux du texte : la fête, bien évidemment, mais aussi l'idée d'une réunion de famille, ou encore celle d'une cérémonie qui honore le père (en même temps qu'elle le démasquera). L'horizon d'attente de cette fête annoncée peut ainsi souligner le spectacle, le théâtre d'une réunion familiale, mais aussi la démesure possible d'un tel événement festif.⁴¹

³⁹ Barbara Le Maître, *Festen, Un film de Thomas Vinterberg*, Lycéens au cinéma, CNC, BIFI, p. 4.

⁴⁰ Voir Laurent Russo, *Pièce (dé)montée : Festen*, [en ligne], n° 286 - Octobre 2018, Réseau canopé, p. 6., [consulté le 02.11.2020], disponible sur : <https://www.reseau-canope.fr/notice/piece-demontee-festen.html>.

⁴¹ *Ibid.*

Par la traduction québécoise notamment, la famille est placée comme élément central dès le titre, alors que l'absence de traduction laisse une part plus énigmatique au sujet de la pièce pour les lecteurs français.

Dans *Festen*, une famille se retrouve pour célébrer les soixante ans du père, « réunion de famille » lors de laquelle Christian va révéler l'abus sexuel commis par Helge sur lui et sa sœur jumelle. Un viol dans la famille donc, un inceste. Deux enfants sur les quatre sont victimes de leur père. C'est une histoire qui n'est pas supposée s'ébruiter. Car c'est aussi le silence des familles qui est mis en scène : les non-dits, les secrets, l'impossibilité de prendre la parole de peur de détruire le cercle familial. Dans *Festen*, toute l'intrigue se déroule de façon chronologique. Le lecteur ou le spectateur découvre au fur et à mesure dans un temps court les accusations de Christian et les conséquences qui en découlent.

En mettant en scène une famille, Vinterberg montre aussi les différents rôles joués dans ce cercle : le patriarche, la compagne aimante, le fils aîné modèle, la fille qui se distingue du reste de la famille, le fils cadet qui tente de faire sa place, mais ne se sent jamais assez à la hauteur dans les yeux de son père.

L'intrigue se déroule de plus au sein de la maison familiale – lieu qui a donc vu grandir les enfants et, surtout, qui contient tous les secrets de la famille.

4.b. Un renfermement sur soi

Festen est un huis clos. Excepté le moment où Christian est sorti de la maison de force, tout se déroule dans le manoir familial. Les convives n'ont pas la possibilité de partir après que le personnel a caché les clefs des voitures : ils sont confinés dans cette demeure. De plus, *Festen* est un tribunal privé : Christian est la victime, il est sur le banc de l'accusation, Helge est l'accusé, sur le banc de la défense. Les convives pour leur part sont les jurés, devant *in fine* décider s'ils condamnent ou non Helge. Le huis clos traduit également le caractère privé d'une réunion, ici familiale. Ce qui justifie que rien n'en sort, comme les secrets de famille, ni n'est supposé entrer, comme Gbatokai.

La présence de ce dernier permet de mettre en exergue le racisme. Dès son arrivée, Gbatokai est rejeté en raison de sa couleur par Michaël qui pense dans un premier temps

que celui-ci est un musicien et non un invité. Ce jugement basé uniquement sur la couleur de peau, car aucun objet n'indique que Gbatokai est un musicien, est un cliché. D'autant plus que ce dernier jouerait soit de la trompette (faisant ici écho au jazz) ou des percussions (*F*, p. 52), réduisant les personnes noires de peau à la pratique de deux types d'instruments uniquement. Lors de la première interjection où il s'adresse à Gbatokai, Michaël nomme celui-ci « Charlie Brown » (*F*, p. 51), ce qui rappelle les chanteurs afro-américains James Brown ou Bobby Brown. Si Michaël fait montre de racisme envers Gbatokai qu'il traite de « macaque » (*F*, p. 53), il n'est pas le seul de la famille : tous les invités entonnent en chœur une chanson raciste (*F*, p. 74-75). « Ce qui m'intéressait surtout, déclara Vinterberg, c'était d'établir un lien entre la montée du fascisme dans un pays et la pression du mensonge structurant tous les membres de cette famille. »⁴²

C'est aussi l'« hypocrisie bourgeoise » qui est dénoncée dans *Festen*⁴³. Toute la famille ferme les yeux devant ce que dénonce Christian. L'inceste n'a pas seulement lieu dans les milieux défavorisés, malgré l'opinion commune. Les milieux bourgeois sont aussi touchés par la pédophilie et l'inceste, comme le souligne Anne-Claude Ambroise Rendu : « [...] force est de supposer que ces crimes concernent indifféremment toutes les catégories sociales, mais qu'ils ont été plus longtemps et sont encore plus fréquemment dissimulés dans les milieux fortunés et cultivés. »⁴⁴

A.5. *Five Easy Pieces*, Milo Rau

5.a. Cinq pièces

La pièce *Five Easy Pieces* est née en collaboration avec le centre d'art gantois CAMPO. Milo Rau met en scène sept enfants et un adulte pour aborder l'affaire Dutroux.

L'œuvre est, comme son nom l'indique, composée de cinq pièces, cinq actes entrecoupés par des interventions des enfants en dehors de ces cinq moments de fiction. Dans la première pièce, c'est le discours de Lumumba après son élection qui est prononcé devant le public, puis une interview de Victor Dutroux, qui s'exprime sur les crimes de

⁴² Barbara Le Maître, *op. cit.*, p. 3.

⁴³ Alain Leempoel, « Texte de la création belge de *Festen* », in Thomas Vinterberg, Mogens Rukov, *Festen*, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁴ Anne-Claude Ambroise-Rendu, *op. cit.*, p. 103.

son fils. La seconde pièce représente un policier qui prend la parole pour parler de l'enquête. La troisième pièce laisse voir Sabine, l'une des victimes de Dutroux, alors qu'elle est encore enfermée dans sa cave, quand la quatrième représente les parents d'une des victimes du criminel. Enfin, la dernière pièce est le monologue de Polly sur « Qu'est-ce que les nuages ? », d'après un film de Pasolini. Dans ce dernier monologue, la jeune comédienne raconte l'intrigue du court métrage, qui résonne comme un résumé de la pièce : comment jouer des personnages au théâtre ? Comment interpréter des émotions ? Soit certaines des questions posées par Milo Rau dans sa pièce.

Le titre est une référence au recueil de piano qu'avait composé Stravinski pour ses enfants⁴⁵, ce qui fait écho à la présence de comédiens mineurs sur scène. C'est aussi, même si Milo Rau n'y fait qu'une brève allusion dans *Vers un réalisme global*, une référence à Marina Abramović et à *Seven Easy Pieces*⁴⁶. Dans cette dernière pièce, Marina Abramović rejoue cinq performances d'autres artistes auxquelles elle ajoute une reprise et une création. L'idée de reproduction de performances passées fait fortement écho à la pièce de Milo Rau dans laquelle il reproduit notamment le discours de Lumumba après son élection et dans laquelle les enfants imitent les vidéos projetées à l'écran.

Five Easy Pieces est l'occasion pour Milo Rau de proposer un apprentissage. Dans une interview avec Bella Todd, il explique que chaque pièce a un objectif d'enseignement :

1. « comment jouer un malade » ; 2. « comment jouer un personnage sur scène » ; 3. « sur la soumission, à propos de la relation entre l'acteur et le metteur en scène » (ce que Seynaeve a fait avec Rachel) ; 4. sur « l'émotion : les enfants doivent jouer des parents qui ont perdu leurs enfants, ils doivent pleurer sur scène » ; et 5. sur « la rébellion : comment se révolter contre tout ce qu'il vient de leur demander de faire » (Todd 2017)⁴⁷

Cette explication de Milo Rau montre avant tout ce qui caractérise *Five Easy Pieces* : Marc Dutroux est le thème qui fédère les « pièces », mais l'œuvre dans son ensemble est surtout une réflexion sur le travail d'acteur, sur la façon d'interpréter, l'émotion à jouer,

⁴⁵ Milo Rau, *Vers un réalisme global*, trad. Sophie Andrée Fusek, L'Arche, coll. « Tête à tête », 2021, p. 74.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁷ « 1. "how to play sick"; 2. "how to play a character on stage"; 3. "on submission, about the relationship between the actor and director" (what Seynaeve did with Rachel); 4. about "emotion: the children have to play parents who lost their children, they have to cry onstage"; and 5. about "rebellion: how to revolt against every-thing they have just been asked to do" (Todd 2017). », Debra Levine, « Not Just Adult Entertainment: Milo Rau and CAMPO's Collaborative Five Easy Pieces », *The Drama Review*, vol. 61, n° 4, hiver 2017 (T236), p. 148.

et les limites à ne pas franchir. C'est ce que le metteur en scène expose lorsqu'il écrit : « cette pièce présente et critique différentes traditions performatives [...] : la tradition du mimétisme, celle de l'empathie biographique, de la soumission hystérique, du témoignage direct et de la révolte poétique. »⁴⁸ Ici encore, cinq caractérisations pour décrire chacune des pièces. La première pièce est à la fois l'inscription de Dutroux dans un passé colonial et la représentation mimétique, avec la reproduction de chaque geste et mot prononcés, d'un événement historique. Milo Rau interroge ainsi comment le théâtre peut imiter le réel. La seconde modalité qu'il qualifie d'« empathie biographique » suggère la capacité d'un acteur à se mettre dans la peau d'un autre, en interprétant le père de Marc Dutroux, qui semble être une autre victime de son fils puisque son nom est à tout jamais associé à un crime. La « soumission » évoque la relation entre un acteur et un metteur en scène, comment le comédien respecte et obéit aux ordres d'un metteur en scène, même s'il est en désaccord avec ce que souhaite ce dernier, à l'image de la scène avec la comédienne qui interprète Sabine. L'adjectif « hystérique » sonne comme une critique des metteurs en scène qui abusent de leur pouvoir. L'évocation du « témoignage » fait écho à l'intégralité de la pièce, lorsque les personnages s'expriment sur leur rapport à Marc Dutroux, et l'adjectif « direct » rappelle le lien entre les comédiens et les spectateurs, leurs corps ne sont pas séparés par un écran. Enfin la révolte poétique renvoie au dernier texte prononcé par Polly Persyn.

5.b. Une répétition de théâtre

Les enfants sur scène se présentent par leurs prénoms, ils n'incarnent pas de personnage. Au contraire, le metteur en scène, interprété par Peter Seynaeve, part de ce que racontent les enfants pour leur donner des rôles : Maurice Leerman remarque que la difficulté au théâtre est de jouer quelqu'un que l'on n'est pas, comme par exemple une vieille personne quand on est jeune, et il interprètera le père de Marc Dutroux ; Willem Loobuyck explique que plus tard il souhaiterait devenir un détective, il est donc celui qui interprètera le policier. Milo Rau explique :

En préparant *Five Easy Pieces*, j'ai regardé quelques pièces pour enfant, et j'ai été surpris de découvrir à quel point l'écriture du metteur en scène y reste toujours

⁴⁸ Milo Rau, *Vers un réalisme global*, op. cit., p. 74.

parfaitement visible, elle reste donc extérieure aux enfants, on voit qu'ils exécutent ce qui a été écrit. Et même si on le dissimule (et que la soirée est constituée, par exemple, d'une suite d'improvisations), il n'en reste pas moins évident que derrière tout cela se trouve quelqu'un qui dirige, une sorte de dresseur et de séducteur.⁴⁹

Milo Rau part donc des désirs des enfants, des répétitions, d'un travail de plateau pour mettre en scène *Five Easy Pieces* et garder une part de l'innocence et de la spontanéité des enfants, ce qui tranche avec la gravité du sujet.

Chaque pièce dans laquelle les enfants interprètent des personnages est entrecoupée de passages dans lesquels ils sont eux-mêmes, dans lesquels ils jouent leur propre rôle comme si le spectateur assistait à une répétition. Debra Levine note :

Avant que les cinq scènes ne commencent, chaque enfant comédien passe avec Seynaeve une sorte d'audition et s'offre un moment solo sous la lumière des projecteurs qui le rend singulier, racontant un moment étrange de l'histoire de sa vie avec assez de précision pour désarmer le public et gagner son affection. Seynaeve, comme mandataire de Rau, pose aussi des questions à chacun sur la nature du théâtre, l'imitation, la violence, la mortalité. Les réponses montrent la capacité de chaque enfant à avoir une réaction philosophique et émotionnelle, et comment ils assimilent bien, répondent à la question ou la détournent. Plus tard, nous comprenons comment les dispositifs que Rau a fabriqués pour chaque scène inhibe ou étend la capacité individuelle des enfants à la réflexivité qu'ils ont démontré au début.⁵⁰

À partir de ces interventions, Milo Rau souligne que les enfants jouent un jeu, et que la pièce représentée reste du théâtre. Les différentes performances des enfants, comme par exemple la danse de Winne Vanacker ou l'interprétation de la chanson *Stay* de Rihanna par Elle Liza Tayou, créent des moments de rupture avec la mise en scène de la fiction sur Dutroux. Lorsque Peter Seynaeve questionne Willem Loobuyck sur ce qu'est la liberté, cette interrogation traverse la pièce puisqu'elle est de nouveau évoquée à la fin quand Polly Persyn remarque l'absence de liberté de Marc Dutroux. En faisant passer une audition, Milo Rau accentue davantage la distinction entre l'enfant et le personnage qu'il incarne puisque les informations que les comédiens donnent sur leur vie diffèrent du parcours des personnages. De plus, ces renseignements partagés au début de la pièce créent une empathie de la part du public pour les jeunes interprètes.

⁴⁹ Milo Rau, *Vers un réalisme global*, op. cit., p. 75.

⁵⁰ « Before the five scenes begin, each of the child actors engages with Seynaeve in an audition-like format and is afforded a solo moment in the spotlight that renders them singular, recounting a quirky moment from her or his life story with enough detail to disarm the audience and gain their affection. Seynaeve, as Rau's proxy, also poses questions to each about the nature of theatre, mimicry, violence, and mortality. The answers show each child's capacity for philosophical and emotional reflection, and how well they absorb, respond to, or deflect the question. Later we understand how the dispositifs Rau has fashioned for each scene inhibit or expand any individual child's capacity for reflexivity that they have demonstrated in the beginning. », Debra Levine, op. cit. p. 150.

Dans chacune des œuvres, les auteurs (dramaturges ou romancière) et les metteurs en scène s'emparent du sujet du viol d'un enfant par des hommes. À partir des récits rétrospectifs des victimes, ils interrogent la violence de cet acte, les conséquences, le silence, les rapports de domination. Ils laissent une trace à travers leurs œuvres de ces agissements et s'emparent d'un sujet qui semble irreprésentable. Pour la plupart, il s'agit de pièces de théâtre, donc qui ont pour finalité d'être montées sur scène. Mais certaines des œuvres étudiées n'étaient pas à l'origine des pièces de théâtre. À partir de quel médium ces œuvres ont-elles été adaptées ? Les pièces d'origine ont-elles aussi été, dans une autre démarche, transposées dans un autre médium ?

I.B. De l'inspiration à l'adaptation

Le dialogue des arts est fréquent, si ce n'est inévitable. Les dramaturges et metteurs en scène s'inspirent d'autres genres pour créer leurs pièces. Ils s'inspirent, c'est-à-dire qu'ils font référence de façon plus ou moins explicite à une ou plusieurs œuvres. L'inspiration est ainsi de l'ordre de ce que Genette nomme intertexte mais qui serait au-delà du texte (l'inspiration d'œuvres littéraires, ou journalistiques, mais aussi théâtrales, picturales, cinématographiques, etc.). L'adaptation, quant à elle, appelle à une transposition d'une œuvre originale dans une autre forme. Ce changement renvoie à la transmédiabilité, soit le passage d'un médium à un autre, avec toutes les contraintes que ce déplacement induit.

Il s'agira de voir quels sont les éléments que les adaptateurs ont gardés de l'œuvre initiale et quelles sont les différences, d'étudier quelles en sont les conséquences. De même pour ce qui est de l'inspiration, nous verrons en quoi cela a influé sur les pièces de notre corpus. Nous nous intéresserons tout d'abord au rapport entre le théâtre et le cinéma, puis nous nous pencherons sur celui entre la littérature et le théâtre pour enfin terminer sur l'inspiration d'un fait divers.

B.1. Théâtre et cinéma : de la scène à l'écran / de l'écran à la scène

1.a. De la scène à l'écran

Les Chatouilles ou la Danse de la colère est initialement une pièce de théâtre. Après le succès de ce spectacle, Andréa Bescond et Éric Métayer choisissent de l'adapter au cinéma, film pour lequel ils ont reçu le César de la meilleure adaptation en 2019. Ce sont donc l'autrice et la première interprète d'Odette, ainsi que le metteur en scène qui transposent la pièce en un film, et non une personne extérieure à la première création. Le titre se raccourcit : ce sera seulement *Les Chatouilles*. Cela permet de distinguer les deux médiums, mais cela recentre aussi l'intrigue sur les « chatouilles » et non plus sur la danse.

L'intrigue ici reste la même, tout comme la construction non chronologique, composée de *flashbacks* en fonction de ce que raconte Odette. En revanche, le temps semble plus allongé. En effet, si, dans la pièce, on pourrait presque croire qu'il ne s'agit que d'une seule séance chez la psychologue, dans le film, le spectateur suit l'évolution d'Odette, et la longueur de la thérapie est mise en avant puisque la psychologue souligne les temps d'absence de sa patiente. De plus, le spectateur voit Odette quitter le bureau de cette analyste, illustrant bien qu'il s'agit de plusieurs séances.

André Helbo explique qu'au théâtre, le jeu du comédien peut contraster avec la réalité, c'est-à-dire qu'il peut interpréter un objet, un enfant, un animal, alors qu'« au cinéma, l'imitation se doit généralement d'être parfaite, inscrite dans un rapport de "conformité avec le réel", selon le mot de Bazin »⁵¹. Ces propos ne sont pas toujours vrais, et le rapport peut être renversé : la mise en scène et le jeu d'un comédien peuvent être plus réalistes au théâtre qu'au cinéma. Mais dans le cas de l'adaptation des *Chatouilles ou de la Danse de la colère*, les propos d'André Helbo correspondent. En effet, si dans la pièce la comédienne joue tous les personnages, dans le film chaque protagoniste est interprété par un acteur différent. Cela crée un nouveau regard car il n'est plus fait appel à l'imaginaire du spectateur pour qu'il se fasse sa propre image mentale des personnages à travers les indices donnés par la comédienne. Odette est interprétée par deux actrices différentes : Andréa Bescond lorsqu'elle est adulte, et Cyrille Mairesse pour l'enfant. Puisque c'est

⁵¹ André Helbo, *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris : Armand Colin, 1997, p. 54.

une jeune actrice qui joue Odette enfant, cela rend les agressions d'autant plus réalistes et dérangeantes. De même, Pierre Deladonchamps prête ses traits à Miguié. Son jeu, son physique participent à rendre ce personnage sympathique, attirant, alors même qu'il abuse d'Odette.

Outre que chaque personnage est interprété par un acteur différent, Andréa Bescond et Éric Métayer ont ajouté des protagonistes. L'amoureux d'Odette, Lenny, intègre le récit. Grâce à ce personnage, Andréa Bescond et Éric Métayer montrent l'impact sur les relations amoureuses que le traumatisme de l'abus sexuel provoque, la difficulté d'en parler à ceux aimés de peur qu'ils partent face à de telles révélations. Mais c'est aussi prouver qu'une histoire d'amour est possible, et que ce qui a été vécu enfant n'empêche pas toute relation sentimentale. Le personnage de Lenny rappelle bien sûr Éric Métayer et sa relation avec Andréa Bescond. Ces derniers ont aussi ajouté le personnage de la sœur de Miguié, également abusée par lui lorsqu'elle était enfant. Cette création amène la notion d'inceste qui était seulement suggérée dans la pièce par la prise de conscience d'Odette qui craignait que Miguié n'abuse de ses deux petites-filles. Les réalisateurs donnent un visage à une autre victime de cet homme et mettent en avant la notion de prescription⁵² contre laquelle Andréa Bescond se bat. La scène du tribunal ne laisse donc pas seulement entendre la voix de Miguié mais aussi celle d'une victime, et met ainsi en parallèle le poids des mots, prononcés par la sœur de l'accusé, et la danse interprétée par Odette. L'importance également donnée au père dans le film⁵³ crée une vision duelle des parents, avec une mère odieuse qui remet en cause la parole de sa fille et lui reproche de vouloir briser la famille de son agresseur, et un père porteur de la culpabilité d'avoir fait confiance à un homme qui a abusé de sa fille. Cette dualité suggère la palette de réactions possibles face à de telles révélations : ici la colère et la culpabilité face à la minimisation des faits et l'accusation d'une responsabilité de la victime.

L'utilisation des caméras permet à Andréa Bescond et Éric Métayer de proposer des angles de vue nouveaux par rapport à la pièce, comme par exemple les images de la scène en contrebas avec la mère et la professeure de danse d'Odette qui donnent l'illusion de

⁵² Il est possible pour une victime de porter plainte jusqu'à trente ans après la majorité en cas de viol et jusqu'à vingt ans en cas d'agression sexuelle. Voir Direction de l'information légale et administrative, « Justice pénale : quels délais de prescription ? », *Service-Public.fr*, [en ligne], [consulté le 23.05.2020], disponible sur : <https://www.servicepublic.fr/particuliers/vosdroits/F31982>.

⁵³ Cette importance donnée au père contraste avec la pièce puisque dans cette dernière il n'est mentionné qu'à deux reprises : lorsqu'Odette l'imagine entrant dans sa chambre et surprenant Miguié prêt à abuser de sa fille, et lorsqu'elle l'appelle au téléphone suite à sa plainte.

voir à travers les yeux d'Odette, ainsi que des gros plans. De plus, les réalisateurs ont multiplié les lieux.

L'adaptation cinématographique permet aux deux créateurs de toucher un plus large public, et de créer un dialogue entre le cinéma et le théâtre. Les deux médiums agissent comme promotion l'un pour l'autre : ceux qui ont aimé la pièce iront probablement voir le film, et vice versa.

1.b. De l'écran à la scène

Dans le cas de *Festen*, l'œuvre initiale est le film réalisé par Thomas Vinterberg en 1998. Ce réalisateur l'adapte en pièce de théâtre avec les scénaristes Mogens Rukov et Bo Hr. Hansen. Le fait que le créateur du film participe à l'adaptation confère « une légitimité scénique et peut-être une force supplémentaire »⁵⁴ à la pièce, selon Alain Leempoel. Bo Hr Hansen explique :

J'ai écrit la pièce à partir du manuscrit (du film), et j'ai eu besoin bien sûr de changer quelques aspects, mais j'ai aussi aimé utiliser des matériaux qui n'étaient pas présents dans le film final. Thomas et Mogens ont lu mes brouillons, les ont commentés, puis les ont approuvés... Pour moi, c'était comme de la traduction. Voilà : le matériau était là. Il fallait seulement le traduire dans un autre langage : passer du langage cinématographique au langage théâtral.⁵⁵

Le texte et la trame narrative restent proches de l'œuvre originale et les personnages inchangés. C. Claire Thomson note que les deux premières scènes de la pièce ont été ajoutées : la première dans laquelle Linda cache sa lettre dans le lustre, et la seconde contenant le monologue de Helge. La scène initiale va dans le sens d'une remarque faite par C. Claire Thomson : le personnage de Linda prend plus de place dans la pièce que dans le film⁵⁶. La transposition au théâtre suppose quelques changements dus aux contraintes du lieu : ainsi, les scènes en extérieur ont dû être replacées en intérieur⁵⁷, à

⁵⁴ Alain Leempoel, « Points de vue », in Thomas Vinterberg, Mogens Rukov, Bo Hr. Hansen, *Festen*, *op.cit.* p. 98.

⁵⁵ « I wrote the play based on the (film) manuscript, and I needed of course to change a few bits and pieces, but I also enjoyed using material which hadn't made it into the final film. Thomas and Mogens read my drafts, commented, and approved them... For me, it was like translating. That is: the material was there. It just had to be translated into another language : from film to theatre language. », Bo Hr. Hansen, in C. Claire Thomson, *Thomas Vinterberg's Festen (The Celebration)*, University of Whashington Press, 2013, p. 142.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁷ *Ibid.*

l'instar de l'arrivée d'Hélène qui dans le film sort d'un taxi, élément qui dans la pièce est situé hors scène : c'est grâce au récit d'Hélène que le spectateur apprend comment elle a voyagé.

Festen a d'abord été joué en Allemagne en 2001, puis en France et au Danemark en 2002 d'après l'adaptation de Bo Hr. Hansen⁵⁸. En Angleterre en revanche, le film a été adapté par un autre auteur, David Eldridge. Cette autre transposition ajoute le personnage de la Petite Fille qui remplace celui de Linda. Le spectre de la sœur décédée n'existe donc plus. Mais la Petite Fille, selon C. Claire Thomson, porte sur elle les crimes de Helge et la douleur de Christian. De plus, elle représente la fille de Mette et Michael⁵⁹. Ce personnage d'enfant témoigne du risque qui existe encore vis-à-vis de Helge, et devient le double enfantin de Christian.

Le film *Festen* a une forte dimension théâtrale, ce qui peut justifier la tentation de passer d'un médium à un autre. Tout d'abord parce que l'on y retrouve la règle des trois unités selon Yves Hamon et Armelle Chotard-Fresnais⁶⁰. Un lieu : la salle à manger principalement pour les auteurs, mais nous élargissons à la maison ; un temps : le repas se déroule sur une journée / nuit ; une action : dans une moindre mesure, mais la caméra suit et présente uniquement ce qui se passe sous son œil. Ensuite parce que les acteurs du film ont une formation théâtrale⁶¹. Enfin parce que les conditions de tournage du Dogme 95 invitent, selon Vinterberg, à cette dimension théâtrale : « Quand on tourne comme ça, tout le monde doit être tout le temps sur le plateau. Si on filme un figurant en train de manger, on a besoin de cinquante personnes à l'arrière-plan pour créer une ambiance sonore [...] Ça m'a donné des possibilités que je n'avais jamais eues auparavant. »⁶² Le travail de plateau, avec l'équipe au complet rappelle le théâtre. Le dîner ressemble aussi à une mise en scène : tout n'est que jeu et faux semblants ; et ce repas est l'occasion d'un spectacle familial : « *Festen* revisite dans sa substance la notion du théâtre même, puisque c'est par la théâtralité d'une réception que tout se joue. Et si chaque membre de la famille doit lire un texte à toute l'assemblée pour honorer l'anniversaire de Helge (le père), c'est par le récit en public que Christian se réapproprie la vérité et interrompt la représentation

⁵⁸ C. Claire Thomson, *op. cit.*, p. 142.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 146.

⁶⁰ Yves Hamon, Armelle Chotard-Fresnais, « Analyses de livres et de films », *Cahiers de Gestalt-thérapie*, n° 25, 01.2001 p. 208.

⁶¹ Barbara Le Maître, *loc. cit.*, p. 5.

⁶² Thomas Vinterberg, *Les Inrockuptibles*, 16.12.1998, in Barbara Le Maître, *loc. cit.*, p. 5.

– ou plus exactement la commence »⁶³ explique Cyril Teste. Cette recherche de la vérité à travers la mise en scène rappelle le parallèle qu'établit Cyril Teste avec *Hamlet* de Shakespeare. Anne-Sophie Gourville note que dans les deux pièces il « est [...] question d'un combat pour la vérité, pour la mémoire d'un défunt »⁶⁴, et que « Hamlet, comme Christian, finit par feindre la folie pour découvrir la vérité ». Le discours de Christian est finalement de l'ordre de la métathéâtralité : il joue un rôle dans la mise en scène du repas de famille, il dévoile les coulisses de la pièce interprétée par les membres de son entourage.

Le film de Thomas Vinterberg est un représentant du Dogme 95 que ce réalisateur a signé en 1995. Ce manifeste contient dix règles. Cyril Teste s'inspire de ce manifeste pour mettre en place une charte de création à suivre par son collectif et qui permet ainsi de définir ce qu'il appelle « performance filmique » :

1. La performance filmique est une forme théâtrale, performatrice et cinématographique;
2. La performance filmique doit être tournée, montée et réalisée en temps réel sous les yeux du public;
3. La musique et le son doivent être mixés en temps réel;
4. La performance filmique peut se tourner en décors naturels ou sur un plateau de théâtre, de tournage;
5. La performance filmique doit être issue d'un texte théâtral, ou d'une adaptation libre d'un texte théâtral;
6. Les images préenregistrées ne doivent pas dépasser 5 minutes et sont uniquement utilisées pour des raisons pratiques à la performance filmique;
7. Le temps du film correspond au temps du tournage.⁶⁵

La façon de filmer de Vinterberg se retrouve dans la mise en scène de Cyril Teste. Les images filmées le sont en direct et la caméra est à l'épaule des techniciens visibles sur la scène. Si Cyril Teste s'appuie sur le texte de théâtre traduit par Daniel Benoin, le rapport au film est néanmoins très sensible : plusieurs des caractéristiques du film se retrouvent dans la pièce. Elle est particulièrement cinématographique grâce aux images projetées sur l'écran surplombant la scène, et certains passages reproduisent la mise en scène du film. La scène du discours de Christian en particulier : le gros plan sur le visage de Helge dans

⁶³ Cyril Teste in Théâtre de l'Odéon, *Dossier de presse - Festen*, [en ligne], p. 5., [consulté le 08.10.2020], disponible sur : https://www.theatre-odeon.eu/media/odeon/187635dossier_de_presse_festen_171121-2.pdf.

⁶⁴ Anne-Sophie Gourville, « Festen, Thomas Vinterberg, Mogens Rukov, Cyril Teste – Fiche pédagogique », Théâtre National de Bretagne, *t-n-b.fr*, [en ligne], p. 4., [consulté le 11.04.2021], disponible sur : https://www.t-n-b.fr/media/tnb/183565-festen_fiche_pedago.pdf.

⁶⁵ Collectif MxM, « Performance filmique », *collectifmxm.com*, [en ligne], [consulté le 02.11.2020], disponible sur : <http://www.collectifmxm.com/category/performances-filmiques/>.

la mise en scène de Cyril Teste rappelle ceux sur les visages de Christian et de Helge dans la version cinématographique, et, surtout, la configuration de la table – avec au bout Helge et Else qui font face au public, alors que Christian est de l’autre côté et de dos pour le public – est aussi un plan du film. La mise en scène de la pièce est finalement une adaptation du film, comme un retour à la source.

Festen est éminemment théâtral dès le film, et ce n’est donc pas étonnant que Vinterberg ait décidé d’écrire la suite de cette histoire au théâtre. En 2010, il monte *L’Enterrement*⁶⁶ dans lequel la famille se réunit à nouveau lors des obsèques de Helge. Christian sort du silence, cette fois pour témoigner non pas de son abus sexuel par son père, mais de celui qu’il a commis sur le fils de Michael, révélant une reproduction de la violence.

B.2. Roman et théâtre : du roman à la scène

2.a. De l’inspiration...

Paula Vogel affirme s’être inspirée de *Lolita* de Nabokov. Ce roman, publié en 1955, a fait scandale à sa parution de telle sorte qu’il a été censuré dans plusieurs pays. Le récit est raconté du point de vue de Humbert Humbert, Européen qui traverse l’Atlantique pour s’installer aux États-Unis et qui épouse Charlotte Haze afin d’être auprès de sa fille, Dolores, qu’il surnomme Lolita. Ce roman narré de façon rétrospective puisque Humbert Humbert est en détention provisoire, accusé de meurtre, développe dès le début l’attirance pédophile de cet homme pour sa fille adoptive. Paula Vogel explique qu’elle a voulu écrire cette histoire du point de vue de la jeune fille et non du bourreau⁶⁷. Dès lors, elle change la focalisation et elle modifie la perception du spectateur : ce n’est plus une vision

⁶⁶ Daniel Benoin monte également cette pièce en 2012 au Théâtre de Nice. Il est aussi le traducteur de cette pièce.

⁶⁷ « Her inspiration for the play was Vladimir Nabokov's novel *Lolita*. "I must have read that book a half dozen times since high school," she says. "It was fascinating to me because it was so even-handed and so neutral. I couldn't stop thinking about what would happen if a woman wrote the story from *Lolita*'s point of view." », in Kathy Henderson, « Paula Vogel Gives Some Valuable Driving Lessons », *Playbill*, [en ligne], 23.05.1997, [consulté le 03.06.2019], disponible sur : <https://www.playbill.com/article/paula-vogel-gives-some-valuable-driving-lessons-com-100951>.

Ce désir de raconter cette histoire du point de vue de la jeune fille et non du bourreau a aussi été à l’origine du roman *Journal de L. (1947-1952)* de Christophe Tison, (ed. Goutte d’or, 2019).

introspective des sentiments de l'homme auquel il a accès, mais plutôt les questionnements, les doutes de la jeune fille. Car dans *Lolita* de Nabokov, la parole n'est que très peu donnée à Dolorès, le lecteur la voit à travers les yeux de Humbert et ne connaît pas les pensées de l'adolescente. Au contraire dans *How I Learned to Drive*, ce n'est pas Peck qui raconte son aventure avec Li'l Bit, mais cette dernière qui revient sur son passé avec son oncle. Paula Vogel, en plus de changer le narrateur, modifie le lien de parenté entre les deux personnages puisque Humbert est le père adoptif de Dolorès quand Peck est l'oncle par alliance de Li'l Bit. De plus, le traitement du bourreau est tout à fait différent car le lecteur assiste aux manigances de Humbert pour tuer Charlotte Haze afin de devenir le tuteur exclusif de Dolorès, alors que Peck n'a aucun désir d'éliminer sa femme.

Tout comme dans le roman, la voiture a une place importante. Chez Nabokov, Humbert traverse les États-Unis en compagnie de Dolorès après le décès de sa mère. C'est lors de ce premier périple que Humbert et Dolorès auront une relation sexuelle. « Cette virée signe la mort du pédophile et la naissance du pédocriminel »⁶⁸ écrit Malika El Kettani. Chez Paula Vogel, les leçons de conduite rappellent ce périple, c'est l'occasion pour Peck et Li'l Bit de se retrouver seuls et c'est également dans le véhicule que pour la première fois Peck abuse sexuellement de Li'l Bit : le pédophile devient ici aussi un pédocriminel.

Les personnages de Li'l Bit et de *Lolita* sont différents à bien des égards. Mais tous deux sont présentés comme des aguicheuses, des adolescentes très sexualisées. La tante Mary, mariée à Peck, accuse Li'l Bit d'avoir séduit son mari, tout comme Humbert rejette la faute sur Dolorès. De plus, Li'l Bit et *Lolita* sont celles qui mettront fin à la relation entre elles et leur bourreau.

How I Learned to Drive s'inspire aussi d'une nouvelle : « The Gift of the Magi » d'O. Henry publiée en 1905. Carolyn Casey Craig explique que « l'histoire fournit une métaphore clef à la pièce, dans le fait que les personnages de Paula "s'échangent des cadeaux qui sont les mauvais cadeaux... mais avec beaucoup d'amour" »⁶⁹. Dans la

⁶⁸ Malika El Kettani, « *Lolita* de Nabokov : l'histoire d'un pédophile qui devient pédocriminel », in, *Le Courrier de l'Atlas*, [en ligne], 21.09.2020, [consulté le 13.04.2021], disponible sur : <https://www.lecourrierdelatlas.com/lolita-de-nabokov-lhistoire-dun-pedophile-qui-devient-pedocriminel/>

⁶⁹ « The story provided a key metaphor for the play, in that Paula's characters "give each other gifts that are the wrong gifts...but with great love." », Carolyn Casey Craig, « Paula Vogel's Winding Road to Victory », in *Women Pulitzer playwrights*, McFarland and Compagny, 2004, p. 220.

nouvelle, les deux amants vendent ce qu'ils ont de plus cher pour offrir un cadeau de Noël à l'autre, cadeau qui perd de sa valeur puisqu'il n'a de sens qu'avec ce que les personnages d'O. Henry ont vendu. Chez Paula Vogel, Peck donne en même temps que ses leçons de conduite les clefs pour le repousser ainsi que la force d'échapper à sa famille, Li'l Bit pour sa part accepte que Peck la touche si en échange il cesse de boire⁷⁰. Paula Vogel explique : « Sans nier ou oublier la douleur d'origine, je voulais parler des gros cadeaux qui peuvent aussi être à l'intérieur de ce coffret d'abus. Ma pièce met en scène les cadeaux que nous recevons de gens qui nous font du mal. »⁷¹, ce à quoi elle ajoute :

Je voulais que la pièce soit qu'ils se donnent l'un à l'autre... le mauvais cadeau avec beaucoup d'amour. Qu'on donne la mauvaise chose, mais qu'on la donne avec beaucoup d'amour et de sacrifice... Donc je pensais à *The Gift of the Magi*, quand Li'l Bit dit "Est-ce que me parler aiderait ?" et Peck dit "Oui, beaucoup"⁷²

Dans les propos de Paula Vogel, Li'l Bit se sacrifie pour sauver son oncle. Mais comme le remarque Carolyn Casey Craig, en créant cette relation intime, en voulant le sauver de l'alcool, Li'l Bit lui offre finalement un cadeau qui le détruit⁷³.

2.b. ... à l'adaptation

Contrairement à Andréa Bescond, Éric Métayer, ou Thomas Vinterberg, Ivo van Hove et Koen Tachelet n'ont pas adapté leur propre œuvre, mais celle d'une autrice. De ce fait, les discussions qu'Ivo van Hove a eues avec Hanya Yanagihara étaient d'autant plus importantes qu'il offrait un nouveau point de vue sur le roman et un nouveau médium. Hanya Yanagihara explique :

Ivo et moi avons beaucoup parlé à propos de *A Little Life*. Il voyait le livre comme une allégorie du bien et du mal. Je ne le voyais pas du tout comme cela. Pendant notre première discussion, il parla de ses idées sur la façon dont il voulait transposer le livre à la scène. Et c'est exactement ce dont je suis curieuse : quand quelqu'un

⁷⁰ *Ibid.*, p. 230.

⁷¹ « Without denying or forgetting the original pain, I wanted to write about the great gifts that can also be inside that box of abuse. My play dramatizes the gifts we receive from people who hurt us. » Paula Vogel in Carolyn Casey Craig, *op. cit.*, p. 221.

⁷² « I wanted the play to be that they give each other... the wrong gifts, with great love... That you give exactly the wrong thing, but you give it with great love and sacrifice... So I was thinking *The Gift of the Magi*, when Li'l Bit says, "Would talking to me help?" and Peck says, "Yes, very much" », Paula Vogel, in Carolyn Casey Craig, *op. cit.*, p.230.

⁷³ « As Paula Vogel expresses it, the gift she gives in trying to save him "could be, in many ways, what ultimately destroys him." », Carolyn Casey Craig, *op. cit.*, p.230.

souhaite adapter le livre dans une autre forme artistique ; comment il va utiliser son médium pour raconter une histoire. Ce doit être une interprétation, non une traduction littérale.⁷⁴

Elle expose les différences de point de vue sur son œuvre, mais surtout ses derniers mots traduisent bien que l'adaptation doit être une interprétation, doit proposer une certaine lecture de l'œuvre. La traduction littérale renverrait à une pâle imitation dans un autre genre que le roman.

B.3. L'inspiration d'un fait divers

Five Easy Pieces se base sur l'affaire Dutroux qui a fait la une des journaux en 1996. Milo Rau s'inspire donc d'un fait divers. Dans *Tout contre le réel : miroirs du fait divers : littérature, cinéma, théâtre*, plusieurs chercheurs s'intéressent à la représentation du fait divers dans les arts. Dans l'avant-propos, Emmanuelle André, Martine Boyer-Weinmann et Hélène Kuntz écrivent :

Issu d'un monde banal, le fait divers tel qu'il s'offre en pâture à la presse constitue un fragment de réel en apparence insignifiant. Mais faire de ce matériau une œuvre écrite, mise en scène ou filmée, c'est déjà le placer sous le régime du sens pour le donner à voir et à interpréter dans un miroir déformant. Ainsi le fait divers sert-il de prétexte narratif à une critique du réel, inscrite dans une reconstitution historique ou ouverte sur un questionnement de l'immédiat contemporain.⁷⁵

Le fait divers intrigue, questionne, parce qu'il est souvent incompréhensible, mais qu'il offre aussi une image du réel qui se distingue de ce qui est habituellement présenté dans les médias. L'affaire Dutroux a eu un grand retentissement car ce n'était pas seulement les horreurs des crimes et la peine des familles qui étaient mises en avant mais aussi les failles du système juridico-policié. Anne-Claude Ambroise-Rendu explique que Marc Dutroux fut libéré en avril 1992 sans aucun suivi alors qu'il avait été condamné six ans plus tôt pour cinq enlèvements et viols sur mineures⁷⁶. Elle ajoute que « l'évasion de Marc

⁷⁴« Ivo and I talked a lot about *A Little Life*. He saw the book as an allegory of good and evil. I didn't see it like that at all. During our first conversation, he talked about his ideas about how he wants to transport the book to the stage. And that is exactly what I'm curious about when someone wants to adapt the book to another art form; how will they use their medium to tell the story. It has to be an interpretation, not a literal translation. », Hanya Yanagihara, « Hanya Yanagihara about *A little life* », *Ita-Ensemble*, [en ligne], [consulté le 13.04.2021], disponible sur : <https://ita.nl/en/shows/een-klein-leven/870760/>.

⁷⁵ Emmanuelle André, Martine Boyer-Weinmann et Hélène Kuntz, « Avant-propos », in Emmanuelle André, Martine Boyer-Weinmann et Hélène Kuntz (dir.), *Tout contre le réel : miroirs du fait divers*, coll. « L'Esprit des Lettres », ed. Le Manuscrit, 2008, p. 10.

⁷⁶ Anne-Claude Ambroise-Rendu, *op. cit*

Dutroux lors de son transfert au palais de justice, le 23 avril 1998, exacerbe encore le mécontentement des citoyens belges à l'endroit de leurs institutions »⁷⁷. L'affaire Dutroux révèle les défaillances d'un système judiciaire.

Quels sont les aspects de l'affaire que reprend Milo Rau ? Comment met-il en scène ce fait divers ? Jean-Pierre Sarrazac explique qu'il existe deux possibilités pour le dramaturge lorsque ce dernier souhaite mettre en scène un fait divers :

En fait, l'alternative est la suivante : le dramaturge a le choix entre représenter le fait divers dans son déroulement chronologique, dans sa structure de fait divers, et revenir, dans un pur mouvement rétrospectif, sur le fait divers, sur la catastrophe du fait divers, sur le processus du fait divers. La différence entre la première option, qui va dans le sens de ce que j'ai appelé "théâtre-réalité", et la seconde est celle du drame *dans* la vie au drame *de* la vie. Le drame *dans* la vie – dans le sens de la vie – a pour horizon la catastrophe contenue dans le fait divers, qu'il rend inéluctable ; le drame *de* la vie – qui renverse la marche du drame, qui ouvre un espace des possibles et la possibilité d'une réparation – a pour origine la catastrophe, mais, opérant un retour sur et une déconstruction de ce fait divers, il explore le fait de société, le fait politique, le fait tout simplement humain que le fait divers à la fois désignait et dissimulait.

Adopter à l'égard d'un fait divers une stratégie du détour, c'est refuser de dérouler ce fait divers dans le présent d'illusion d'un drame *dans* la vie, c'est, comme nous l'avons déjà vu, envisager ce fait divers d'une manière résolument rétrospective.⁷⁸

Selon les propos de Jean-Pierre Sarrazac, *Five Easy Pieces* correspondrait davantage à un drame *de* la vie qu'à un drame *dans* la vie. En effet, Milo Rau part de la catastrophe du fait divers pour proposer une lecture non chronologique de l'affaire Dutroux et, surtout, l'inscrire dans une réalité plus grande, comme un fait de société. Le metteur en scène présente ce fait divers comme une conséquence des politiques post-coloniales. Debra Levine écrit :

Pour Rau, l'affaire Dutroux est devenue l'allégorie des politiques postcoloniales belges. Dans *Five Easy Pieces*, il étudie l'impact de la domination coloniale du Congo par la Belgique et ses conséquences, une révision historique qui insiste sur une durée bien plus longue du cadrage du récit Dutroux. Dutroux a grandi au Congo, autrefois une colonie belge ; il a commis ses crimes près de la ville minière belge et francophone, en déclin économique, de Charleroi.⁷⁹

⁷⁷ *Ibid.* p. 226.

⁷⁸ Jean-Pierre Sarrazac, « Le fait divers, "l'inexplicable" », in Emmanuelle André, Martine Boyer-Weinmann et Hélène Kuntz (dir.), *op. cit.*, p. 240.

⁷⁹ « For Rau, the Dutroux affair has become an allegory of postcolonial Belgian politics. In *Five Easy Pieces*, he examines the impact of Belgium's colonial domination of the Congo and its aftermath, a

Milo Rau va au-delà de l'affaire Dutroux, il remonte à un évènement historique qui peut sembler bien loin de ce fait divers : il souligne ainsi le caractère politique de l'affaire Dutroux.

Debra Levine note également que « comprendre le “réel” Marc Dutroux n'est jamais un but »⁸⁰. En effet, Milo Rau ne propose pas une approche psychologique du personnage, il est finalement moins le sujet que le prétexte à une mise en scène des enfants et de différentes formes de domination.

Pour autant, plusieurs aspects du fait divers ressortent. La reproduction de la reconstitution de la scène de crime où les gendarmes retrouvent les corps enterrés de Julie et Mélissa, ou celle de l'enterrement, faisant écho à la grande marche blanche qui a eu lieu en hommage des victimes, rappellent des moments clés de l'affaire Dutroux.

En transposant l'œuvre originale dans un autre format, les adaptateurs apportent une vision nouvelle. Le médium d'origine nourrit la version adaptée, qui se distingue de l'œuvre originale tout en s'y rapportant. Les différents biais choisis traduisent la richesse des adaptations qui ne témoignent pas d'un manque d'inspiration, au contraire. Les œuvres d'origines sont porteuses de violence, que les adaptations et/ou les mises en scène mettent en exergue.

historical revision that insists on a much longer duree to the framing of the Dutroux narrative. Dutroux grew up in the Congo, once a Belgian colony; he committed his crimes near the French-speaking, economically depressed Belgian coal-mining city of Charleroi. » Debra Levine, *op. cit.*, p. 149.

⁸⁰ « understanding the “real” Marc Dutroux is never a goal » Debra Levine, *op. cit.* p. 150.

II. La représentation omniprésente de la violence

La représentation de la violence questionne. Comment la mettre en scène ? Que montrer ? Et quelle violence ? Cette dernière se décline à plusieurs niveaux : physique, psychologique, intra-diégétique ou encore extradiégétique. Elle a toujours fait partie du théâtre comme l'explique François Lecercle qui écrit que « de l'Antiquité à nos jours, meurtres, mutilations et carnages ont constamment hanté les fictions du théâtre occidental »⁸¹. Les tragédies mettent en scène des meurtres, les miracles l'exécution de martyrs, et même les comédies sont empreintes de violence. François Lecercle explique :

Pour ce qui est de son utilisation théâtrale, la violence a deux particularités qui la rendent, intéressante. La première est qu'elle pose des problèmes de réalisation : elle lance un défi à la fois au dramaturge et aux praticiens, en les forçant à explorer les limites de ce qu'ils peuvent montrer – au double sens de ce qui est tolérable par le public et de ce qui est faisable par les acteurs et les techniciens. La deuxième est qu'elle pose de manière aiguë la question de l'effet sur le spectateur : en poussant à expérimenter diverses façons de faire réagir le spectateur et de le manipuler, elle apparaît comme un véritable laboratoire cathartique.⁸²

François Lecercle explique la difficulté de représenter la violence et interroge les moyens employés : comment la mettre en scène ? A quoi sert-elle ? Quel est l'impact de cette représentation sur le public ? En mentionnant l'effet cathartique de la représentation de la violence, François Lecercle met en avant les sentiments de colère, de pitié, etc. que peut ressentir le spectateur, et la recherche menée par les metteurs en scène pour parvenir à ce but.

La violence est d'abord perceptible à travers les personnages : par leur récit, par leur statut de porteur de violence ou de réceptacle de cette dernière. La question de la tolérance est essentielle : peut-on tout montrer ? Comment rendre vraisemblable la représentation de la violence ? Est-elle mise en scène de façon mimétique ? Quelles sont les limites à cette représentation ?

⁸¹ François Lecercle, « La violence de la représentation », [s.l.n.d], [en ligne], [consulté le 05.03.2020], p. 1., disponible sur : http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue2/Spectacle1.pdf.

⁸² *Ibid.*, p. 4.

II.A. Des porteurs de violence

La violence est au centre des pièces, et elle est amenée par les personnages. Deux catégories de protagonistes semblent se dessiner : les bourreaux, qui infligent la violence, et les victimes, qui la reçoivent et la subissent. Néanmoins, les frontières entre les deux catégories peuvent être floutées, puisque les victimes peuvent aussi être à l'origine de la violence.

A.1. Des bourreaux : créateurs de violence

Nous employons le terme de bourreau pour reprendre la terminologie employée par Andréa Bescond, notamment dans son entretien avec Frédéric Lopez qui distingue la victime et le bourreau⁸³. Nous appelons donc bourreau une personne exerçant des violences, qu'elles soient intentionnelles ou non, que ce soit avec cruauté ou non.

On croit souvent à tort que les viols ont lieu dans une ruelle sombre, dans des parkings, des chantiers – soit des lieux relativement vides de passage et inquiétants – et sont commis par des inconnus. Or, la majorité des viols et abus sexuels, et en particulier les violences sur enfants, ont lieu dans le cercle proche : les violeurs sont souvent une personne connue de la victime.

La famille et l'entourage proche constituent un espace majeur de victimation : 5 % des femmes y ont subi au moins une agression depuis leur enfance et 1,6 % au moins un viol ou une tentative de viol. Ces violences se produisent principalement aux jeunes âges : 82 % des viols et des tentatives de viol subis dans la famille débutent ainsi avant les 15 ans de la victime. C'est également l'espace où les hommes déclarent le plus de viols et de tentatives de viol, qui débutent avant 15 ans dans près de 9 cas sur 10.⁸⁴

C'est ce qu'ont majoritairement choisi de représenter nos dramaturges. Peck est l'oncle de Li'l Bit, Gilbert Miguié est un ami de la famille, Helge est le père de Christian et Linda. Mais Marc Dutroux, pour sa part, est un inconnu. Dans *A Little Life*, ce sont les deux cas qui sont représentés : Caleb et Frère Luke sont connus de Jude, quand le Dr Traylor est

⁸³ Frédéric Lopez, *loc. cit.*

⁸⁴ Christelle Hamel, Alice Debauche, Elizabeth Brown, et al., « Viols et agressions sexuelles en France : premiers résultats de l'enquête Virage », *Population & Sociétés*, [en ligne], n°538, 11.2016, [consulté le 01.05.2020], disponible sur : https://www.ined.fr/fichier/s_rubrique/25953/538_population.societes.2016.novembre.fr.pdf.

un inconnu. Les viols sont facilités au sein du cercle intime car il est plus aisé de se retrouver en présence des victimes et cela ne crée pas de suspicion.

Dans toutes nos pièces, les violeurs sont des hommes. Cela correspond également à une réalité : les crimes sexuels sont majoritairement commis par des hommes, comme le confirme l'enquête *Virage* qui explique que « quel que soit l'espace de vie, les violences sexuelles mentionnées par les femmes sont quasi exclusivement le fait d'un ou plusieurs hommes (entre 94 % et 98 %). Les actes rapportés par des hommes sont majoritairement le fait d'autres hommes (75 % des actes dans la famille), et ce dans trois cas de viols et tentatives de viol sur quatre. »⁸⁵ Ces chiffres sont bien sûr à prendre avec précaution puisqu'il ne s'agit que de l'expérience des personnes interrogées et qui ont accepté de répondre à l'étude. Ils révèlent également que des femmes peuvent aussi être les auteures de violences sexuelles. Il pourrait alors être intéressant de voir l'une de nos pièces avec pour agresseur sexuel une femme, ou si une pièce a déjà été écrite avec ce type de personnage, et s'interroger sur les changements que cela provoquerait sur la réception de l'œuvre.

La violence est présente à de multiples degrés et est commise par différents types de bourreaux : les agresseurs sexuels, et ce que nous nommons les bourreaux collatéraux.

1.a. Les agresseurs sexuels

Les dramaturges ont créé une image d'agresseurs non manichéenne. Le bourreau n'est pas présenté comme une personne foncièrement méchante. C'est ce que défend David Morse qui a interprété Peck dans la première représentation de *How I Learned to Drive*. Il dépeint Peck comme

[...] le gars que tout le monde aime. Vous savez, il est même décrit comme quelqu'un qui est serviable pour tout le monde dans le quartier et c'est un homme dont on aimerait être proche. [...] C'est vraiment un homme très convenable. Si on a besoin de quelqu'un à qui parler, c'est le gars. Il se trouve pourtant qu'il est pédophile. Ce qui complique la donne. Mais je ne veux pas penser à lui comme à un pédophile parce que ce n'est pas comme cela qu'il se conçoit.⁸⁶

⁸⁵ Christelle Hamel, Alice Debauche, Elizabeth Brown, et al., *op. cit.*

⁸⁶ « [...] he's truly a guy that everybody likes. You know, he's even described as someone who's helpful to everybody in the neighbourhood and he's a man that you'd like to have around. [...] He's really a

Peck est décrit comme quelqu'un de respectable, une personne dont on ne suppose pas qu'il puisse avoir des attirances pédophiles. Les personnages eux même le présentent comme tel, à l'instar de tante Mary, sa femme :

Mon mari était un homme tellement bien – est un homme tellement bien. Tous les soirs, il fait la vaisselle. À la minute où il rentre à la maison, il sort les poubelles, ou bien il s'occupe de la cour, il soulève les charges trop lourdes pour moi. Tous les gens du quartier viennent m'emprunter Popaul de temps en temps – c'est la vérité – des femmes qui ont déjà un mari, mais un mari qui n'a pas les capacités de Popaul. Il y a toujours quelqu'un qui frappe à la porte parce que sa batterie est morte les matins où il fait froid, ou bien quelqu'un qui a besoin d'être emmené en voiture, ou bien qui a besoin d'aide pour déblayer la neige sur le trottoir. Je regarde dehors, et voilà mon Popaul, sans manteau, qui s'y colle. Je sais que j'ai de la chance. C'est un homme qui travaille du matin au soir.⁸⁷

Peck est extrêmement « serviable ». Personne ne pourrait donc se douter qu'il est attiré sexuellement pas les enfants. Un violeur ne porte pas cette caractéristique sur lui, ce n'est pas un aspect visible. Paula Vogel donne comme indication que le personnage de Peck devrait être joué par « un comédien à qui un metteur en scène aurait pu confier le rôle d'Atticus dans *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur* d'Harper Lee. » (HIL, p. 27)⁸⁸. En faisant référence à Atticus, elle veut que ce soit un acteur qui attire la sympathie et non la méfiance puisque ce personnage est un homme droit, qui défend son prochain. De plus, ce roman met l'enfant au centre du récit car la narration est réalisée par Scout, l'une des deux enfants d'Atticus. L'apparence de Peck ne devrait donc pas différer de celle que pourrait avoir Atticus, un homme bon⁸⁹. La référence à ce personnage fait également écho au nom de l'acteur Gregory Peck qui a joué le rôle d'Atticus dans l'adaptation filmique

genuinely decent guy. If you needed somebody to talk to, he is the guy. He happens to be a paedophile, though. Which is kind of a twist, there. But I don't want to think of him as paedophile because it's not how he thinks of himself. », David Morse, in Charlie Rose, *loc. cit.*

⁸⁷ « My husband was such a good man – is. Is such a good man. Every night, he does the dishes. The second he comes home, he's taking out the garbage, or doing yard work, lifting the heavy things I can't. Everyone in the neighbourhood borrows Peck – it's true – women with husbands of their own, men who just start on cold mornings, when anyone needs a ride, or help shoveling the sidewalk – I look out, and there Peck is, without a coat, pitching in. I know I'm lucky. The man works from dawn do dusk. », Paula Vogel, *How I Learned to Drive*, *op. cit.*, p. 108.

⁸⁸ « [...] he should be playing by an actor one might cast in the role of Atticus in *To Kill A Mockingbird*. », Paula Vogel, *How I Learned to Drive*, *op. cit.*, p. 26.

⁸⁹ Dans la suite de ce roman, *Va et poste une sentinelle*, Harper Lee écrit de nouveau du point de vue de Jean Louise, dite « Scout » dans *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur*. Dans le roman, le personnage devenu une jeune femme prend conscience que son regard sur son père a changé et qu'il est lui aussi représentatif d'un certain conservatisme : il n'est plus le héros qu'il était à ses yeux lorsqu'elle était enfant. Cela fait aussi, dans une certaine mesure, écho à Li'l Bit et sa relation à Peck : devenue adulte, elle prend conscience de la destruction que provoque chez elle sa relation avec son oncle. Son regard sur ce dernier évolue.

de *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur*⁹⁰. Ce nom peut aussi renvoyer à un coup de bec ou encore à une bise, ce qui va dans le sens du côté affectueux de Peck, mais fait aussi écho à l'oiseau présent dans le titre du roman de Harper Lee. En français, Aurélie Delevallée et Aurélie Guillain ont fait le choix de traduire son nom par « Popaul »⁹¹. Ce surnom est celui donné familièrement au sexe masculin. Peck est donc caractérisé par son pénis.

Gilbert Miguié dans *Les Chatouilles ou la Danse de la colère* est également un homme dont on ne suspecte pas les tendances pédophiles. Mais contrairement à Peck, il est présenté de façon beaucoup plus sombre. Gilbert Miguié apparaît comme un personnage manipulateur, qui rejette la faute sur Odette lors du tribunal. Gentil au premier abord, il s'adresse à Odette de façon à l'amadouer, en lui faisant des compliments et en faisant en sorte que ce soit elle qui accepte de « jouer » avec lui. Les parents de la petite fille se laissent bernier par cet ami qui est si prévoyant envers leur enfant, qui propose de l'emmener en vacances, qui lui fait des cadeaux... Dans cette pièce, le bourreau est physiquement présent sur scène, mais n'est pas interprété par un comédien en particulier. La représentation de Gilbert Miguié se fait à partir des propos tenus par Odette puisqu'il s'agit de ses souvenirs qu'elle relate à sa psychologue. De plus, la pièce qui est drôle l'est à travers tous les personnages, excepté Miguié.

Dans *Festen*, l'agresseur est le père de la famille, Helge. Ce patriarche de 60 ans est un homme de pouvoir : de par sa position de bourgeois et de père de famille. Joué par un comédien qui n'interprète que ce personnage, Helge est un homme respecté, qui aime l'humour un peu gras (comme en atteste la blague sur les « deux putes qui sont dans le compartiment d'un train » (*F*, p. 25)). Helge ne semble pas ressentir de culpabilité (comme en témoigne son monologue d'entrée) et ne regrette pas les actes qu'il a commis. À aucun moment il ne s'excuse des agressions sexuelles dont il est coupable, même lorsque le masque est tombé et que chaque invité lui a tourné le dos.

A Little Life met en scène trois agresseurs sexuels : Frère Luke, Caleb et le Dr Traylor. Les trois hommes abusent de Jude à des âges différents : lorsqu'il est enfant (par Frère Luke), lorsqu'il est adolescent (par le Dr Traylor) et quand il est adulte (par Caleb). Ces personnages sont interprétés par un seul et même comédien, Hans Kesting, contrairement aux autres personnages qui ont chacun un comédien attitré pour les

⁹⁰ Christopher Bigsby, *op. cit.* p. 320.

⁹¹ La traduction française met l'accent sur le caractère sexuel de Peck, alors que ce n'est pas le cas dans la version originale. Tout au plus, « peck » signifie la bise. C'est donc un ajout de la part des traductrices.

incarner. Cette différence souligne le caractère répétitif des agressions, l'idée d'une reproduction de la violence.

Frère Luke est un homme d'église, mais qui ne l'a pas toujours été (puisque dans le roman de Hanya Yanagihara, il est précisé qu'il était auparavant un homme d'affaires, il ne faisait donc pas partie de l'ordre religieux), et c'est seulement au moment de son arrestation que nous apprenons son véritable nom : Edgar Wilmot. Ce passé en dehors de la religion crée une différence avec les autres hommes de foi, et pousse peut-être Jude à se rapprocher de Frère Luke. Par ailleurs, ce dernier ne cesse de marquer sa différence avec les autres prêtres : il promet sans cesse à Jude de ne jamais lui faire de mal, il lui fait miroiter un avenir à ses côtés dans une maison. Le fait que Frère Luke est un homme d'église qui abuse d'un enfant entre en écho avec la mise en lumière des accusations, toujours plus nombreuses, des religieux pédophiles⁹². D'autant plus que Frère Luke pousse Jude à faire avec les inconnus dans le motel ce qu'il faisait avec les autres frères au monastère (*ALL*, f. 19)⁹³, suggérant ainsi que Jude connaissait déjà les abus sexuels avant son départ du lieu religieux avec Frère Luke. Ce dernier lui propose de devenir son père, et donc ainsi d'être le parent qu'il n'a jamais eu. Mais par cette proposition, l'inceste s'ajoute à la pédocriminalité puisqu'il a des rapports sexuels avec ce fils adoptif. Par ailleurs, la relation qu'il propose à Jude est variable car il lui promet d'être son parent, puis il souhaite l'épouser lorsqu'il sera adulte. Vêtu tout de noir, avec un manteau et un bonnet, les mains croisées devant lui, il parle d'une voix douce et calme qui crée un sentiment de maîtrise et de bienveillance de la part de cet homme.

Cet habit noir est commun aux trois agresseurs de Jude, avec quelques variantes pour permettre de les distinguer puisqu'ils sont joués par le même comédien : Caleb est vêtu d'un pantalon et d'une chemise avec les manches remontées, le Dr Traylor porte un costume et des lunettes. Caleb est un homme sûr de lui, avocat, plus âgé que Jude (il a 44 ans alors que Jude a encore la trentaine). Rapidement, il lui demande s'il peut venir chez ce dernier. Contrairement à Frère Luke qui semblait éprouver de l'amour pour Jude, et tentait de mettre en place un climat de confiance, Caleb pour sa part n'éprouve qu'aversion et dégoût pour Jude, et crée un sentiment de peur permanente. Enfin le Dr

⁹² Depuis le 1er juin 2021, le Vatican a modifié son code législatif, reconnaissant les agressions sexuelles commises par les prêtres sur des mineurs.

⁹³ « I know you want to help. In a minute a man will come in. Do what you did with Gabriel and the brothers », in « surtitres anglais du spectacle », trad. Werkhuis Borgman (dir.), archives de l'Internationaal Theater Amsterdam, 2018, f. 19.

Traylor est présenté comme un psychopathe puisqu'il kidnappe Jude, abuse de lui et tente de le tuer dès lors qu'il n'éprouve plus d'intérêt pour Jude. Frère Luke est particulièrement marquant pour Jude (car il est à l'origine des nombreux abus commis sur lui enfant), il est celui qui revient le plus dans la mise en scène, et est au centre des pensées de Jude après qu'il a été violé par Caleb. Jude reste convaincu que Frère Luke l'a réellement aimé alors que Willem le désigne comme un « monstre » :

JUDE : Personne n'a été aussi bon avec moi que Frère Luke. Il m'a donné à manger, il m'a protégé, et il m'a donné des rasoirs.

WILLEM : C'était un monstre.

JUDE : Je pense que, malgré tout, Frère Luke m'a vraiment aimé.

WILLEM : Il disait cela pour pouvoir te manipuler

JUDE : Il m'a menti et m'a fait des horreurs, mais ça, c'était vrai. (ALL, f. 45)⁹⁴

La vision que Jude a de Frère Luke tranche avec le point de vue de Willem qui ne voit en lui que l'homme qui a abusé de son meilleur ami et amant et qui a été son proxénète.

Dans *Five Easy Pieces*, Marc Dutroux est dès la pièce 1 désigné comme « assassin d'enfants », ce qui le caractérise comme un tueur avant l'agresseur sexuel. Marc Dutroux est presque absent de la mise en scène. Il n'intervient que lors de la reconstitution d'une des scènes de crime où il a enterré certaines de ses victimes. Il est interprété par le même enfant qui joue le père de Marc Dutroux, ce qui crée une filiation et donne des traits semblables aux deux hommes. Mais cette fois, il ne porte plus le maquillage utilisé pour le personnage du père. Marc Dutroux est aussi interprété dans cette scène par Peter Seynaeve qui apparaît à l'écran. En donnant ses traits au criminel, Peter Seynaeve crée un parallèle évident entre ce personnage et la figure du metteur en scène qui, bien que les crimes soient différents, font tous deux montre d'un abus de pouvoir. La position de force du metteur en scène par rapport aux enfants est accentuée par son visage en gros plan projeté au-dessus des enfants, pouvant rappeler la figure de « Big Brother », surveillant ainsi les comédiens.

⁹⁴ « JUDE : Nobody had been as good to me as Brother Luke. He game me food, he protected me and game me razors. / WILLEM : He was a monster. / JUDE : I think that, in spite of everything, Brother Luke really loved me. / WILLEM : He said that so he could manipulate you. / JUDE: He lied to me and did horrible things to me, but that part was real. », in « surtitres anglais du spectacle », *op. cit.*, f. 45.

1.b. Des bourreaux collatéraux

Les agresseurs sexuels ne sont pas les seuls à générer de la violence vis-à-vis des victimes. Ce que nous nommons des « bourreaux collatéraux » sont des personnages qui, par leurs paroles, par leur absence de réaction, par leur déni, participent à la violence que rencontrent les principaux protagonistes. La famille en particulier est porteuse de violence en ne prêtant pas secours aux enfants agressés. Paula Vogel explique :

Le pouvoir des secrets. [...] Nous avons commencé, la première semaine, quand nous parlions de la pièce, et vous savez, un slogan que nous n'avons jamais utilisé, mais auquel nous pensions tous, était « il faut un village pour molester un enfant ». Vous savez, il y a une sorte de complicité, je pense, de tout le monde dans cette famille.⁹⁵

Peck n'est pas le seul coupable. Les autres protagonistes participent à la violence en l'ignorant, à l'instar du serveur dans le restaurant qui désapprouve fortement la relation qu'il soupçonne d'exister entre Peck et Li'l Bit mais qui continue néanmoins de servir à boire à cette jeune fille et ne l'aide aucunement. Les propos de Paula Vogel sont aussi vrais pour *Festen*. Les proches de Christian ferment les yeux sur les actes de Helge : Hélène, alors qu'elle a la preuve que son père a bien commis des abus sexuels sur les jumeaux, ne soutient pas son frère lorsque ce dernier brise le silence. Michaël violente son frère physiquement car il refuse de croire ce qu'il raconte. Et tous les autres membres de la famille et les amis changent de sujet de conversation après le témoignage de Christian, refusant ainsi de voir la vérité en face et de confronter Helge à ses actes. Enfin, la mère est fautive de ne pas avoir protégé ses enfants alors qu'elle était au courant et témoin des abus sexuels commis par son mari, comme en témoigne Christian :

[...] voilà, en soixante-quatorze, toi, ma chère maman, tu es entrée dans le bureau sans frapper et tu as vu ton fils à quatre pattes, et tu as vu ton mari sans pantalon, je m'excuse, je m'excuse, je m'excuse, je m'excuse que tu aies vu ton fils comme ça. Je m'excuse aussi que ton mari t'ait dit de dégager et que tu l'aies fait sans hésiter. Je m'excuse que tu sois tellement menteuse et pourrie que j'espère que tu vas en crever. (*F*, p. 66)

Christian dénonce sa mère autant que son père puisqu'en ne l'ayant pas protégé, elle est devenue complice des actes que son mari commettait sur leurs enfants. Elle fait preuve

⁹⁵ “The power of secrets. [...] We started, like, the first week, when we were talking about the play, and you know, a tag line that we never used, that we were thinking, was “it takes a village to molest a child”. You know, there’s a kind of complicity, I think, for everybody in this family. », Paula Vogel, in Charlie Rose, *loc. cit.*

de violence à l'égard de Christian lorsqu'elle lui demande de présenter ses excuses à son père, puisqu'elle nie ainsi sa parole et le rend coupable.

La mère est aussi porteuse de violence dans *Les Chatouilles ou la Danse de la colère*. Elle accompagne Odette chez la psychologue et ne cesse de commenter les paroles de sa fille. Ce personnage fait partie des bourreaux car elle nie la véracité des propos d'Odette et ne parvient pas à l'écouter. La présence de ce personnage permet d'accentuer la violence que peuvent rencontrer les victimes dont les paroles sont sans cesse remises en question. Elle est même complice en faisant le choix de punir Odette en la laissant partir en weekend avec Gilbert Miguié (scène 13).

Dans *How I Learned to Drive*, tante Mary accuse Li'l Bit de lui voler son mari, déplaçant ainsi la culpabilité :

Et il y a quelque chose que je dois vous dire au sujet de ma nièce. C'est une petite maligne, celle-là. Elle sait très bien ce qu'elle fait ; elle fait tout ce qu'elle veut de Popaul et elle croit que c'est un grand secret. Encore une qui m'emprunte mon mari jusqu'à ce qu'elle en ait assez.⁹⁶ (*HIL*, p. 111)

Tante Mary défend son mari et accuse Li'l Bit. Il y a alors un renversement puisque c'est Peck qui apparaît comme la victime et non Li'l Bit. Tante Mary souligne également une répétition. Ainsi, elle indique que ce n'est pas la première fois que Peck a des relations extra conjugales. Mais elle ne précise pas si c'était avec d'autres femmes ou bien avec d'autres enfants. Elle connaît les déviances de Peck.

A.2. Des victimes au centre des pièces

2.a. Subir la violence

Les personnages principaux des pièces sont les victimes : elles racontent leur histoire et, de ce fait, font office d'instance narrative. Les victimes sont des enfants, les deux sexes confondus. Mais les personnages principaux ne sont pas les seules victimes mentionnées ou représentées. En effet des victimes « secondaires » – soit parce qu'elles

⁹⁶ « Also I want to say this about my niece. She's a sly one, that one is. She knows exactly what she's doing; she twisted Peck around her little finger and thinks it's all a big secret. Yet another one who's borrowing my husband until it doesn't suit her anymore. », Paula Vogel, *How I Learned to Drive*, *op. cit.*, p. 110.

ont une place minimale dans l'intrigue et sont donc secondaires par rapport au personnage principal, soit parce qu'elles n'ont pas subi les agressions sexuelles mais ont un rapport avec la victime – font écho aux histoires des victimes principales. Dans *How I Learned to Drive*, Bobby, le jeune cousin de Peck subit également les attouchements de ce dernier. Nous ne voyons pas directement les abus sexuels à l'encontre de ce cousin, mais toute la scène de pêche peut être perçue comme une métaphore filée de relations sexuelles :

On prend la mouche et tu mets l'hameçon comme ceci – en plein dans ses petites fesses de mouche. Les mouches devraient toujours rester le dos collé au mur. Ok : lance-là, comme je t'ai montré. Super ! J'ai l'impression de l'avoir déjà dans mon assiette, la palomète, sautée avec des noix de pecan, du beurre, et un peu de bourbon – Là, voilà – laisse reposer au fond – Oui, voilà, mouline, un coup sec, mouline, un coup sec –⁹⁷. (*HIL*, p. 67)

L'évocation des fesses de la mouche est l'indice qui conduit à lire ces conseils comme une métaphore sexuelle. Le rapport entre sexe et nourriture est également développé : la palomète devient alors l'allégorie de Bobby : Peck est prêt à le cuisiner, c'est-à-dire à avoir des relations sexuelles avec lui. On arrive d'autant plus à cette lecture par le terme « sautée » qui familièrement renvoie au rapport sexuel⁹⁸. Puis les expressions « laisse reposer au fond » et « mouline, un coup sec, mouline, un coup sec » suggèrent une pénétration ou des gestes de masturbation. Cette lecture se fait *a posteriori*, lorsque l'on comprend que Peck a abusé de Bobby :

[...] dans les arbres, il y a une cabane vraiment très chouette, où je pouvais rester des jours entiers. Je crois qu'elle y est toujours – elle y était encore la dernière fois – il ne faudra dire à personne que nous sommes allés là-bas – surtout pas à ta maman ou à tes sœurs – C'est entre toi et moi. Ça te dit ? On va y grimper et on va s'y boire une bière et se manger un peu de salade au crabe – OK, BB ? Bobby ? Robert...⁹⁹ (*HIL*, p. 69)

Peck crée une relation particulière et secrète avec la victime, et c'est notamment cette allusion au secret qui provoque la compréhension du lecteur ou du spectateur quant aux intentions de Peck. Les noms donnés à Bobby évoluent : « BB ? Bobby ? Robert... ».

⁹⁷ « We take the sand flea and you take the hook like this – right through his little sand flea rump. Sand fleas should always keep their backs to the wall. Okay. Cast it in, like I showed you. That's great ! I can taste that pompano now, sauted with some pecans and butter, a little bourbon – now – let it lie on the bottom – now, reel, jerk, reel, jerk – », Paula Vogel, *How I Learned to Drive*, *op. cit.*, p. 67.

⁹⁸ Nous commentons la traduction française qui, ici, rappelle effectivement le caractère sexuel de ce verbe, mais ce sens est absent de la version originale. En revanche, il annonce peut-être le terme "jerk" qui signifie familièrement en anglais « se branler ».

⁹⁹ « there's a really tree house where I used to stay for days. I think it's still here – it was the last time I looked. But it's a secret place – you can't tell anybody we've gone there – least of all you mom or you sisters. – This is something special just between you and me. Sound good? We'll climb up there and have a beer and some crab salad – okay, B.B? Bobby ? Robert... », Paula Vogel, *How I Learned to Drive*, *op. cit.*, p. 68.

Cette gradation du plus familier au plus officiel questionne. Les deux initiales BB suggèrent un rapport presque amoureux, rappelant le surnom affectueux « bébé », raccourci dans ces deux initiales, même si au début de la pièce *Li'l Bit* précise que ces lettres désignent les « boules bleues », surnom donné à Bobby (*HIL*, p. 39). Les points d'interrogation sonnent comme une perte de communication avec l'enfant, mais surtout soulignent un dépassement des limites : au vu de leurs relations de cousins, le terme diminutif « BB » est bien trop familier. Mais cela peut également indiquer une variation dans le temps, que Bobby est finalement devenu adulte et que le terme « BB » ou « Bobby » ne convenait plus. Christopher Bigsby écrit : « Pour Vogel, il est clair que Peck viole son jeune cousin. En effet, elle voit son attirance identique pour les petites filles et les petits garçons comme un contrepoint nécessaire aux préjugés que les pédophiles sont gays : “c'est l'âge qui attire, non le genre”. »¹⁰⁰ Cette notion de l'âge est particulièrement importante puisqu'elle est également confirmée dans *Les Chatouilles ou la Danse de la colère*. En effet, lorsqu'Odette va porter plainte au commissariat de police, elle apprend que plusieurs plaintes ont déjà été déposées par d'autres victimes (les garçons du club de football qu'il entraîne) à l'encontre de Gilbert Miguié : le genre sexuel ne lui importe pas, seul l'âge compte.

Les victimes secondaires sont aussi l'entourage des personnes agressées sexuellement. Dans *Five Easy Pieces*, les parents de Julie (l'une des victimes de Marc Dutroux), interprétés par Pepjin Loobuyck et Polly Persyn dans la quatrième pièce, témoignent de l'enlèvement de leur fille, et de l'absence d'information. Le témoignage des parents apparaît après la lettre ouverte de Sabine face à la caméra et donne un caractère davantage tragique à leur témoignage : car si Sabine survivra, Julie sera l'une des victimes tuées par Marc Dutroux et enterrée. Leur prise de parole fait ainsi écho à la scène de reconstitution où Marc Dutroux montre l'endroit où il a enterré les corps.

2.b. Le déplacement de la violence

Si les victimes sont le réceptacle de la violence commise par leurs bourreaux, elles sont également les personnes qui la créent, la perpétuent, la déplacent sous une autre

¹⁰⁰ « For Vogel, it is clear that Peck does molest his young cousin. Indeed she saw his equal attraction to young girls and boys as a necessary counterbalance to assumptions that paedophiles are gay: “it is the age that is the attraction, not the gender”», in Christopher Bigsby, *op. cit.*, p. 322.

forme. Dans les pièces, cette violence est souvent portée envers les victimes elles-mêmes. Nancy Taylor Porter dans *Violent Women [in] Contemporary Theatres, Staging resistance* explique :

Comme l'écrivent les coordinateurs de *La Violence dans le théâtre américain* : « un acte violent est souvent suivi par d'autres, soit par la même personne ou fréquemment par la personne qui était initialement la victime d'un comportement violent. ». Dans de nombreux cas, à la fois dans la réalité et au théâtre, les femmes adoptent une tradition de la violence dont elles auraient espéré n'avoir jamais hérité. Bien qu'une expérience antérieure ne soit pas déterminante, les femmes qui ont été abusées sont bien plus susceptibles de se livrer à la violence. Une histoire des abus physiques et sexuels conduit également souvent à davantage de complications. D'autres facteurs personnels importants qui influencent le comportement violent des femmes sont la dépression, l'abus de substances toxiques, particulièrement l'alcool, et une psychopathologie.¹⁰¹

Les abus subis entraînent d'autres formes de violence, dont les addictions puisqu'elles détruisent le corps et l'esprit, et elles sont provoquées par le traumatisme subi dans l'enfance. L'alcool en particulier est une addiction présente chez plusieurs des personnages étudiés : Li'l Bit, Odette ou encore Christian. Ainsi, Li'l Bit est dépendante de l'alcool : « Mais la vérité c'est que j'avais en permanence un camarade de chambre – qui n'était pas des plus discrets. Il s'appelait Johnny Walker. Une bouteille par jour. » (*HIL*, p. 49)¹⁰². La bouteille est ici personnifiée, d'autant plus que le pronom relatif *who* renvoie à une personne quand pour une bouteille d'alcool nous aurions attendu *which*. La personnification continue avec le nom de l'alcool qui pourrait renvoyer à une personne canadienne, ce que la traduction française a préservé en traduisant par « Johnny Walker », une autre marque de whisky plus familière pour le public français. Cette personnification accentue la relation proche que Li'l Bit entretient avec l'alcool et donc l'addiction. La dépendance de Christian est suggérée par un court dialogue : « HÉLÈNE : [...] Tu n'as pas bu, hein ? / CHRISTIAN : Pas aujourd'hui. » (*F*, p. 21). L'inquiétude d'Hélène et la réponse négative de Christian tend à souligner que la sobriété de Christian est exceptionnelle. Enfin, Odette se drogue et boit beaucoup d'alcool : « Et puis j'ai découvert la drogue, l'alcool... [...] (à la psy) ce que je consomme ? Oh pas grand-chose,

¹⁰¹ « As the editors of *Violence in American Drama* write: "A violent act is often followed by others, either by the same person or frequently by the person who was initially the victim of violent behavior." In many instances, both in reality and in drama, women are enacting a legacy of violence they wish they had never inherited. Although prior experience is not deterministic, women who have been abused are much more likely to engage in abuse. A history of physical and sexual abuse also often leads to further complications. Other prominent personal factors impacting women's violent behavior are depression, substance abuse, particularly alcohol, and psychopathology.» in Nancy Taylor Porter, *Violent Women [in] Contemporary Theatres, Staging resistance*, Palgrave Macmillan, 2017, p. 126.

¹⁰² « But the real truth was I had a constant companion in my dorm room – who was less than discrete. Canadian V.O. A fifth a day. », Paula Vogel, *How I Learned to Drive*, *op. cit.*, p. 48.

shit...herbe...extas...acides... cocaïne... héroïne... Des fois un peu de vodka, c'est ça maman, tous les chemins mènent au rhum... Non mais c'est une blague maman, c'est de l'humour... » (LC, p. 15-16). Odette accumule les substances dans une gradation allant des drogues douces aux drogues dures puis terminant par la vodka. Cette évocation de ses addictions est suivie par l'illustration à travers les retours en arrière sur les années où elle était en tournée pour des comédies musicales et où, confirmant alors les dires de sa mère, elle accumulait alcool, drogue et relations sexuelles. Odette est donc, tout comme Li'l Bit et Christian, violente envers elle-même.

Jude, ensuite, est peut-être l'archétype du personnage qui s'inflige de la violence. Les scarifications régulières, et la brûlure de la main afin de ressentir une plus grande douleur sont aussi une forme d'addiction. Il est impossible pour lui de s'arrêter, au grand dam d'Andy qui le soigne et de Willem qui finit par se scarifier face à Jude pour montrer la douleur que provoque chez lui les scarifications que Jude s'inflige.

II.B. Une violence physique et psychologique : quelles représentations ?

Le viol, acte de violence extrême, est de plus suivi d'autres types de violence. Comment représenter ces violences ? Comment en parler ? Le spectateur les voit-il directement ?

En étudiant l'emploi du terme violence et de tous ses dérivés (verbes, adjectifs, adverbes ou autres noms), nous constatons que les pièces de notre corpus n'en ont pas le même usage, en particulier concernant la fréquence des mots employés. Paula Vogel, dans *How I Learned to Drive* n'utilise à aucun moment le champ lexical de la violence ; dans *Festen*, seules trois occurrences de ce lexique sont employées, dont une particulièrement importante puisqu'il s'agit de l'accusation de viol de la part de Christian envers son père (« il nous violait » (F, p. 44)) ; dans les *Chatouilles ou la Danse de la colère*, le nombre d'occurrences est assez limité, et ce n'est jamais Odette qui utilise ce lexique : c'est sa mère qui parle de viol, et le policier qui utilise le verbe et l'adjectif.

B.1. Des violences physiques sur scène ?

1.a. L'usage du récit

L'usage du récit fait appel à l'imaginaire du spectateur. Le récit est d'autant plus utilisé dans les mises en scène que les abus sexuels font partie du passé, de l'enfance des personnages devenus adultes (sauf pour Sabine dans *Five Easy Pieces*). La violence n'est donc pas visible sur scène mais audible, présente à travers les mots des protagonistes.

Christian, dans *Festen*, raconte sous forme d'allégorie les abus commis par son père sur lui et sa sœur. Son discours contient un récit, il y narre une histoire. Tout d'abord, il lui donne un titre « Quand papa prenait son bain » (*F*, p. 43), qui sonne comme le récit d'une anecdote drôle (comme le soulignent les rires de l'assemblée), mais qui, à la réaction de Helge qui « paraît un peu soucieux » (*F*, p. 43), est lourd de sens. Le récit de l'abus sexuel est retardé par la mise en situation : le déménagement, les bêtises qu'il faisait avec sa sœur Linda. Les abus sexuels commis par Helge sur les jumeaux ont débuté après l'emménagement dans cette nouvelle maison, ce que suggère Christian sans le dire de façon explicite : « Vous savez, quand nous sommes venus habiter ici, j'étais très jeune et je peux dire que ce fut un changement radical pour nous ; c'était une nouvelle époque qui commençait. » (*F*, p. 43) Christian raconte le caractère répétitif de ces abus : « mais papa voulait toujours prendre des bains » ou encore « Helge était un homme très propre, vu le nombre de bains qu'il prenait », ou bien « ça se produisait en été, en hiver, au printemps, à l'automne, et le matin et le soir » (*F*, p. 44-45). L'imparfait participe à l'idée de répétition. L'accumulation dans la dernière phrase citée accentue le caractère itératif et ininterrompu de ces abus sexuels. Christian raconte :

Curieusement, il avait quelque chose d'urgent à régler qui ne pouvait pas attendre ; puis il fermait la porte à clé, fermait les persiennes et allumait une lumière pour faire joli. Et puis il enlevait sa chemise et son pantalon, on devait en faire autant. Puis il nous faisait allonger sur la banquette, qu'on a foutu à la poubelle depuis, et il nous violait. Il abusait de nous. Il avait des rapports sexuels avec ses chers petits. (*F*, p. 44)

Les paroles de Christian traduisent le déroulement habituel des abus commis par Helge. La fermeture de la porte à clé empêchait toute possibilité de sortie mais aussi d'intervention de l'extérieur, et les enfants étaient donc prisonniers de leur père. La lumière « pour faire joli » peut être un commentaire de Christian ou la redite d'une remarque qu'a pu faire Helge par le passé, et résonne comme une mise en scène de ces

actes sexuels. L'annonce du viol commis par Helge est réalisée en trois temps, après que les premiers propos de Christian suggéraient déjà les abus commis par le père : « il nous violait », « il abusait de nous », « il avait des rapports sexuels avec ses chers petits ». Cette accumulation désigne sous plusieurs termes le viol, comme une précision de ce qu'est un viol pour ne laisser aucune place au doute ou à la remise en question des termes. En rappelant que lui et sa sœur étaient « ses chers petits », Christian met en avant qu'ils étaient des enfants, qu'ils étaient en position d'infériorité par rapport à leur père, mais c'est aussi dénoncer toute l'hypocrisie de Helge qui peut-être les appelait « ses chers petits » en public.

Dans *Five Easy Pieces*, le spectateur entend le témoignage de Sabine, l'une des victimes de Dutroux, alors qu'elle est encore enfermée dans la cave : « Tous les quelques jours il me fait monter dans une autre pièce. Là il y a un grand lit. Il fait toutes sortes de choses avec moi. Il entre en moi avec violence et parfois il me griffe jusqu'au sang. Il s'en fout que j'aie mal ou que je pleure. » (*FEP*, Pièce 3). Sabine témoigne des viols qu'elle subit, et des agressions physiques. Elle explique qu'elle réagit, qu'elle montre la douleur qu'entraînent les gestes de son ravisseur sans que celui-ci s'en préoccupe. La dureté de ce témoignage est d'autant plus forte que Sabine subit encore ces violences, elles font partie de son présent (ce qui est accentué par le temps du récit).

1.b. Une violence suggérée

Les dramaturges ne font pas seulement appel à l'imaginaire du spectateur à travers le récit mais aussi à partir des gestes, emplis de significations et qui pourtant se détachent d'une représentation mimétique. Le corps du comédien devient un dispositif sémiotique pour traduire la violence qui est faite au personnage qu'il interprète. En effet, au-delà des mots, le corps devient langage et complète ou remplace le récit réalisé par les personnages. Les postures des personnages, les gestes sont aussi porteurs de sens.

Dans *Les Chatouilles ou la Danse de la colère*, le viol a lieu dès le début de la pièce. Si, dans le texte, aucune didascalie n'indique un mouvement particulier, dans la mise en scène d'Éric Métayer, Andréa Bescond, qui joue le rôle d'Odette, entrecoupe les paroles de gestes métaphoriques pour illustrer le viol sur scène : le spectateur la voit, accroupie (puisque c'est cette posture basse qui permet de distinguer Odette de Gilbert

qui, lui, est debout, en surplomb, accentuant l'emprise qu'il a sur elle), avec la tête en arrière et secouant les bras, comme si elle se débattait. Lorsqu'elle est ensuite dans la salle de bain de sa chambre, en compagnie de Gilbert, ce ne sont plus seulement les bras qui sont secoués mais la totalité du corps, dans un mouvement effréné, nerveux, qui symbolise toute la violence de l'acte : « [...] *dans la pénombre on aperçoit la scène dansée (il n'y a aucune vulgarité, aucune nudité, cette danse est une danse oppressée, sans oxygène et tremblante.)* » (LC, p. 20). Le jeu de lumière plongeant la comédienne dans « la pénombre » crée une atmosphère inquiétante, une forme d'abîme dans lequel elle tombe. L'indication que cette danse ne contient « aucune nudité » déssexualise la scène alors même qu'il s'agit de représenter le viol.

Dans *How I Learned to Drive*, la violence physique semble presque absente. Selon Christopher Bigsby, « il n'y a pas de menaces ; il n'y a pas de violence. C'est plus subtil et insidieux, mais aussi plus doux, plus bienveillant. »¹⁰³ La violence physique n'est pas absente, mais plutôt non visible. Li'l Bit ne se débat pas pour empêcher Peck de la toucher. Néanmoins, la sidération dans laquelle elle est plongée est représentée par Paula Vogel qui dédouble le personnage de Li'l Bit. Le corps de cette dernière semble se détacher de son esprit puisque la comédienne qui interprète Li'l Bit ne joue à ce moment-là que le corps pendant que le chœur grec adolescent prononce les paroles de celle-ci comme le précise la didascalie : « *Le membre du Choeur Grec Adolescent est à l'écart, sur scène. Elle dira tout le texte de Ti'Bouton.* » (HIL, p. 135)¹⁰⁴. La présence du chœur grec sur scène, visible pour les spectateurs, accentue le dédoublement de Li'l Bit :

POPAUL. Ti 'Bouton – je veux que tu regardes la route – (*Popaul pose les mains sur la poitrine de Ti'Bouton. Elle se détend, adossée à lui, silencieuse, acceptant son geste.*)

TI 'BOUTON. Oncle Popaul – Qu'est-ce que tu fais ?

POPAUL. Continue de conduire. (*Popaul passe une main sous le chemisier de Ti'Bouton.*)

LE CHŒUR GREC ADOLESCENT. Oncle Popaul – s'il te plaît, ne fais pas ça –

POPAUL. – Encore un petit peu... (*Popaul se raidit contre Ti'Bouton.*)

CHŒUR GREC ADOLESCENT. (*Se retenant de pleurer.*) C'est pas vrai, c'est qu'un rêve. (*Popaul se raidit encore plus, avec vigueur. Il enfouit son visage dans le cou*

¹⁰³ « There are no threats; there is no violence. It is more subtle and insidious than that, but also more gentle, more compassionate. », Christopher Bigsby, *op. cit.* p. 325.

¹⁰⁴ « The Teenage Greek Chorus member stands apart on stage. She will speak all of Li'l Bit's lines. », Paula Vogel, *How I Learned to Drive*, *op. cit.*, p. 134.

de Ti 'Bouton et gémit doucement. Le Chœur Grec Adolescent sort et Ti 'Bouton descend de voiture. Popaul aussi disparaît). (HIL, p. 139)¹⁰⁵

Il s'agit de la scène où Peck touche pour la première fois Li'l Bit alors qu'elle n'est pas consentante. Les didascalies indiquent les mouvements de Peck, les mains sur le haut du corps de Li'l Bit, ce qui correspond à des attouchements sexuels. En revanche, seule la première didascalie signale la réaction physique de Li'l Bit qui ne bouge pas : au contraire, elle se détend, elle accepte le geste. Ainsi, physiquement, nous pourrions croire que Li'l Bit est consentante. Mais ses paroles contredisent cette pensée. Ce sont les mouvements de Peck et les protestations du chœur grec qui permettent au public de comprendre qu'il s'agit d'attouchements sexuels. Dans *Les Chatouilles ou la Danse de la colère* et *How I Learned to Drive*, les spectateurs sont confrontés directement à la violence. Le corps prend alors toute son importance.

Dans *Festen*, les metteurs en scène ne proposent pas une reconstitution mimétique des abus sexuels commis par Helge. En revanche, la violence physique est présente à travers le personnage de Michaël qui fait sortir violemment son frère de la salle et l'attache dans la forêt. La violence de cette scène est perceptible grâce à l'écran et l'angle de la caméra. En effet, Mathias Labelle, qui interprète Christian, tient la caméra et la dirige vers Michaël. Les mouvements brusques de la caméra donnent l'impression que l'écran projette ce que voit Christian, et que la caméra recrée les mouvements de la tête du personnage. Ce choix d'angle donne une impression de subjectivité : comme si le spectateur voyait à travers les yeux de Christian. Michaël frappe également Michelle, l'une des serveuses, quand elle lui parle de leur relation passée. Ce dernier acte de violence n'est pourtant pas montré entièrement aux spectateurs dans la mise en scène de Cyril Teste : en effet, les coups portés par Michaël sont suggérés par les gestes et la caméra qui le filme, mais les coups restent dans le hors-champ de la caméra, et les comédiens sont cachés derrière un mur. Dans la mise en scène de Daniel Benoin, Michaël, Oncle Leif et Preben attrapent Christian et l'amènent en dehors de la table. Michaël jette violemment Christian au sol, et pendant que les deux autres convives le maintiennent,

¹⁰⁵ « PECK. Li'l Bit – I need you to watch the road – (Peck puts his hands on Li'l Bit's breasts. She relaxes against him, silent, accepting his touch.)

TEENAGE GREEK CHORUS. Uncle Peck – what are you doing? PECK. Keep driving. (He slips his hands under her blouse.)

TEENAGE GREEK CHORUS. Uncle Peck – please don't do this –

PECK. – Just a moment longer... (Peck tenses against Li'l Bit.)

TEENAGE GREEK CHORUS. (Trying not to cry.) This isn't happening. (Peck tenses more, sharply. He buries his face in Li'l Bit's neck, and moans softly. The Teenage Greek Chorus exists, and Li'l Bit steps out of the car. Peck, too, disappears. », Paula Vogel, *How I Learned to Drive*, op. cit., p. 138.

Michaël frappe son frère, lui donnant des coups de pied et des coups de poing dans le ventre. Christian est seul face à trois hommes et ne peut nullement se défendre. La violence est donc directement présente sur scène et nullement cachée à la vue des spectateurs dans la mise en scène de Daniel Benoin.

Dans *A Little Life*, la violence est plus frontale, plus directe, plus mimétique. Pourtant, certains actes violents restent dans la suggestion, peut-être parce qu'une représentation mimétique de ces actes relèverait de l'insupportable. C'est le cas de l'agression par le Dr Traylor. Lorsque ce dernier prend la voiture pour rouler sur Jude, seul un projecteur est visible sur scène, et suffit amplement à matérialiser le véhicule. Jude, nu, court sur la scène alors que la lumière, tenue par le Dr Traylor, le poursuit. La scène, plongée dans une lumière jaunâtre, éclairée essentiellement par ce phare, crée une atmosphère inquiétante. Le jeu des cordes d'une musique dissonante et stridente qui s'accélère, à laquelle se superpose la voix de Ana qui hurle, accentue l'urgence de la fuite de Jude. La nudité de ce dernier accroît sa vulnérabilité : plus rien ne semble pouvoir le protéger. Ramsey Nasr court sur la scène de façon circulaire, telle une proie dans une arène, sans échappatoire. Cette scène rappelle le tableau de Francis Bacon, *Figure at a Washbasin* (1976)¹⁰⁶, dans lequel un homme est penché au-dessus d'un lavabo, dans une posture de souffrance. Plusieurs points communs sont à noter : le lavabo, la nudité de l'homme et de Jude, la circularité de la peinture et celle de la course de Jude. Pourtant, si toute la scénographie rappelle ce tableau avec le plateau rouge et le lavabo au centre, la référence à la peinture s'atténue dans cette scène, et seul le caractère circulaire est réellement visible. La violence est suggérée par les accessoires, la musique, les cris d'Ana, et surtout par le corps de Jude, qui s'écroule au sol, épuisé. Le spectateur ne voit pas la voiture écraser Jude puisque Hans Kesting pose le projecteur face à lui alors qu'il est plongé dans un jet de lumière. Willem l'aide alors à se rhabiller, ce qui signale que la scène était un souvenir de Jude raconté à son amant, mis en image, comme pour signaler aussi la force du souvenir.

¹⁰⁶ Nous remercions Frédéric Maurin de nous avoir indiqué cette référence.

1.c. Une représentation mimétique

Ivo van Hove a fait le choix de représenter les violences physiques de façon mimétique. Le sang coule sur la scène lorsque Jude s'entaille les avant-bras, créant un effet de réalisme, et le cri qu'il pousse lorsqu'il se brûle la main est particulièrement glaçant.

La représentation mimétique de la violence ne veut pas nécessairement dire réaliste. Ainsi, les spectateurs voient les artifices théâtraux. Les coups restent néanmoins violents : lorsque le Dr Traylor fouette Jude, nu et à genoux, avec sa ceinture, le spectateur voit et sait pertinemment que le comédien ne fouette pas son partenaire, et que la ceinture frappe le sol. Pour autant, la force donnée à ces coups, le bruit qui s'en dégage et les mouvements du corps de Jude en réaction aux coups participent à rendre cette violence vraisemblable.

A Little Life est aussi la seule pièce dans laquelle le viol est présent sur la scène de façon mimétique. Ivo van Hove traduit à la fois la violence physique qu'est le viol et celle qui précède l'acte. Caleb brise une bouteille de vin sur le cou de Jude, comme le souligne Ana qui assure la narration. Sur scène, le rouge éclabousse le sol et couvre le dos de Jude, se mêlant au sang de ce dernier. Ce jet de vin se confond avec un jet de sang, traduisant toute la violence de la scène. Lorsque Caleb traîne Jude sans ménagement, le spectateur perçoit toute la puissance de l'agresseur par rapport à la victime qui, elle, est impuissante. La scène est plongée dans la pénombre alors que Caleb pénètre Jude, penché au-dessus du canapé. Les cris de Jude ainsi que les mouvements des corps des comédiens traduisent l'acte sexuel, mais les comédiens sont encore habillés. Tout comme lorsque Frère Luke a un rapport sexuel avec Jude : ce dernier est nu mais Frère Luke a encore ses vêtements. Aurait-ce été davantage insupportable si les acteurs avaient été nus ? Cette différence accentue aussi la vulnérabilité de Jude et le pouvoir de Frère Luke.

B.2. La violence psychologique

Le viol constitue une violence physique mais aussi psychologique. Le rapport de force que mettent en place les agresseurs vis-à-vis de leurs victimes, les menaces, le rabaissement et agressions verbales sont autant de violences qui s'ajoutent aux violences

physiques déjà existantes. La violence psychologique touche au mental de la victime, provoquant une dévalorisation. Si la violence physique est uniquement présente au niveau intradiégétique, la violence psychologique en revanche se manifeste aussi extradiégétiquement¹⁰⁷. Les pièces sont des épreuves à la fois fictionnelles (pour le personnage) et réelles (pour le spectateur et le comédien).

2.a. La manipulation, culpabilisation et rejet

La violence psychologique est présente à travers l'emprise que les bourreaux ont sur leur victime, elle est notamment perceptible à travers la peur qu'ils peuvent provoquer, et le silence dont elles font preuve. La manipulation psychologique est notamment développée dans *Les Chatouilles ou la Danse de la colère*.

Elle se traduit à travers le mal-être des personnages. Ainsi dans *Les Chatouilles ou la Danse de la colère*, Odette se dévalorise auprès de sa psychologue : « j'suis une merde moi madame, j'suis une danseuse de merde, tout c'qui m'entoure c'est d'la merde, j'fais que d'la merde ! » (LC, p. 9). La répétition du substantif dépréciatif « merde » comme représentatif de sa personne et de sa vie illustre la violence psychologique que les personnages s'infligent. De plus, Odette se rend chez une psychologue, ressort narratif pour qu'elle s'exprime mais aussi qu'elle dévoile toutes les violences, physiques et psychologiques, auxquelles elle a dû faire face. Le mal-être des personnages est également dû au sentiment de culpabilité qui les traverse, la culpabilité de s'être tus, comme en témoigne Andréa Bescond :

Les gens sont encore dans la caricature, ils pensent que les violences sexuelles sont accompagnées de violences physiques, ce qui est loin d'être le cas, dans 99% des cas. Au contraire, l'agresseur est extrêmement doux, dans sa façon d'amener sa proie, en fait, à ce qu'il veut et c'est ça qui est terrible, et c'est ça qui engendre la culpabilité chez la victime et c'est ça qui fait qu'il y a toute cette perte d'amour propre parce qu'on se dit : « Mais comment, ai-je pu ne pas réagir ? »¹⁰⁸

Andréa Bescond met au centre de son récit les violences psychologiques créées par le bourreau qui engendrent une culpabilité chez la victime qui n'a pas le pouvoir de réagir,

¹⁰⁷ La mise en scène de la violence peut être particulièrement éprouvante pour le public, à l'instar de certains spectateurs qui ont fait des malaises lors de représentations de *A Little Life*.

¹⁰⁸ Anne Laroze, "ANDREA BESCOND & ERIC METAYER | Entretien", *Le Bleu du Miroir*, [en ligne], 8.03.2019, [consulté le 23.03.2020], disponible sur : <http://www.lebleudumiroir.fr/andrea-bescond-ericmetayer-entretien/>.

et c'est notamment cette absence de réaction qui sert à remettre en question la parole de la victime. Le silence de la victime est par ailleurs reproché à Odette, dans *Les Chatouilles ou la Danse de la colère*, par sa mère qui lui dit : « Ben quoi Odette ? Il suffisait d'avoir le courage de dire non ou de nous le dire, à papa ou à moi. » (*LC*, p. 40) La mère d'Odette lui reproche son silence et la rend ainsi responsable des violences qui ont continué, ajoutant alors à la culpabilité déjà ressentie par le personnage. Andréa Bescond montre aussi que même lorsque la victime proteste, le bourreau a une telle emprise sur elle que la victime s'excuse de ne pas vouloir avoir des rapports : « Ça me fait mal, je veux plus, pardon Gibert... Pardon ! » (*LC*, p. 42) Les excuses proférées envers Gilbert soulignent l'emprise que ce dernier a sur Odette. La victime s'excuse alors même qu'elle est non coupable.

Dans *How I Learned to Drive*, si les violences psychologiques perpétrées par Peck sont assez minimales, en revanche, Li'l Bit est sujette à un harcèlement. Sa poitrine est le centre des conversations, ce qui provoque le malaise chez elle. Son grand-père ne cesse de lui en parler alors même qu'elle demande à changer de sujet (*HIL*, p. 40). Mais Big Papa n'est pas le seul à se focaliser sur la poitrine de Li'l Bit, cette partie de son corps devient le motif d'un harcèlement à l'école. À plusieurs reprises, les seins de Li'l Bit sont le motif de moqueries. L'introduction de ce souvenir est un commentaire sarcastique : « Anthropologie du corps féminin (classe de troisième) ou promenade rue de la mamelle. » (*HIL*, p. 91)¹⁰⁹. Cela souligne la concentration des regards sur son corps. Li'l Bit commente par ailleurs le fait qu'elle est un bouc-émissaire en interrogeant ses camarades de classe : « C'est peut-être moi – mais – ça t'arrive jamais d'avoir l'impression d'être une blague ambulante ? » (*HIL*, p. 95)¹¹⁰. Li'l Bit se sent la protagoniste des blagues de ses camarades dans lesquelles elle passe pour l'idiote.

Contrairement à *How I Learned to Drive* où l'agresseur ne rabaisse pas sa victime, il n'en va pas de même dans *A Little Life* ou dans *Festen*. Caleb et Helge dévalorisent leurs victimes. Caleb ne cesse de renvoyer à Jude son infirmité :

CALEB : Pourquoi marches-tu comme ça ?

JUDE : Je marche bizarrement ?

CALEB: Ouais, comme le monstre de Frankenstein.

ANA : Pars. Pars maintenant.

¹⁰⁹ « The Anthropology of the Female Body in Ninth Grade – Or A Walk Down Mammary Lane », Paula Vogel, *How I Learned to Drive*, op. cit., p. 90.

¹¹⁰ « Maybe it's just me – but – do you ever feel like you're just a walking Mary Jane joke ? », Paula Vogel, *How I Learned to Drive*, op. cit., p. 94.

JUDE : Je n'en avais pas conscience.
CALEB : Et bien arrête. Ça a l'air ridicule. [...]
Mon dieu. Tu es vraiment déformé. [...]
Répète après moi : je suis repoussant. Je suis dégoûtant. Je ne vau rien. Je m'excuse.

La comparaison avec le monstre de Frankenstein fait de Jude une créature et le déshumanise. L'attitude de Caleb par rapport à Jude traduit son sentiment de supériorité vis-à-vis de ce dernier puisqu'il ne cesse de lui donner des ordres, comme s'il était un esclave : « marche » ou « lève-toi »¹¹¹(*ALL*, f. 26). L'adjectif « déformé » puis les attributs qu'il demande à Jude de répéter pour se qualifier sont péjoratifs et sont particulièrement dégradants.

Helge, lui, rejette la faute sur Christian et le dévalorise. Il le présente comme un enfant atteint de trouble mentaux, ce qui décrédibilise ses propos sur son père :

Quelques mots sur toi quand tu étais enfant. Un gosse maladif. Qui ne supportait pas de voir des enfants rire, être heureux. Qui leur gâchait tout, exprès. Qui leur volait leurs jouets et les brûlait devant eux en se moquant. Quelques mots sur l'esprit malsain et détraqué que tu as toujours eu. (*Christian reste silencieux.*) Je pourrais aussi leur raconter comment ton père et ta mère ont dû aller en France, pour t'aider à sortir de cette espèce de clinique où tu croupissais littéralement depuis des mois, bourré de médicaments, totalement abruti, au grand désespoir de ta mère. Je pourrais aussi leur parler de ton côté totalement minable avec les filles. [...] parce que l'homme en toi s'est toujours fait infiniment rare, Christian. Je pourrais aussi leur dire quelques mots sur toi et ta sœur Linda. [...] Est-ce que Linda t'a dit adieu à toi Christian ? Hein ? Non. [...] Rien. [...] Tu as abandonné ta sœur malade. Comment je pourrais oublier toute cette période où elle te réclamait tous les soirs au dîner, où elle se précipitait sur le téléphone à chaque appel, en croyant que c'était toi ? Mais ce n'était jamais toi Christian, comme d'habitude, toi, tu n'étais préoccupé que par toi-même et par ton cerveau détraqué. (*F*, p. 61)

Helge décrit Christian comme un enfant méchant, suggérant que ce trait de caractère était propre à Christian et n'était pas dû à un quelconque traumatisme. Sous forme de prétérition, Helge présente telle une confidence des secrets sur son fils et se désigne comme protecteur de ses enfants, ayant pris soin des jumeaux lorsqu'ils allaient mal. En décrivant Christian comme un jeune homme « bourré de médicaments », il ôte à sa parole toute valeur et toute crédibilité. Enfin, en plus de décrédibiliser la parole de Christian, Helge rend son fils coupable, renversant ainsi les rôles. Il l'accuse d'avoir contribué au décès de sa sœur par son absence. De plus, il accroît la douleur de l'absence en suggérant que Linda en voulait à Christian puisqu'elle ne lui a pas dit adieu avant de se suicider. Christian est désigné comme un égoïste qui ne pense qu'à lui et ne songe pas aux

¹¹¹ « Walk ! », « Stand up ! », in « surtitres anglais du spectacle », *op. cit.*

conséquences de ses actes. Helge renvoie presque Christian à un statut d'enfant puisque selon lui il n'a pas changé et que « l'homme en [lui] s'est toujours fait infiniment rare », remettant aussi en cause la virilité de son fils. Plus tard, lorsque la vérité a enfin éclaté sur les agissements de Helge, celui-ci dévalorise de nouveau les jumeaux et se présente comme un homme qui a bien voulu coucher avec ses enfants :

HELGE : [...] C'est de ma faute à moi si j'ai eu des enfants qui étaient totalement nuls ?

CHRISTIAN : Je n'ai jamais compris pourquoi tu faisais ça. Je n'ai jamais vraiment compris, pourquoi tu faisais ça ?

HELGE : Vous ne valiez pas mieux. (*F*, p. 83)

Alors même que Helge avoue avoir commis l'inceste avec ses enfants, il renvoie la faute sur les jumeaux : d'une certaine manière, ils méritaient d'être abusés sexuellement car ils n'étaient pas à la hauteur des attentes de leur père. L'abus sexuel sonne comme un châtement, punissant la « médiocrité » de ces enfants.

2.b. Le traumatisme

Le traumatisme est aussi ce qui pousse Milo Rau à mettre en scène l'affaire Dutroux¹¹². À la fois traumatisme individuel (pour les victimes) et collectif puisque ce fait divers s'est inscrit dans l'histoire belge, il souligne les violences auxquelles ont été confrontées les victimes et qui sont donc aussi présentes dans les mises en scène et les textes.

Dans *How I Learned to Drive*, Li'l Bit comprend progressivement ce qui lui est arrivé enfant. C'est notamment ce qu'elle remarque : « Malgré ce contexte familial, je devais bien avoir seize ans quand je me suis rendu compte qu'en fait la pédophilie, ça ne voulait pas dire qu'on aimait pédaler... » (*HIL*, p. 41)¹¹³. Hormis l'allusion aux musiques contenant des références pédophiles, il s'agit de l'unique fois dans la pièce où ce nom est prononcé. Li'l Bit traduit qu'avant ses seize ans, elle n'avait pas conscience du type de

¹¹² « [...] cette affaire m'est toujours apparu comme un trauma collectif ici, et même au-delà en Europe. », Milo Rau in Julien Damien, « Milo Rau, Théâtre vérité », *LM Magazine*, [en ligne], 09.01.2018, [consulté le 18.04.2021], disponible sur : <http://www.lm-magazine.com/blog/2018/01/09/milo-rau/>.

¹¹³ « Even with my family background, I was sixteen or so before I realized that pedophilia did not mean people who loved to bicycle... », Paula Vogel, *How I Learned to Drive*, *op. cit.*, p. 40.

relation qu'elle entretenait avec son oncle. Elle montre la naïveté qu'un enfant peut avoir.

Christopher Bigsby remarque :

Dans *How I Learned to Drive*, nous voyons l'effet avant de comprendre la cause, nous détectons le traumatisme avant d'en connaître la racine. Nous apprenons très tôt qu'à l'âge de 18 ans Li'l Bit quitte l'université pour une série d'emplois sans avenir à cause de son penchant pour l'alcool, passant les nuits à conduire à travers la campagne "pensant qu'un petit coup de volant suffirait" pour tout finir. Cependant, il faut une bonne partie de la pièce pour comprendre ce qui se cache derrière cette pulsion suicidaire.¹¹⁴

L'attente de l'âge adulte pour se confier sur les relations sexuelles subies souligne le traumatisme puisque les personnages sont encore marqués par leur passé. Li'l Bit a une « pulsion suicidaire » mais ne passe jamais à l'acte contrairement à d'autres personnages.

Le traumatisme se traduit aussi par le suicide des personnages. Lorsque les protagonistes se donnent la mort, ils dévoilent que le traumatisme était tel qu'ils ne pouvaient plus supporter de vivre. C'est ce qu'explique Linda dans sa lettre : « Mon père a recommencé à me prendre. En tout cas dans mes rêves. Et je ne peux plus le supporter. » (*F*, p. 82). En plus d'accuser son père d'être à l'origine de son suicide, Linda témoigne que même si les rapports sexuels entre son père et elle ont cessé, elle continue d'être abusée sexuellement par Helge dans ses pensées. Lors de la discussion qu'elle a en tête à tête avec Christian, elle répète que « ça ne s'arrête jamais » (*F*, p. 85). Elle atteste que ces abus sont inoubliables, laissent une trace et accompagnent à vie les victimes.

La tentative de suicide de Jude puis son suicide final arrivent après deux drames : ses viols par Caleb, qui accentuent le dégoût qu'il a de lui-même et entrent fortement en écho avec les nombreux abus sexuels subis enfant ; et le décès de Willem. Après les viols commis par Caleb, Jude parle de « hyènes » pour désigner les souvenirs de ces actes. L'image de l'hyène résonne comme une forme de moquerie de Jude qui a de nouveau été abusé, et est une image inquiétante. « Je peux les arrêter, les souvenirs, encore vifs après toutes ces années. Le parfum de Frère Luke. Le goût de sa bouche, son odeur forte de vieux café, sa langue, glissante et dépouillée, essayant de creuser à l'intérieur de moi »¹¹⁵

¹¹⁴ « In *How I Learned to Drive* we see the effect before we understand the cause, detect the trauma before being told its root. We learn early that at eighteen Li'l Bit leaves college for a sting of dead-end jobs because of her fondness for alcohol, spending the nights driving through the countryside "thinking just one notch of the steering wheel would be all it would take" to end it all. However, it takes much of the play to understand what lies behind this suicidal impulse. », in Christopher Bigsby, *op. cit.*, p. 321.

¹¹⁵ « I can stop them, the memories, still vivid after all these years. Brother Luke's scent. The taste of his mouth, its old-coffee tang, his tongue, slippery and skinned trying to burrow inside of me », in « surtitres anglais du spectacle », *op. cit.*, f. 34.

explique Jude, seul : tous ses sens sont encore imprégnés des souvenirs de l'un de ses agresseurs. Ces paroles apparaissent peu avant sa tentative de suicide. Celle-ci marque un changement : elle entraîne une ellipse temporelle dans la mise en scène d'Ivo van Hove (six ans plus tard). Le suicide final de Jude après la mort de Willem, symbolisée par la descente d'une boîte noire sur scène qui cache Jude et qui, lorsqu'elle est relevée, dévoile la disparition de ce personnage, est comme un cercueil. La pièce se conclut sur les paroles d'Harold, qui transmet au public les paroles de Jude dans sa lettre, et dans laquelle il se confie sur les abus subis enfant, mais aussi traduit le traumatisme dont il n'a jamais réussi à se défaire : « "Je suis désolé" », écrit-il. "S'il te plait pardonne-moi ". Qu'il soit mort, croyant toujours obstinément que tout ce que Frère Luke, Dr. Traylor, et le foyer, disaient à propos de lui était vrai ; qu'il soit mort en pensant cela, malgré nous tous qui l'aimions, me fait croire que ma vie a été un échec après tout. »¹¹⁶ Malgré l'adoption par Harold, l'amour porté par Willem, les peintures de JB qui ne cessait de dire que Jude était magnifique, ce dernier est toujours resté persuadé qu'il était laid, repoussant, dégoûtant : le traumatisme était bel et bien omniprésent.

II.C. De la distanciation ?

Un sujet aussi difficile à aborder, à représenter, à mettre en scène demande une prise de distance de la part des dramaturges, des comédiens. Autrement, la représentation serait de l'ordre de l'insupportable et de l'irregardable. Quel biais les dramaturges ont-ils choisi pour rendre tolérable la représentation de la pédocriminalité, de la violence à l'encontre des enfants ?

C.1. L'utilisation du rire et de l'humour

¹¹⁶ « "I'm sorry", he writes. "Please forgive me". That he died still stubbornly believing everything Brother Luke, Dr. Traylor, and the home, said he was to be true; that he died thinking that, after all of us who loved him, makes me think that my life has been a failure after all. », in « surtitres anglais du spectacle », *op. cit.*, f. 55.

La difficulté du sujet pousse les dramaturges à désamorcer sa dureté par des ressorts comiques. Quels sont-ils ? Comment sont-ils matérialisés ?

Mireille Losco-Lena cite Jean Emelina qui écrit que « tout, sans exception, peut devenir sujet à plaisanteries. On peut rire du pire et du meilleur, du futile et du grave, du bonheur et du malheur »¹¹⁷. Ici, il s'agit de rire d'un sujet grave, du viol. Mais nous ne rions pas de l'acte qui reste dénoncé par les dramaturges, mais plutôt de tout ce qui l'entoure. Le comique est une arme utilisée par les personnages pour répondre à la violence dont ils ont été victimes. C'est notamment le cas des personnages créés par Andréa Bescond. Des jeux de mots sont énoncés tels « tous les chemins mènent au rhum... » (*LC*, p. 16), phrase que prononce Odette au moment où elle parle de ses addictions, ce qui dédramatise la situation, mais reste aussi très grinçant : Odette ne nie pas la violence de ses addictions. Les jeux de mots sont également présents dans *How I Learned to Drive* à travers les noms des personnages. Chacun est nommé en rapport avec ses « attributs » (*HIL*, p. 39). Ces noms ont tous un rapport avec le sexe et l'apparence physique : Popaul, Gros Kiki, Ti'Bouton, « Belle Planche »¹¹⁸ (*HIL*, p. 39). Or, lorsque l'on s'intéresse à la séparation des styles¹¹⁹, on constate que le rire est provoqué notamment par ce qui a trait au corps. Les surnoms donnés renvoient tous au physique et en particulier aux parties sexuelles.

Le rire peut être provoqué chez le spectateur par l'humour dont font preuve les personnages, mais nous rions également des personnages malgré eux. Si plusieurs protagonistes suscitent le rire à leurs dépens, c'est rarement le cas des personnages principaux. Même Odette dans *Les Chatouilles ou la Danse de la colère*, lorsqu'elle répète une danse de Noël ridicule et qu'elle porte un masque de lapin, n'est pas sujette aux moqueries des spectateurs : on ne rit pas d'elle mais de l'erreur de costume faite par l'ANPE et la simplicité des paroles de la chanson qu'elle doit interpréter. Frédéric Lopez

¹¹⁷ Jean Emelina, *Le Comique, Essai d'interprétation générale*, Paris, 1996, p.16, cité par Mireille Losco Lena, "Rien n'est plus drôle que le malheur" : du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2011, p. 12.

¹¹⁸ « In my family, if we call someone "Big Papa", it is not because he's tall. In my family, folks tend to get nicknamed for their genitalia, Uncle Peck, for example. My mama's adage was "the titles wonder", and my cousin Bobby got branded for life as "B.B."», Paula Vogel, *How I Learned to Drive*, op. cit., p. 38.

¹¹⁹ Quand on parle de la séparation du genre tragique et comique, pour en donner des caractéristiques de façon très succincte et simplificatrice, on remarque que la tragédie renvoie à la matière haute (par la classe sociale et l'appel à la spiritualité), contient un langage plus soutenu et engendre l'identification ; alors que la comédie se réfère à la matière basse (avec des personnages plus populaires et un rapport au corps plus présent), s'appuie sur un langage plus familier et crée une forme de distanciation.

souligne : « [...] évidemment qu'on ne rit jamais de ce que vit cette jeune fille, ce sont les gens autour qui sont un peu ridicules, parce qu'ils passent à côté, parce qu'il y a des quiproquos, parce qu'il y a des incompréhensions, parce que chacun est dans son monde. »¹²⁰ Le rire est provoqué par les personnages secondaires dans *Les Chatouilles ou la Danse de la colère*. La professeure de danse est particulièrement comique. Elle s'exprime avec une voix aiguë et un fort accent du Sud (*LC*, p. 9), a un ventre qui « déborde considérablement » (*LC*, p. 11), ce qui, joué par la comédienne, est un comique de geste, et ses commentaires sont à l'origine de rires chez le spectateur. Elle s'exprime de façon familière à travers des abréviations et des jurons tels « Oh boudu » (*LC*, p.10). De plus, elle se moque de sa propre discipline, la danse classique. Ce personnage est comique mais il y a une grande bienveillance à son encontre, ses apparitions permettent de donner de la légèreté à la pièce. C'est également un moyen d'accentuer les bienfaits de la danse. Cette professeure a remarqué le talent d'Odette et l'a encouragée à passer le concours du conservatoire de Paris ce qui a permis d'éloigner l'enfant de Gilbert Miguié. Cette légèreté du professeur est donc un moyen de souligner l'importance bénéfique qu'elle a eue.

Un autre personnage comique récurrent est Benjamin. Il est tel un miroir déformé d'Odette : si la danse a sauvé Odette, elle a peut-être en revanche perturbé Benjamin qui reste obsédé par la danse du pistil. Enfin les policiers provoquent également le rire à travers leur accent, mais aussi l'inadéquation de leurs propos : lorsqu'ils parlent de sandwiches alors qu'Odette s'apprête à porter plainte pour viol, lorsqu'une musique de Patrick Sébastien se met en route quand le policier ouvre le dossier Pédophile, ou encore lorsque le commissaire prononce cette phrase choquante : « Vous savez mademoiselle, qu'on viole une femme, passe encore mais un enfant, ça, ça me fout les boules ! » (*LC*, p. 50). Ces propos sont en totale inadéquation avec la situation, et choquent car le policier compare deux formes de viol en rendant l'une plus acceptable que l'autre. Le comique ici est également utilisé afin de contrebalancer la dureté des propos d'Odette. Il permet aussi d'émettre une critique à l'encontre des institutions qui ne sont pas formées à entendre les récits des victimes.

La mère d'Odette est également comique, mais, comme le souligne Frédéric Lopez, ce personnage est ridicule car elle passe à côté des propos de sa fille. Ses

¹²⁰ Frédéric Lopez, loc. cit

commentaires sur l'histoire de sa fille traduisent son incompréhension, et le décalage avec la réalité. Lorsqu'un enfant tombe dans la rue, elle commente : « Bim ! voilà il est tombé ! Le gamin là, il s'est fait mal ! Oh regardez, il saigne du genou ! On devrait faire quelque chose non ? On fait rien ? Y'a quelqu'un là en bas en souffrance et on fait rien ? Ça fait peur... » (LC, p. 21) Cette phrase illustre le détachement de la mère par rapport à l'histoire d'Odette : elle se rend compte de la douleur physique de l'enfant qu'elle ne connaît pas, mais ignore celle psychologique de sa fille. De plus, la mère d'Odette fait preuve de sarcasme à l'encontre de sa fille lorsqu'elle lui dit par exemple : « Bon alors là Odette, on atteint des sommets ! non mais attention parce que bientôt tu vas témoigner dans confessions intimes ! » (LC, p. 19) Par le sarcasme, la mère décrédibilise la thérapie d'Odette. Son comportement est déplacé : elle fume (et dépose les cendres dans la canette de la psychologue partie aux toilettes alors qu'elle n'est pas vide), se lime les ongles, fouille dans les tiroirs du bureau : ce décalage crée le ridicule du personnage.

Les Chatouilles ou la Danse de la colère est une pièce qui a un sujet grave au centre de son intrigue, mais qui le traite sur le ton de l'humour¹²¹. Humour sarcastique de la part de la mère, mais surtout, la pièce est représentative de l'ironie et de l'absurde. Andréa Bescond montre l'absurdité du monde adulte : les différents travaux qu'elle obtient et qui ne sont pas représentatifs de sa formation de danseuse (comme la publicité ou son contrat dans le supermarché), les adultes qui sont incapables d'ouvrir les yeux sur ce qu'elle leur montre. L'ironie dont fait preuve Odette montre qu'elle prend de la distance, et se moque des situations absurdes auxquelles elle fait face, comme lorsqu'elle s'exclame « ben champagne alors ! » (LC, p. 51) après que le commissaire s'est réjoui de la pénétration d'Odette par Miguïé. L'humour noir est également présent : la phrase du commissaire qui compare le viol d'une femme à celui d'un enfant est particulièrement cynique parce qu'elle crée une hiérarchie parmi les victimes de viol. Patrick Charaudeau explique :

On aura affaire à de l'humour noir lorsque la thématique touche à des valeurs qui sont jugées négatives par une certaine culture, comme la mort, la vieillesse, la maladie, la déchéance physique, le handicap, la pauvreté, etc. Il s'agit là de domaines

¹²¹ La première version lue par Éric Métayer n'était pas drôle, comme il l'explique à Frédéric Lopez : « FL: Et la première fois que vous lisez, vous vous rappelez ?/ EM : C'était dur, c'était dur parce qu'il n'y avait pas le comique. », Éric Métayer in Frédéric Lopez, *loc. cit.*

jugés sérieux, à transcendance universelle, et qui sont marqués à la fois par le mystère de l'incompréhension et l'existence d'une force de l'au-delà.¹²²

Le viol est, tout comme les exemples cités par Patrick Charaudeau, un sujet sérieux. Il est souvent reproché à l'humour noir d'être violent, choquant. Or, la façon dont parle Andréa Bescond du viol n'est pas choquante : au contraire, elle dénonce par l'humour la façon dont est reçue la parole des victimes, l'absence de protection pour les enfants. L'humour dont elle fait preuve n'est pas déplacé parce que, comme elle le souligne, « on ne rit pas de la pédophilie, ce n'est pas un sujet dont on peut rire, mais on rit des situations cocasses dans lesquelles se retrouvent les personnages »¹²³.

C.2. La métathéâtralité

Chez Milo Rau, si le rire est présent, c'est davantage la métathéâtralité qui crée une distance avec le sujet Marc Dutroux et les agressions sexuelles. D'ailleurs, c'est la métathéâtralité qui fait rire les spectateurs : car ce que les enfants jouent ne prête pas à rire, c'est lorsqu'ils sortent de leur personnage, qu'ils sont eux-mêmes, que le public rit. Cette distanciation semble nécessaire en raison de l'âge des comédiens. Autrement, la pièce aurait été accusée d'être elle-même violente envers ses interprètes en leur faisant jouer un sujet qui ne semble pas approprié à leur âge et qui pourrait engendrer des traumatismes. Le fait que des enfants rejouent l'affaire Dutroux (alors qu'ils ont des âges similaires à ceux des victimes de ce criminel) a été jugé choquant et a fait l'objet d'interdiction et de pétitions pour empêcher la représentation : « Il y eut des interdictions en Angleterre, en Allemagne et une pétition en France (signée par le Parti chrétien-démocrate de Christine Boutin). »¹²⁴

La mise en scène de la métathéâtralité permet d'instaurer une distance entre la réalité et le jeu. C'est aussi accentuer le rapport au jeu : celui de l'enfant qui joue, mais aussi le jeu de l'acteur. Milo Rau note :

¹²² Patrick Charaudeau, « Des catégories pour l'humour ? », *Questions de communication*, [en ligne], 2006, n° 10, p. 19-41, [consulté le 03.06.2021], disponible sur : http://www.patrick-charaudeau.com/IMG/pdf/2006_b_Humour_Q-de_Com.pdf.

¹²³ Andréa Bescond in Hélène Labriet-Gross, « “Les Chatouilles”, une pièce dérangeante et pleine d'espoir à San Francisco », *French Morning*, [en ligne], 05.05.2018, [consulté le 23.03.2020], disponible sur : <https://frenchmorning.com/chatouilles-piece-derangeante-pleine-despoir-tlf/>.

¹²⁴ Julien Damien, *op. cit.*

[...]si tu travailles avec des enfants de dix ans, si tu les entraînes ou les forces à faire certaines choses sur scène, alors la critique de la représentation rejoint la critique de la réalité. Pour des enfants, le comportement des adultes, le personnage du meurtrier ou du policier reste étrange, séduisant, bizarre. Cela n'a rien à voir avec l'ironie ou la distanciation, mais plutôt avec la double constitution du jeu de l'acteur, pourrait-on dire (c'est pourquoi le débat entre performance et représentation est tellement absurde). Quand les enfants jouent, ils le font de manière tout à la fois immersive et distanciée, les "cinq pièces faciles" dans lesquelles apparaissent les parents d'un enfant mort, le père du meurtrier ou un policier, sont en même temps leurs pièces et ne le sont pas.¹²⁵

Milo Rau développe cette notion de lien entre la critique de la représentation et celle de la réalité lorsque le metteur en scène joué par Seynaeve force Rachel à se déshabiller. Le lien entre le metteur en scène et le criminel Dutroux est alors plus étroit. En forçant la jeune comédienne à se déshabiller, le metteur en scène use de son pouvoir et de son autorité sur la comédienne. Ici, la distanciation ne semble plus exister, ce qui crée un sentiment de malaise, et la critique de la réalité – soit la domination des adultes sur des enfants – se joint à la critique de la représentation – soit les exigences du metteur en scène qui vont à l'encontre des désirs des comédiens. Mais Milo Rau marque aussi le lien étroit qui peut exister entre la réalité et la représentation : le théâtre est révélateur de ce qui se passe dans la société et en cela il est politique. Si les spectateurs sont choqués quand le metteur en scène force des enfants à se déshabiller, ils le seront aussi par l'idée que ce qui se passe sur scène n'est pas seulement de l'ordre de la fiction et réfléchiront à la place que tient la protection des enfants dans leur société. Ainsi, la critique de la représentation – soit la répréhension de l'abus de pouvoir du metteur en scène – rejoint la critique de la réalité – soit les failles du système judiciaire et de la protection de l'enfance. Milo Rau considère que le jeu des enfants ne s'apparente pas à une forme de distanciation, ce qui semble contraire à notre propos, et peu après il parle d'une façon de jouer « à la fois immersive et distanciée », reprenant donc la même étymologie (on pourrait ainsi croire qu'il se contredit). Ce qu'explique Milo Rau, c'est que ce n'est pas un choix des enfants de jouer de façon distanciée (contrairement à la distanciation brechtienne où le comédien est conscient de la distance qu'il prend avec son personnage), ils ne jouent pas de façon à créer une ironie par rapport au personnage interprété : les enfants marquent instinctivement une distance avec les protagonistes qui leur ressemblent si peu.

Lorsque les enfants jouent des adultes, la différence d'âge peut faciliter la distanciation. Milo Rau remarque que « certains des enfants deviennent trop âgés puis la

¹²⁵ Milo Rau, *Vers un réalisme global*, op. cit., p. 75.

différence entre l'adulte et l'enfant commence à disparaître. De plus, dans ce cas la pièce aurait été moins un conte de fées, et peut-être plus brutale et sadique. »¹²⁶ Le casting des enfants évolue en fonction de leur âge (de fait la pièce est adaptée à partir du parcours personnel de chaque enfant). Milo Rau note aussi que les enfants jouent de façon « à la fois immersive et distanciée », rappelant les jeux enfantins et le « comme si » : les enfants jouent des rôles qui sont très éloignés de ce qu'ils sont, ce qui est de plus accentué par la présentation de leurs hobbies, de moments de leur vie qui tranchent avec ce qu'ils doivent jouer. À travers le « comme si », les enfants représentent les personnages qu'ils interprètent, sans pour autant réussir à faire illusion. Les interventions du metteur en scène empêchent l'illusion de fonctionner, de même que les artifices qui sont montrés. Le spectateur garde à l'esprit que ce sont des enfants, et n'a pas l'impression de voir face à lui des adultes. D'autant plus que la présence d'un écran sur lequel sont projetées des images de comédiens adultes accentue le fossé entre ce qui se déroule sur scène et ce qui se passe à l'écran.

Milo Rau crée de la distance en montrant les artifices : les déguisements, le maquillage, les fausses larmes. Ces dernières notamment sont particulièrement emblématiques de la distanciation présente au sein de *Five Easy Pieces* : la difficulté de Pepijn Loobuyck à pleurer « sur commande » témoigne de la distance entre la réalité et le jeu et provoque une rupture dans la pièce jouée. Autre artifice dévoilé : les caméras et les micros sur scène portés par les enfants montrent la fabrique de l'image projetée sur l'écran et accentuent le côté théâtral. La représentation mimétique de ce qui se déroule sur les écrans souligne la différence entre ce qui est interprété sur scène et la réalité, et participe à rappeler que les enfants sont dans la reproduction, la répétition.

Le premier exercice en répétition que j'aie fait a été de montrer *Scènes de la vie conjugale* d'Ingmar Bergman. J'ai demandé aux jeunes acteurs de copier les gestes et les mouvements des personnages. C'est là que le concept brechtien¹²⁷ de distanciation prit place. Il y avait une distance des émotions parce que les enfants

¹²⁶ « Some of the children are also becoming too old and then the difference between adult and child starts to disappear. Besides, in this case the play might have been less of a fairy tale and perhaps more brutal and sadistic. », Milo Rau in Dina Dooreman, « Marc Dutroux is in a way a Shakespearean character », *Het Theater Festival*, [en ligne], [consulté le 18.04.2021], disponible sur : <https://web.archive.org/web/20180215192722/https://www.theaterfestival.be/marc-dutroux-is-in-a-way-a-shakespearean-character/>.

¹²⁷ Ici, Milo Rau parle de distanciation brechtienne, ce qui va à l'encontre des propos tenus plus haut.

n'avaient aucune idée de ce qu'ils jouaient car ils n'avaient pas l'expérience, et parfois ils ne comprenaient même pas les mots qui étaient employés.¹²⁸

Les enfants sont dans l'imitation ce qui accentue l'idée du « comme si ». La non-compréhension des mots prononcés illustre la distance entre les adultes et les enfants : ils ne vivent pas la même réalité. C'est ce que souligne Willem Loobuyck lorsqu'il affirme que « jouer signifie faire semblant ».

Les passages entre les pièces retraçant l'histoire de Marc Dutroux, et qui n'ont pas de rapport avec le fait divers, participent aussi à cette distanciation. Les performances proposées par les enfants créent des moments hors du temps de l'affaire Dutroux et sont des coupures dans la chronologie de la pièce. La pièce se conclut sur les enfants tenant des panneaux avec leurs prénoms et noms, tout comme les acteurs à l'écran qui tiennent aussi des panneaux. Ces pancartes font évidemment écho au théâtre brechtien dans lequel des panneaux étaient montrés sur scène et commentaient la pièce. Ce moyen anti-illusionniste ajoute chez Milo Rau un caractère cinématographique, s'apparentant aux génériques de fin de film, mais rappelle aussi que derrière chaque personnage interprété, il y a un voire deux comédiens : la pièce n'est qu'une fiction.

Enfin, Milo Rau explique que la distanciation est aussi au cœur de la pièce non pas uniquement pour « des raisons pédagogiques avec les enfants » mais aussi parce qu'elle fait partie du « fonctionnement même de la pédophilie. Il y a un jeu de fiction mortel pour l'enfant avec lequel joue le pédophile »¹²⁹. L'enfant finit par jouer un jeu, faire comme s'il éprouvait du plaisir ou acceptait d'avoir des rapports sexuels avec un adulte, pour que l'acte se déroule plus rapidement, pour que ce soit plus « supportable ».

Jude se détachait de son corps lorsqu'il était enfant et qu'il était abusé sexuellement, ce que rappelle Ana : « Souviens-toi quand tu étais capable de quitter ton corps quand tu étais enfant. Tu faisais semblant d'être une chose sans âme, comme un ventilateur de plafond. Si cela fonctionnait, tu voyais la scène au-dessous de toi et ne

¹²⁸ « The first rehearsal exercise I did was showing Ingmar Bergman's *Scenes from a Marriage*. I asked the young actors to copy the gestures and movements of the characters. That's when the Brechtian concept of *Verfremdung* took place. There was a distance from the emotions because the children had no idea what they were playing as they did not have the experience and sometimes did not even understand the words that were used. », Milo Rau in Dina Dooreman, *op. cit.*

¹²⁹ Milo Rau, in Christian Jade, « " Five easy pieces " . Comment faire jouer des enfants ? Milo Rau et Peter Seynaeve s'expliquent. », *rtbf*, [en ligne], 15.10.2016, [consulté le 18.04.2021], disponible sur : https://www.rtbf.be/culture/scene/detail_five-easy-pieces-comment-faire-jouer-des-enfants-milo-rau-et-peter-seynaeve-s-expliquent?id=9430889.

ressentais rien »¹³⁰. Jude se faisait donc objet, il devenait seulement un corps, vide de toute pensée. De plus, les pédophiles racontent des histoires pour convaincre l'enfant de se taire, et continuer à avoir des rapports sexuels avec lui. Ils présentent les agressions sexuelles qu'ils commettent comme des jeux, à l'instar des chatouilles, et surtout comme des secrets, clé du silence et de la récidive. C'est ce que souligne la voix off dans *Five Easy Pieces* au moment de l'introduction de la troisième pièce pour parler des victimes : « Elles n'étaient qu'un élément d'un jeu cruel ».

En questionnant la façon de mettre en scène le fait divers qu'est l'affaire Dutroux, Milo Rau interroge les limites du théâtre, et de ce qui est représentable. À travers la métathéâtralité, il ne questionne pas seulement le rapport de la société au fait divers, ou à la protection des enfants, mais pousse le spectateur à une réflexion sur le théâtre : « C'est en quelque sorte le théâtre qui se regarde, qui décortique ce qu'est le jeu d'acteur, et qui pose la question du "peut-on tout jouer ?" Une manière pour le spectateur de dépasser le simple récit macabre de l'affaire. »¹³¹

À travers l'humour ou la métathéâtralité, les metteurs en scène créent une distance avec le sujet de la pédocriminalité qu'ils représentent. L'utilisation des écrans peut aussi être un moyen employé pour instaurer une distance. L'écran, comme son nom l'indique, pose un filtre entre le regard du spectateur et la personne de l'acteur. De plus, l'écran peut détourner le regard de ce qui se passe sur scène. La prise de distance par les metteurs en scène témoigne de la difficulté de représenter la violence et les agressions sexuelles. La distanciation amène à se questionner sur la façon de représenter, mais aussi sur ce qui peut être mis en scène : pour reprendre les termes de Milo Rau, « peut-on tout jouer ? » Peut-on tout montrer ? Doit-on tout montrer ? Peut-on tout dire ? Cette dernière question n'est pas seulement extradiégétique mais se pose également à l'intérieur des intrigues. La représentation de la violence met ainsi en exergue l'innommable et l'irreprésentable.

¹³⁰ « Remember how you were able to leave your body as a child. You'd pretend to be a thing without a soul, like a ceiling fan? If it worked, you'd see the scene beneath you and not feel a thing », in « surtitres anglais du spectacle », *op. cit.*, f. 27.

¹³¹ France Télévision, « La pièce "Five Easy Pieces" défie le tabou de l'affaire Dutroux au Théâtre Nanterre-Amandiers », *francetvinfo.fr*, [en ligne], 28.03.2017, [consulté le 18.04.2021], disponible sur https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/theatre/la-piece-quot-five-easy-piecesquot-defie-le-tabou-de-l-039-affaire-dutroux-au-theatre-nanterre-amandiers_3363037.html.

III. Dire ou montrer : une représentation en creux ?

La violence est mise en scène de façon mimétique, suggérée ou est racontée. Quel que soit le médium choisi par les metteurs en scène et les dramaturges, les violences ne sont pas complètement montrées, certains aspects restent de l'ordre de l'invisible, de l'indicible. Comment les metteurs en scène révèlent-ils l'indicible ? Que laissent-ils dans le hors-scène ?

III.A. L'indicible ou un sujet tabou

Comment parler de viol ? Comment rompre le silence alors qu'existe le risque de briser une famille ? Comment dévoiler ce tabou de la société ? Un tabou implique le silence. On ne parle pas de ce qui est tabou par crainte, respect, pudeur. Anne Coudreuse et Françoise Simonet-Tenant notent que « la sexualité a longtemps fait l'objet de nombreux tabous, aussi bien dans les mots que dans les choses. »¹³² La sexualité reste dans le silence, surtout lorsqu'il s'agit d'agressions. Le tabou reste de l'ordre de l'interdit. Aussi, les bourreaux ne l'évoquent pas, nient, car le viol est un crime. Et les victimes se taisent, par honte, par peur, par ignorance. Pourtant, elles finissent par briser le silence autour de ces actes.

A.1. Une mise sous silence

Le silence est central, d'autant plus que les victimes sont des enfants. Or le substantif « enfant » tire son étymologie de *infans*, en latin, qui signifie « celui qui ne parle pas ». L'enfant est donc celui qui se tait, qui garde le silence. L'enfant abusé se tait d'autant plus qu'il y a un rapport de force entre lui et l'adulte. D'ailleurs, la plupart des personnages brisent le silence seulement lorsqu'ils sont adultes. Les proches également se taisent, à l'instar de la mère de Christian, dans *Festen*, ou de la tante Mary dans *How I Learned to Drive*.

¹³² Anne Coudreuse et Françoise Simonet-Tenant, *op. cit.*, p.12.

Andréa Bescond montre la parole empêchée : « Quand il me faisait tout ça j'ai jamais rien dit, forcément j'avais sa langue dans ma bouche alors je pouvais pas dire grand-chose... » (*LC*, p. 22). Cet élément extérieur participe à faire obstacle à sa prise de parole. Ce silence qu'elle a gardé lors des agressions sexuelles est un argument qu'emploie Gilbert Miguié pour se défendre au tribunal : « Non, non je ne l'ai jamais forcée, la petite était muette comme une carpe. » (*LC*, p. 48) Gilbert Miguié considère le silence d'Odette comme une preuve de consentement, car « qui ne dit mot consent ». À travers ces mots, Andréa Bescond dénonce l'absence de consentement et contredit cette expression. La dramaturge montre également que le silence est caractéristique des victimes de pédophilie. Elle illustre le processus de réduction au silence : « Je sais pas docteur pourquoi j'ai rien dit pendant toutes ces années, il paraît que c'est classique chez les enfants qui ont été abusés. D'abord ils subissent, après ils sont complices, après comme ça les dégoûte d'avoir été une pute et ben ils occultent puis après quand ils se souviennent, ils se dégoûtent, ils se haïssent et ils se détruisent. » (*LC*, p. 52) Les victimes se taisent par peur, par honte, par amnésie. Le silence est à la fois une protection et la source de destruction.

Les rapports sexuels entre les enfants et les adultes relèvent du secret. Li'l Bit en fait mention dès le début de la pièce lorsqu'elle commence son monologue par ces mots : « Avant de révéler un secret, il faut parfois une leçon. »¹³³ (*HIL*, p. 33) Cette phrase pourrait être le résumé de toute la pièce. Le secret est à la fois le sien et celui de Peck. La leçon est celle qu'elle donne au public mais aussi les leçons de conduite de Peck. En dévoilant petit à petit son secret, Li'l Bit fait du public son confident. Les actes pédophiles dont elle a été la victime étaient un secret car inexprimables. Le secret est aussi créé par le bourreau. Gilbert Miguié demande à Odette de se taire : dès la première scène, il lui ordonne de n'en parler à personne à deux reprises : « Alors par contre il faut le dire à personne que Gilbert il joue à la poupée ! » (*LC*, p. 6) puis « Bien, on va aller dans ta salle de bain, mais attention Odette il faut le dire à personne ! parce que moi je viens jouer avec toi car tu es toute seule... » (*LC*, p. 7). « Il faut », répété deux fois, marque une obligation que doit suivre Odette. De plus, le terme « attention » ainsi que la dernière phrase sonnent comme une menace. La jeune Odette, en position d'infériorité face à l'adulte ne semble pouvoir que se taire.

¹³³ « Sometimes to tell a secret, you first have to teach a lesson. », Paula Vogel, *How I Learned to Drive*, *op. cit.*, p. 32.

Le secret n'existe pas uniquement entre l'enfant et son agresseur dans *Festen*, mais est familial. Les abus commis par Helge sont plongés dans le silence. La prise de parole de Christian est empêchée : il est sorti de la salle après son discours, personne ne réagit à sa confession et les invités détournent l'attention sur d'autres sujets : le secret ne doit pas être dévoilé. Les membres de la famille font en sorte de l'empêcher de parler : Michaël en le sortant brutalement de la salle à manger, Hélène en dissimulant la lettre de Linda, alors qu'elle aurait pu être une alliée de son frère. Barbara Le Maître note que « cette lettre est un instrument narratif ambivalent dans la mesure où, logée au fond d'un tube d'aspirine, elle est simultanément associée à la souffrance et à la médication. »¹³⁴. Hélène cache la lettre de sa sœur, camoufle cette preuve et cette source de souffrance (pour toute la famille qui risquerait d'implorer). Pourtant, tout comme les médicaments ne sont parfois efficaces que momentanément, la souffrance provoquée par la lettre n'est que retardée. « L'un des premiers enjeux narratifs de cette lettre consiste donc, non seulement à incarner le secret, mais surtout à le démultiplier et, par suite, à le délocaliser. Le secret n'est donc pas uniquement une souffrance enfouie au plus profond de Christian, mais aussi ce qui séjourne dans l'image et plane sur la famille »¹³⁵ explique Barbara Le Maître.

Dans *A Little Life*, Jude seul s'astreint au silence, malgré les demandes d'Ana d'en parler : « Je ne peux pas le mettre en mots »¹³⁶ lui dit-il. Elle l'encourage à s'exprimer sur les abus qu'il a subis, et le plus vite possible car plus il s'enfoncera dans son silence, plus il sera difficile d'en sortir. Ce n'est que tardivement qu'il parvient à raconter son passé : à Willem d'abord, puis à Harold, dans une lettre posthume.

A.2. Briser le silence

2.a. Prendre la parole

Le théâtre est le lieu d'une prise de parole. Le silence est brisé lorsque les victimes s'expriment, qu'elles s'adressent au public directement ou à d'autres protagonistes. C'est aussi le moyen pour certains dramaturges, comme Andréa Bescond, de dénoncer le tabou

¹³⁴ Barbara Le Maître, *op. cit.*, p. 7.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ « I cannot put it into words », ITA-Ensemble, « surtitres anglais du spectacle », *op. cit.*, f. 35.

qui entoure la pédocriminalité. Elle clame : « Le choix de cette histoire s'est imposé à moi comme une survie, comme l'envie de dire haut et fort ce que beaucoup ne veulent pas entendre, rejettent en bloc, quoi de plus insupportable que le viol d'un enfant ? »¹³⁷ Le théâtre devient une chaire pour contrer le tabou, l'indicible, laisser entendre la voix des victimes.

Les personnages victimes d'abus sexuels prennent la parole, ou du moins brisent le silence sur les abus qu'ils ont subis, malgré la difficulté de s'exprimer. *Festen* introduit cette rupture à travers deux prismes : la parole orale et la parole écrite. Christian met en scène sa prise de parole : il laisse le choix à son père entre deux discours, le billet vert ou le jaune. Ces deux couleurs ne sont pas choisies au hasard. Barbara Le Maître note :

On se souvient que, au moment de porter son premier toast, Christian demande à son père de choisir entre deux discours, écrits sur deux petits livres, l'un vert, l'autre jaune. On sait qu'il s'agit précisément des deux couleurs qui caractérisent Judas... mais où est le traître ? Est-ce le père, sommé de choisir entre des couleurs qui lui sont adressées (ce père qui violait ses enfants sur une banquette verte) ? Est-ce le fils, qui fait apparaître ces couleurs (et s'apprête à divulguer le secret de famille) ? Le prénom du fils incite évidemment à le situer du côté du Christ.¹³⁸

La question de savoir « qui est le traître » posée par Barbara Le Maître souligne la violence à laquelle fait face Christian et le poids de la rupture du silence. En faisant son discours, inscrit sur le papier vert, Christian trahit le secret familial. En laissant la décision du discours à Helge, Christian crée un mystère : qu'était-il écrit sur le papier jaune ? Aurait-ce été le même discours ou une autre prise de parole ? Le choix entre deux papiers, d'apparence identique à l'exception de la couleur, est aussi un clin d'œil, comme le souligne le cuisinier, aux jumeaux : au choix que faisait Helge d'avoir un rapport sexuel avec Christian ou Linda : « Tu fuis ton père qui tirait à la courte paille entre toi et ta sœur. À propos, formidable, le truc du tirage au sort pour ton discours. Comme faisait ton père. » (*F*, p. 48). Par ailleurs, Christian désigne sa prise de parole comme un « discours-vérité » (*F*, p. 34), en contradiction donc avec le mensonge qui entoure Helge. Cette volonté de briser le silence est annoncée dans la mise en scène de Cyril Teste par la focalisation sur le tableau de Corot, *Eurydice et Orphée* (1861), dans lequel Orphée emmène Eurydice hors du royaume des morts. Dans *Festen*, Christian tente de sauver sa sœur et lui par la révélation de la vérité sur les agissements de leur père à leur égard¹³⁹.

¹³⁷ Andréa Bescond, « Pourquoi “Les Chatouilles ou la danse de la colère” ? », *andreaBescond.com*, [en ligne], [consulté le 03.09.2019], disponible sur : <https://andreaBescond.com/les-chatouilles-le-spectacle/>.

¹³⁸ Barbara Le Maître, *op. cit.*, p. 12.

¹³⁹ Anne-Sophie Gourville, *op. cit.*, p. 4.

Ce tableau est la première image montrée à l'écran : une femme vêtue de noir monte sur une chaise et filme le tableau, permettant ainsi de voir sur l'écran les détails de la peinture et de donner un aspect vivant, animé au tableau. Il s'agit de la seule femme qui tient la caméra dans cette mise en scène, et du seul moment où elle apparaît. Elle est accompagnée d'un homme qui la soutient lorsqu'elle filme et descend de la chaise. Ces deux personnes font écho au duo de Christian et Linda, elles annoncent la rupture du silence en filmant le tableau. Linda, pour sa part, brise le silence après sa mort. L'écriture de la lettre permet de révéler les crimes de son père et d'appuyer les dires de Christian : sa parole au départ niée devient, grâce aux mots de Linda, crédible. La lettre est un accessoire essentiel dans la pièce : « La fonction de la lettre relève de l'incarnation : la feuille de papier donne une consistance matérielle à ce non-dit qui hante le film, en même temps qu'elle lui fournit un ancrage dans l'image. »¹⁴⁰ Si ici Barbara Le Maître parle du film, il en va de même pour la pièce. La lettre devient une preuve, une trace du secret qui hante la famille. Elle ajoute :

Objet fétiche du récit, le petit morceau de papier s'articule sur la parole de Christian, dont il constitue le pendant ou l'écho (à corps jumeaux, paroles identiques). C'est en effet la même protestation qui se trouve reprise de part et d'autre, et le film négocie habilement l'articulation entre la forme écrite et la forme orale du secret, en les faisant voyager selon des trajectoires exactement inverses, pour les faire converger au final. Ainsi, dans le temps même où les mots de Christian remontent depuis les cuisines vers la salle du repas, la lettre descend peu à peu des hauteurs où elle était confinée, pour gagner le même lieu.

De plus, la lettre, objet de révélation, est caché dans le lustre : le lieu où elle est dissimulée est symbolique de la mise en lumière du secret familial. De même, les espaces deviennent significatifs et accompagnent la révélation de l'inceste par Christian :

Le récit se construit selon une architecture singulière. Globalement, l'espace filmique est partagé entre une "scène du dessus", une "scène intermédiaire" et une "scène du dessous". Au sommet de l'édifice se trouvent les chambres, notamment celles dans laquelle la lettre est cachée ; cet espace est le lieu de dissimulation. L'architecture se compose ensuite d'un espace intermédiaire où se déroule la cérémonie – lieu de révélation – et des cuisines en sous-sol. En cuisine, justement, on ne prépare pas seulement le repas, mais aussi le dévoilement du secret : on tente de faire remonter la parole de Christian vers le lieu où elle doit être entendue.¹⁴¹

Cyril Teste joue avec ces espaces, dissimulés ou visibles. Ainsi, la cuisine et la chambre sont des espaces cachés par les pans de murs, quand la salle à manger, là où se déroule le repas et où est révélé le secret, est visible du début à la fin. D'ailleurs, la chambre et la

¹⁴⁰ Barbara Le Maître, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 8.

salle de bain se situent toutes deux à jardin, et si la chambre est le lieu où la lettre est cachée, la salle de bain est l'espace où sont lavés et dissimulés les crimes de Helge. Dans la mise en scène de Daniel Benoin, les chambres sont visibles mais de façon moindre puisqu'elles sont situées dans les balcons de la salle alors que la salle à manger est au niveau des spectateurs, et la cuisine est complètement absente. La notion d'espaces, cachés et visibles, est donc moins évidente chez Daniel Benoin. Si la famille de Christian s'oppose à ses révélations, au contraire les cuisiniers et les serveurs l'encouragent et l'accompagnent. Kim lui dit : « Il faut aller jusqu'au bout. Sinon c'est foutu. C'est comme s'il ne s'était rien passé ! Terminé ! » (*F*, p. 47) et demande aux deux serveuses, Pia et Michelle, de voler les clefs des invités.

La lettre est un artifice également employé par Milo Rau : Sabine s'exprime face à la caméra et prononce une lettre qu'elle aurait adressée à ses parents. On ne voit pas l'objet puisque la lettre n'est pas écrite mais orale. Il s'agit d'une missive en forme de testament (puisque Sabine conclue sa lettre sur ce qu'elle lègue) et résonne comme un adieu à ses parents qu'elle pense ne plus jamais revoir : « Comme je ne reviendrai sans doute jamais, sauf s'il arrive un miracle, papa peut avoir mon radio-réveil et vous pouvez tous les deux choisir des affaires dans ma chambre » (*FEP*, scène 3). Ce témoignage est particulièrement fort et tranche avec les autres pièces qui sont entrecoupées par les interventions du metteur en scène, rappelant ainsi qu'il s'agit d'une pièce de théâtre, alors que la prise de parole de Rachel Dedain n'est ni interrompue, ni commentée. De plus, les autres comédiens et le metteur en scène sont plongés dans le noir, leurs silhouettes sont à peine perceptibles, contrairement aux autres pièces. Le témoignage de Sabine se termine dans le silence. Rachel Dedain est dans cette pièce seulement vêtue d'une culotte, accentuant l'effet de vulnérabilité lorsqu'elle prend la parole. Le visage en gros plan de la comédienne projeté sur l'écran est comme une trace du témoignage qu'elle réalise.

Briser le silence se fait par la parole mais aussi par le corps, qui devient le relais d'une parole indicible, imprononçable : « Les mots ne suffisent pas toujours, avec le corps on arrive à exprimer plein de choses »¹⁴², explique Andréa Bescond, ce que son personnage Odette souligne dans le film : « Moi je parle pas beaucoup vous savez, je danse. ». La

¹⁴² Andréa Bescond, in Geneviève Cheval, « Une bombe à fragmentations », in *Paris-Normandie*, [en ligne], 14.11.2018, [consulté le 03.06.2019], disponible sur : <https://nouveau-europressecom.ezproxy.univparis3.fr/Document/View?viewEvent=1&docRefId=0&docName=news%C2%B720181114%C2%B7PAN%C2%B78442904&docIndex=65>.

danse prend le relais à des moments clés : au tribunal entre autres, ou seules les paroles de Miguié se font entendre, alors que le témoignage d'Odette est traduit par une danse en même temps que ses lèvres bougent, sans prononcer un son. Ses bras se meuvent sur le refrain dans un geste ample et lent, sur les *ad lib* chantés par Alvina Lanselle. Puis tout son corps s'agite, dans des mouvements hip-hop plus saccadés suivant le rythme des notes jouées sur un xylophone, rappelant les boîtes à musique. Elle reprend ensuite les mimes de parole, suivis par un tremblement de tout son corps, rappelant la première scène où elle se faisait agresser. Mais ce geste est aussi une forme d'exorcisme : la libération de la parole au tribunal fait ressortir les traumatismes qu'elle a vécus. C'est aussi par la danse qu'enfant elle tente de montrer à sa mère son mal-être : « Parce que je me sens mal maman, je voudrais... Je ne peux pas te dire, regarde moi maman, comprends ma danse ! » (LC, p.29) Le corps est un langage et, tout comme la parole, il n'est pas toujours compris, comme en témoigne l'absence de réaction de la mère face à la danse d'Odette, ou la méprise du professeur de danse au conservatoire qui perçoit bien la colère et la douleur dans la danse de son élève mais y lit le témoignage d'un passé juif.

En mettant en scène cette prise de parole, les dramaturges montrent aussi la victoire des victimes qui réussissent à s'affranchir du silence dans lequel elles étaient plongées. C'est ce que souligne Milo Rau : « Oui, ce qui est très beau pour moi ici, c'est la possibilité de transcender le mal. À la fin, il y a une victoire des enfants sur l'indicible. »¹⁴³ Les enfants parviennent à nommer l'innommable, à parler de l'affaire Dutroux et des victimes. Car parler devient aussi une victoire, pour ne pas oublier.

2.b. Mémoire

Le témoignage participe à faire des pièces des œuvres de mémoire. Emeline Jouve note qu'« *How I Learned to Drive* est qualifiée par plusieurs critiques de “memory play”, de “pièce de la mémoire” »¹⁴⁴. Les personnages reviennent sur leur passé et transmettent leur expérience. En quoi ces pièces sont-elles des témoignages et participent-elles à traduire une mémoire du viol ?

¹⁴³ Julien Damien, « Five Easy Pieces, dans l'antre du mal », *LM Magazine*, [en ligne], 01.03.2018, [consulté le 18.04.2021], disponible sur : <http://www.lm-magazine.com/blog/2018/03/01/five-easy-pieces/>.

¹⁴⁴ Emeline Jouve, *op. cit.*, p. 12.

Dans *Les Chatouilles ou la Danse de la colère* et *How I Learned to Drive*, les personnages racontent et leurs souvenirs arrivent au gré de la tournure que prend la conversation. Emeline Jouve souligne qu'« en disloquant la linéarité de l'intrigue, en jouant sur les analepses et les prolepses, Vogel rend compte des caprices de la mémoire pour qui le temps n'est que palimpsestes d'évènements. »¹⁴⁵. La mémoire n'est pas toujours fiable, le temps influe sur les souvenirs. Le narrateur peut lui-même modifier les souvenirs, comme en témoigne la présence de Noureev, qui sort du poster qu'a accroché Odette dans sa chambre, et qui l'emmène à l'Opéra de Paris où il lui offre une démonstration de danse. Ce souvenir est un fantasme dans *Les Chatouilles ou la Danse de la colère*.

Dans *Five Easy Pieces*, la mémoire est aussi une question centrale. Debra Levine remarque :

Les enfants acteurs, qui pour la plupart étaient bébés quand Dutroux était en procès, quand on leur montre sa photo sans légende, le reconnaissent, cependant seulement comme un post-souvenir – l'idée, suivant Marianne Hirsch (1997), que la mémoire n'est pas créée d'une expérience directe, mais plutôt héritée des générations précédentes racontant leurs expériences traumatisantes.¹⁴⁶

En mettant en scène des enfants qui racontent l'histoire de Marc Dutroux, Milo Rau illustre le pouvoir de la mémoire, comment les histoires se transmettent. L'affaire Dutroux a marqué la Belgique et les enfants sont héritiers de ce drame. C'est ainsi une mémoire collective que met en scène Milo Rau.

Festen, en tant que repas de famille et célébration de Helge, s'inscrit dans une représentation de la mémoire. Les discours prononcés par les différents invités, qui racontent des souvenirs avec Helge, créent une image mémorielle de Helge. Barbara Le Maître explique :

« La fête de famille [...] est un moment fort de réaffirmation de l'identité familiale et collective. Mais elle est aussi souvent l'occasion de rappeler une mémoire personnelle dont les méandres restent souvent impénétrables pour d'autres que soi. Dans le présent de la fête se joue cette contradiction plus ou moins bien négociée du désir de retrouver le passé et d'en être quitte. La fête est toujours un rappel de quelque chose, de quelqu'un ou d'un évènement. » (A. Muxel, « Le souvenir de la fête ou les étincelles du désir » in *La Fête de famille*, In Press Editions, 1998, p. 150-

¹⁴⁵ Emeline Jouve, *op. cit.*, p. 12

¹⁴⁶ « The child actors, most of whom were infants when Dutroux was on trial, when shown his uncaptioned photo, do recognize him, however only as a post-memory—the idea, following Marianne Hirsch (1997), that memory is not created from direct experience, but rather inherited from the previous generation's retelling of their traumatic experiences. », Debra Levine, *op. cit.* p. 151.

151). Au-delà de l'évènement de façade qui en constitue le prétexte, la fête engage la famille à concilier mémoire collective et mémoire individuelle.¹⁴⁷

Helge lui-même rappelle dans son monologue qui débute la pièce que la fête d'anniversaire est aussi l'occasion de regarder sa vie et d'en faire le bilan : « La plus grande partie de sa vie est derrière soi. Mais si on a bien vécu, comme je l'ai fait, on peut regarder et en arrière et en avant. On peut se souvenir des moments douloureux comme des moments joyeux. » (*F*, p. 16) Dans les propos de Helge, nulle trace de culpabilité, et le spectateur, à cet instant-là, s'il ne connaît pas la pièce, ne peut s'imaginer à quoi font référence les moments douloureux et ceux plus joyeux. Cette fête est l'occasion de mettre à l'honneur Helge et de ne pas faire mention de son passé sexuel avec ses enfants. En célébrant Helge à travers des discours, c'est l'occasion de créer une mémoire collective en mettant en commun les souvenirs. Mais la mémoire collective s'oppose ici à la mémoire individuelle puisque les souvenirs de Christian vont à l'encontre de la vision du personnage de Helge qu'ont les autres invités.

Dans *A Little Life*, le rapport à la mémoire se traduit par la présence d'Ana. Dans l'adaptation théâtrale, les personnages féminins disparaissent. Seul le personnage d'Ana est conservé, ce qui lui donne une place d'autant plus importante dans cette mise en scène composée essentiellement d'hommes. Surtout, la suppression de Julia, la femme de Harold, qui tout comme ce dernier fait les démarches pour adopter Jude, ôte une figure maternelle qui existait pour la première fois dans la vie de Jude. Si dans le roman Ana apparaît à travers les souvenirs de Jude, Ivo van Hove lui donne une consistance, une matérialité par le corps de l'actrice. Elle est présente notamment lors des agressions de Jude : elle est semblable à une figure de conscience, encourageant Jude à fuir ou à se protéger. Sa présence crée une confusion au sein des souvenirs : est-ce un souvenir réel ou une reconstitution ? De plus, elle a une posture de narratrice. À plusieurs reprises, elle raconte ce qui se passe sur scène, traduisant ainsi en mots ce que Jude garde en images dans sa mémoire.

¹⁴⁷ Barbara Le Maître, *op. cit.*, p. 19.

2.c. Silence et société

Ces pièces provoquent une réflexion chez le spectateur qui s'interroge sur sa perception des violences sexuelles, sur la façon dont elles sont considérées dans la société.

Nancy Taylor Porter parle de notion d'«intersubjectivité ». Elle explique :

En substance, nous créons des représentation internes basées sur nos propres expériences émotionnelle et sensorielles quand nous regardons quelqu'un vivre une expérience similaire ou agir d'une manière identifiable. Gallese écrit : « Un mécanisme fonctionnel sous-jacent commun – la simulation incorporée – permet de partager le sens des actions, des intentions, des sentiments, et des émotions avec d'autres personnes, ce qui est à la base de notre identification et de notre connexion avec les autres. » Il nomme cela la base de l'intersubjectivité.¹⁴⁸

La représentation des viols et agressions sexuelles appelle à écouter les victimes, à repérer les signes, à ne pas nier leur parole. Elle crée un système de miroir pour que les spectateurs se sentent concernés par le sujet.

En mettant au centre des pièces un sujet tabou, les pièces œuvrent à le supprimer ou du moins à en faire bouger les limites. Christopher Bigsby explique que Paula Vogel « s'est, elle l'a avoué, concentrée sur des sujets tabous mais dominants dans la culture. C'est une tactique délibérée, notamment parce que ce tabou est responsable d'être tassé avec une énergie subversive, et bien que non porteuse d'une idéologie, Vogel a conscience de la capacité du théâtre à s'emparer de ce qui est éludé et qu'il peut en soi avoir des implications politiques. »¹⁴⁹ Le théâtre sert de révélateur. Il est d'autant plus politique qu'il crée un dialogue avec les spectateurs. Paula Vogel défend cet aspect et montre que le débat suscité est notamment l'une des caractéristiques de son théâtre : « Si le public n'accepte pas les deux côtés d'un problème, il ne peut pas y avoir de dialogue politique... Dans ma compréhension du politique, vous ne pouvez pas être politiquement

¹⁴⁸ « In essence, we create internal representations based on our own emotional and sensory experiences when watching someone undergo a similar experience or act in an identifiable way. Gallese writes: "A common underlying functional mechanism—embodied simulation—mediates our capacity to share the meaning of actions, intentions, feelings, and emotions with others, thus grounding our identification with and connectedness to others." He calls this the basis of intersubjectivity. », Nancy Taylor Porter, *op. cit.* p. 15

¹⁴⁹ « She has, she has confessed, concentrated on subjects that are taboo but prevalent in the culture. It is a deliberate tactic, not least because that taboo is liable to be compacted with a subversive energy, and though not ideological Vogel is alert to the theatre's capacity to engage with what is evaded and aware that that in itself may have political implications. », Christopher Bigsby, *op. cit.*, p. 290.

correct. Être politique signifie ouvrir un dialogue, non pas être “correct” »¹⁵⁰. *How I Learned to Drive* repousse les limites du politiquement correct car la pièce interroge notre perception d’un agresseur sexuel. Le public éprouve une certaine affection pour Peck, et dès lors doit se débattre avec son rejet de la pédophilie et son appréciation du personnage. Emeline Jouve remarque que « Le thème de la famille, central dans *How I Learned to Drive*, permet à Vogel de naviguer du microcosme de la maison au macrocosme de la communauté »¹⁵¹. La vision de la famille de Li'l Bit devient alors le reflet de la communauté, poussant les spectateurs à se remettre en question : ont-ils aussi été complices de violences sexuelles ?

Milo Rau, réputé pour faire du théâtre politique, explique que mettre en scène l’affaire Dutroux est politique :

Jouer l’affaire Dutroux avec des enfants paraissait impossible, mais cela devient politique car la pièce offre la capacité de transcender ce qui ne pouvait pas l’être, et cela grâce à la fantaisie et la puissance de l’imaginaire. La question de la transcendance est très importante pour moi.¹⁵²

La pièce de théâtre permet d’aller au-delà de l’affaire Dutroux, de l’inscrire dans une histoire plus globale (la colonisation et les failles du système politico-judiciaire), et de montrer que grâce à la fiction, la pédocriminalité peut être mise en scène et interprétée par des enfants. Surtout, la fin de *Five Easy Pieces* montre la capacité des enfants à se révolter, à avoir conscience de l’importance de la liberté. La pièce se conclut sur une réflexion qui va au-delà de l’affaire Dutroux, et qui part du vécu des enfants comédiens : Marc Dutroux est un outil de réflexion, et non une fin en soi. Ce n’est pas Dutroux qui a le dernier mot, mais un enfant de 9 ans qui est libre et défend la liberté.

¹⁵⁰ « If the audience don’t embrace both sides of an issue, there can be no political dialogue... In my sense of political, you can never be politically correct. To be political means to open up a dialogue, not to be “correct” », citée par Christopher Bigsby, *op. cit.*, p. 319.

¹⁵¹ Emeline Jouve, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵² Milo Rau, in Julien Damien, « Milo Rau, Théâtre vérité », *LM Magazine*, [en ligne], 09.01.2018, [consulté le 18.04.2021], disponible sur : <http://www.lm-magazine.com/blog/2018/01/09/milo-rau/>.

A.3. Un théâtre de l'intime ?

Les pièces étudiées interrogent la notion d'intime. Cet intérêt pour ce concept n'est pas nouveau ni rare comme le souligne Florence Baillet :

De fait, nombre de créations contemporaines s'emploient manifestement à afficher les marques de l'intime : elles adoptent une perspective rapprochée, se focalisant sur des micro-événements attachés à une singularité individuelle, du registre de l'infime et du ténu, et elles s'efforcent de suggérer une « authentique » proximité, en convoquant toute une gamme de sensations, d'émotions et de sentiments.¹⁵³

Comme le suggère Florence Baillet, l'intime est perceptible à travers des « marques » c'est-à-dire qu'il existe des critères plus ou moins visibles pour noter que l'intime est en jeu. Les personnages de nos pièces laissent voir, laissent entendre leurs émotions, leurs sentiments. Les œuvres étudiées traitent d'autant plus de l'intime qu'elles mettent en scène le viol d'enfants. La sexualité est fortement liée à l'intime car elle a lieu généralement dans la sphère privée (qui est supposée être à l'abri du regard de l'autre, qui n'est pas publique). Il y a alors une double intimité du viol en raison de son caractère sexuel – il doit rester dans la sphère privée – mais aussi à travers le secret qui l'entoure : de la part du bourreau mais aussi de la victime qui se tait. Car l'intime renvoie également au secret comme l'indique Florence Baillet¹⁵⁴.

Mais la représentation au théâtre ou au cinéma questionne l'intime. Car ce qui est intime est supposé être caché, être ce qui est présent au plus profond de soi et non pas visible par un grand nombre de spectateurs comme le souligne Florence Baillet :

[...]si l'intime nous renvoie, de par son étymologie, au superlatif « intimus », désignant ce qu'il y a de plus intérieur, de plus secret et de plus profond, l'intime dans la littérature et les arts suppose en effet que l'on propose à un public ce qui, d'ordinaire, n'est pas censé être exposé au regard de tous, tout en affirmant dans le même mouvement, pour que cela reste du domaine de l'intime en dépit de cette monstration, le caractère secret, très personnel, de ce qui est présenté.¹⁵⁵

Florence Baillet explique que, par la représentation devant des spectateurs, devant une assistance, l'intime devient « extime »¹⁵⁶ pour reprendre la terminologie d'Anne

¹⁵³ Florence Baillet, « L'intime et le politique dans les arts contemporains : Introduction », *Le Texte étranger* [en ligne], n° 8, mise en ligne janvier 2011, [consulté le 26/11/2020], disponible sur : <http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/baillet.html>.

¹⁵⁴ Florence Baillet, *op. cit.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ L'extime est le « clair antonyme d'intime, [il] désigne ce qui est tourné vers le dehors, en prise sur les événements extérieurs. », in Anne Coudreuse et Françoise Simonet-Tenant, « Introduction », in Anne Coudreuse et Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, l'Harmattan, 2009, Centre d'Etude des Nouveaux Espaces Littéraires Université Paris 13, p. 9.

Coudreuse et Françoise Simonet-Tenant, c'est-à-dire que les personnages extériorisent leur intériorité, ils se tournent vers le dehors. Leur intimité n'est donc plus secrète, elle est rendue visible, accessible au regard du spectateur.

3.a. Des espaces de l'intime

Il est commun de faire une distinction entre espace public et espace privé. La maison est représentative de l'espace privé. Dans *Five Easy Pieces*, nous avons accès à différents espaces qui permettent aussi la distinction entre ces deux types d'espaces. Les discours du roi Belge et de Patrice Lumumba prennent place dans un lieu public, la forêt dans laquelle Marc Dutroux a caché les corps est également publique ou encore l'espace théâtral lui-même dans lequel évoluent les enfants comédiens, est un lieu destiné à accueillir des spectateurs. Mais dans ce même espace public qu'est le théâtre, sont créés des décors, assez simples, contenant des éléments qui renvoient à la sphère privée de la maison. Le spectateur a alors accès au salon de Victor Dutroux, à la cave de Marc Dutroux ou encore au salon des parents de Julie, matérialisés par un fauteuil, un lit de fortune ou un canapé. Dans *A Little Life*, ce n'est pas l'intérieur d'une demeure qui est visible par le spectateur mais une multitude d'espaces privés. Ainsi, la scène, vidée en son centre si ce n'est la présence d'un lavabo, est entourée de différents lieux privés dans lesquels évoluent chacun des personnages : le cabinet d'Andy, l'atelier de JB, le bureau de Malcolm avec ses maquettes, celui de Willem ou encore le plan de travail de la cuisine qui est à la fois celle de Jude, de Jude et Willem et celle d'Harold. Cet espace rectangulaire amène le spectateur à avoir parfois un regard totalisant par lequel il parvient à observer tous les intérieurs des espaces dans lesquels habitent les protagonistes dans un même temps. Cet effet est d'autant plus renforcé par la présence de deux écrans géants qui entourent la scène côté cour et côté jardin et qui représentent l'extérieur puisque sont diffusées des images de rues. Enfin dans *Festen* mis en scène par Cyril Teste, ce sont plusieurs pièces de la maison qui sont visibles : le salon, la chambre, la salle de bain ou encore la cuisine. En regardant l'intérieur d'une maison, le spectateur devient voyeur, et observe des faits et gestes qui normalement ne devraient pas être disponibles à sa vue.

Parmi ces espaces privés, certains sont plus intimes que d'autres. Ainsi la chambre ou la salle de bain sont particulièrement des lieux de l'intime. En effet, ce sont des lieux dans lesquels les personnes se mettent à nu. Dans *Festen* de Cyril Teste, la chambre et la

salle de bain sont les lieux de scènes intimes à l’instar du bain de Pia ou du rapport sexuel entre Michaël et Mette. Mais ce sont aussi et surtout les lieux détenteurs du secret familial. C'est dans la chambre de Linda dans laquelle Michelle est supposée dormir qu’est cachée la lettre contenant les révélations de Linda. Quant à la salle de bain, c'est un lieu symbolique à propos des abus sexuels comme en témoigne Christian dans son discours. La salle de bain est le lieu dans lequel est, d’une certaine façon, camouflé l’abus puisque Helge se lave immédiatement après avoir abusé de ses enfants. Et c'est avec ironie que Christian le souligne : son père n’est propre qu’en apparence. Telle une réponse à cette violence, la baignoire dans la mise en scène de Cyril Teste devient le lieu dans lequel la violence est de nouveau perpétuée. En effet, dans le chapitre 4, le pan du mur à jardin pivote pour laisser voir Helge, nu dans la baignoire, qui est ensuite frappé par Michaël. Placer cette scène dans la baignoire est un changement de Cyril Teste par rapport au texte.

La salle de bain est également le lieu dans lequel Odette dans *Les Chatouilles ou la Danse de la colère* est violée. En effet, c'est dans la salle de bain de sa chambre que Miguié abuse d’elle pour la première fois. Dans *A Little Life*, la salle de bain est centrale car elle est située au milieu de la scène à travers le lavabo qui est le seul élément présent à cet endroit de la scène. Jude se scarifie, adossé au lavabo, à plusieurs reprises dans la pièce. Il n’y a pas de chambre dans ce décor, les viols ont lieu à même le sol, ce qui crée une distinction avec le rapport sexuel entre Jude et Willem qui est le seul acte sexuel qui a lieu sur le canapé. Nous observons une double intimité, bien distincte l’une de l’autre. Dans le rapport sexuel entre Willem et Jude, nous, spectateurs, sommes voyeurs d’une intimité de couple. Il s’agit du seul acte sexuel où les deux protagonistes sont tous les deux nus, mais aussi où l’acte est caché au regard du spectateur par la présence d’une couverture sous laquelle se dissimulent Jude et Willem. L’acte amoureux n’est finalement qu’entr’aperçu par le spectateur. En revanche, les scènes de viol ne sont pas cachées par un quelconque accessoire.

Les mises en scènes étudiées questionnent les temporalités de l’intime. Les personnages se confient sur leur intimité. Dans le présent, ils racontent leur passé. Le présent est donc révélateur de l’intimité du passé. *A Little Life* superpose plusieurs temporalités au même instant. Ainsi par exemple, l’une des scènes représente l’anniversaire de Jude à deux moments différents dans l’espace-temps, mais qui se côtoient sur scène : Jude est à la fois adulte et enfant (il est âgé de huit ans). Il est alors entouré d’Harold (représentant le présent) qui lui apporte le gâteau d’anniversaire, et de

Frère Luke (figure du passé) qui dans le souvenir est celui qui lui a donné un gâteau également. Cette superposition crée un effet d'étrangeté et peut suggérer une méfiance de la part de Jude envers Harold. Car Harold et Frère Luke font tous deux office de figure paternelle pour Jude, et tous les deux font preuve de bonté à son égard. Sauf que leurs attentions véritables se distinguent puisque Frère Luke amadoue Jude pour mieux abuser de lui alors qu'Harold n'a aucune idée malsaine à l'encontre de Jude. Surtout, cette superposition temporelle accentue l'idée de traumatisme. En effet, elle suggère que pour chaque anniversaire, Jude peut être envahi par ces mauvais souvenirs et qu'il est donc sans cesse rattrapé par son passé. En voyant ce souvenir, nous accédons à ce qui touche Jude au plus profond de lui, à ce qu'il garde secret. Mais ce n'est pas uniquement l'intime qui est souligné ici. Le fait d'accéder aux souvenirs de Jude alors même que nous le voyons aux côtés d'Harold crée un effet d'intrajectivité. Cet effet est d'autant plus marqué par l'entité d'Ana, qui est également présente lors de cette scène de souvenirs, ajoutant encore une strate temporelle aux deux autres coexistant.

3.b. L'usage d'écrans : pour quelle intimité ?

L'usage des caméras interroge les notions d'intimité et d'extimité : « L'intimité de l'acteur est généralement exhibée au public grâce à la présence d'un ou de plusieurs caméramans sur le plateau qui capturent l'image en direct et permettent sa retransmission simultanée à une échelle plus grande sur un écran de projection. »¹⁵⁷ La présence de ces écrans crée un double regard : les spectateurs ont une vue d'ensemble mais aussi une vue plus détaillée des comédiens :

Le spectateur assiste au dédoublement des comédiens, à la fois présents dans un éloignement réel (sur scène) et dans une apparente proximité (en gros plan à l'écran). La médiatisation du comédien par l'outil vidéo renouvelle la frontalité habituelle au théâtre, offre une plongée inédite et intimiste dans l'action scénique.¹⁵⁸

Grâce aux écrans, le spectateur est au plus près de l'action, son regard peut être au plus près des personnages. Ce dédoublement du comédien permet au spectateur de voir le

¹⁵⁷ Charlotte Bomy, Table ronde « Intermédialités : l'intime et le politique dans les arts numériques », *Le Texte étranger*, [en ligne], n° 8, mise en ligne janvier 2011, [consulté le 26.11.2020], disponible sur : <http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/intermedialites.html>.

¹⁵⁸ *Ibid.*

personnage de loin, donc d'une certaine façon ce qui est visible par tous, mais aussi d'observer le protagoniste au plus près et ainsi d'accéder à une plus grande intimité.

La notion d'extimité est aussi mise en valeur par les écrans. En effet, Florence Baillet explique que « l'intime se définirait comme espace-hors-regard »¹⁵⁹. Or, les écrans ajoutés à la représentation sur scène créent un double regard, et donc font que l'intime est doublement scruté. L'intime est d'autant plus dévoilé qu'il est montré devant un public. L'utilisation d'écrans au théâtre rend davantage poreuse la frontière entre intime et extime puisqu'ils participent à montrer l'intimité des personnages, à la rendre visible dans les moindres détails.

Les mises en scène de la pédocriminalité illustrent la prédominance du silence : la difficulté à s'exprimer pour les victimes, leur prise de parole, le silence qui entoure ce sujet dans la société sont autant de manières de mettre au centre le tabou qui caractérise les abus sexuels. En dévoilant ces viols, les mises en scène questionnent le rapport à l'intime. Cet espace « hors-regard » met aussi en avant le non-visible.

III.B. Le hors-scène

« Nous écoutons l'inexprimé, nous contemplons l'invisible. ». Cette phrase écrite par Okakura Kakuzô dans *Le Livre du thé* souligne un paradoxe : nous avons la capacité, si nous y prêtons attention, de pouvoir entendre l'inexprimé, c'est-à-dire ce qui est tu, non-dit, qui reste dans une certaine mesure dans le silence ; ainsi que de contempler l'invisible. Okakura Kakuzô n'emploie pas le verbe voir ce qui suggère que nous ne voyons pas l'invisible, mais nous en avons conscience, nous le percevons. C'est ce qui apparaît avec le hors-scène. Le lien entre cette notion et le silence est mis en avant par Benoît Baru qui explique :

Comme le silence qui disparaît quand on dit son nom, le hors-scène ne peut se manifester concrètement sans se dissoudre. Le hors-scène est l'inaccessible. Relevant de l'invisible et – en suivant la logique jusqu'au bout – de l'in audible, il

¹⁵⁹ Florence Baillet, *op. cit.*

est le non-théâtral (thea : « action de regarder ») et se situe donc largement en dehors du champ de l'expérience.¹⁶⁰

Tout n'est pas montré, ni dit sur scène. Cela découle de choix, mais aussi d'une impossibilité de tout rendre accessible au regard du spectateur. Le hors-scène offre un horizon des possibles presque infini, puisque contrairement à la scène, il n'est pas limité, et de ce fait est « inaccessible ». Quels aspects sont laissés dans le hors-scène ? Comment les metteurs en scène jouent-ils avec celui-ci et quels en sont les impacts ?

B.1. Le non-visible

1.a. La convocation d'autres sens

À travers la convocation d'autres sens, le metteur en scène rend perceptible le hors-scène (sans pour autant le rendre visible). « Tandis que l'espace scénique s'expose et donc s'impose à l'œil, l'espace hors-scénique reste à représenter. Du coup, l'espace véritable du hors-scène, c'est l'esprit du spectateur » explique Benoît Barut. Les mises en scène offrent des indices aux spectateurs de ce qui se trouve hors scène par des bruits, des odeurs, des récits. Elles font appel à l'imagination du spectateur qui crée un visuel à partir des signes qu'elles proposent.

L'ouïe est particulièrement sollicitée : à travers des sons, des bruits, des paroles. *Festen* de Cyril Teste débute dans le noir. Alors que la scène est plongée dans l'obscurité, Helge entame son monologue. Cela crée un effet d'attente : le spectateur ne sait pas immédiatement à qui appartient la voix. Ce monologue tranche avec le reste de la pièce puisqu'il s'agit presque d'un prologue : Helge s'adresse aux spectateurs, dans une forme de fausse confiance, et ses invités ne sont pas encore arrivés. En supprimant le médium de la vue, le metteur en scène concentre l'attention du spectateur sur les paroles qui sont prononcées, rien en principe ne pourrait détourner le public des propos de Helge.

Dans *Five Easy Pieces*, Milo Rau utilise le dispositif de la voix off pour introduire chaque nouvelle histoire. Le spectateur ne sait pas à qui elle appartient : elle pourrait être celle du metteur en scène comme elle pourrait être celle d'un autre homme. Cette voix est porteuse d'une narration, et décrit des situations passées. Ce sont donc des événements qui se sont déjà déroulés et qui ne sont plus visibles par les spectateurs en direct à moins

¹⁶⁰Benoît Barut, « Le hors-scène : un horizon fabuleux », *Coulisses*, [En ligne], 44 | Printemps 2012, 30.11.2016, [consulté le 31.03.2021], disponible sur : <http://journals.openedition.org/coulisses/408>.

d'en proposer une reconstitution, et quand bien même il y aurait cette reconstitution, elle ne serait que reproduction. En effet, les enfants imaginent et imitent des faits qui ont déjà eu lieu. Dès lors, ils rejouent la scène, dans un procédé de *reenactment*, d'autant plus accentué par la métathéâtralité : les enfants sont en répétition, ils ont déjà joué cette scène et la rejoueront encore. Les spectateurs ne verront pas la première version de l'évènement qui, une fois qu'il est passé, a disparu et n'existe plus que sous la forme de souvenirs, d'enregistrements, ou de reproduction. La voix off permet ici de distinguer le présent du passé, mais aussi de mettre au courant le spectateur des faits. Elle est aussi une transition entre deux « pièces ». Cela peut faire écho aux documentaires puisque la voix off est régulièrement utilisée pour expliquer ce que l'image illustre. Ici, elle sert d'introduction et permet d'anticiper la représentation faite par les enfants. Si l'expression « voix off » reprend la toponymie anglaise, et qu'elle est la plus répandue, la langue française contient une autre formule : la voix hors-champ¹⁶¹. Cette expression souligne bien le lien étroit entre la voix que nous appelons communément off et le hors-champ. La voix hors-champ a pour définition « voix d'une personne absente à l'écran. »¹⁶² Or dans la mise en scène de Milo Rau, la voix off concerne à la fois l'écran qui est sur scène et le plateau. En effet, puisque les acteurs reproduisent de façon mimétique ce qui se passe à l'écran, la voix off introduit et la scène à l'écran et ce qui est interprété par les acteurs. Elle est donc double puisqu'elle renvoie à deux objets.

La voix hors-champ ne correspond pas seulement à ce qui est absent à l'écran mais aussi à ce qui est absent dans le jeu théâtral. Ce terme d'absence signale une non-présence, ou une présence non visible. La voix off pourrait ainsi permettre de faire parler les morts par exemple. Or, aucune des mises en scène qui contient un personnage décédé n'utilise ce stratagème. La lecture de la lettre dans *Festen* par Hélène aurait très bien pu faire entendre en voix off la voix de Linda qui l'a écrite, mais les deux metteurs en scène n'ont pas fait ce choix. En revanche, l'absence de Linda est fortement suggérée non pas par une voix off mais par une musique. Daniel Benoin et Cyril Teste ont tous deux choisi de symboliser la spectralité de Linda à travers une musique qui est répétée à plusieurs reprises, comme pour signaler que, malgré sa disparition, Linda continue de hanter sa famille : les notes tenues au piano dans la mise en scène de Cyril Teste apparaissent pour

¹⁶¹ Ministère de la culture, « Voix hors champ », *Journal officiel*, in *France Termes*, [en ligne], 22.09.2000, [consulté le 11.02.2021], disponible sur : <http://www.culture.fr/franceterme/result?francetermeSearchTerme=voix+off&francetermeSearchDomaine=0&francetermeSearchSubmit=rechercher&action=search>

¹⁶² *Ibid.*

la première fois au moment du monologue de Helge lorsqu'il mentionne les « moments douloureux » et les « moments joyeux » (*F*, p. 16), comme pour appuyer le statut de victime de Linda : pour elle, il s'agissait de moments éprouvants, quand pour Helge ils créaient du plaisir. Dans la mise en scène de Daniel Benoin, il s'agit également de notes aiguës au piano, présentes dès le début de la pièce, qui créent une mélodie résonnant telle une berceuse. La musique symbolise la présence absente de Linda, elle matérialise le personnage puisque, en particulier dans la mise en scène de Cyril Teste, elle est parfois entendue alors même que Linda n'est pas visible sur l'écran. Marion Grébert a écrit un article sur « la sonorité du fantôme » et développe le concept de « théâtralisable fantomatique » :

Cette existence où la sonorité du fantôme prédominerait sur sa visibilité (et donc sur son incarnation), nous la nommerons désormais le théâtralisable fantomatique. [...] Pourquoi croyons-nous que le « théâtralisable fantomatique » pourrait permettre de mettre en perspective l'immutabilité de l'irreprésentable du fantôme au théâtre ? Parce qu'il remplace « la tension entre visible et invisible » (brillamment exposée par Monique Borie) par la tension entre visible et audible dans la mise en scène du fantôme.¹⁶³

Linda est souvent non visible et c'est par l'ouïe (donc l'audible) que le spectateur a conscience de sa présence. D'ailleurs, c'est aussi parce que Linda a été à un moment dans le champ de vision du spectateur et que la musique a été diffusée au même instant que le spectateur comprend que, même lorsqu'elle n'est plus visible, la musique symbolise sa présence. La spectralité de Linda n'est pas perçue par tous les personnages, seul son frère Christian la voit, elle est donc dans le hors-champ des autres protagonistes. Cela montre aussi les différentes appréhensions du terme hors-scène : ce dernier a plusieurs degrés de perceptions. Ce qui se trouve dans le hors-scène est invisible mais suggéré par un dispositif le rendant perceptible par la personne qui y prête attention, mais il peut aussi être imperceptible par certains. C'est finalement le regard extérieur qui permet de comprendre qu'un élément se situe dans le hors-champ d'un protagoniste, puisque les personnages ne perçoivent pas la présence de Linda, ils n'ont pas conscience qu'elle se situe dans le hors-champ. Le rapport entre Christian et Linda est à la fois hors-scène et hors-temps. Benoît Barut remarque que « le hors-scène est aussi un hors-temps de l'en-scène. (Rappelons que la quatrième dimension de l'espace est d'ordre temporel dans les

¹⁶³ Marion Grébert, « Sonorité du fantôme. Un théâtralisable à l'épreuve de l'irreprésentable », *Acta Litt&Arts, Les conditions du théâtre : la théâtralisation*, [en ligne], 16.10.2017, [consulté le 06.06.2021], disponible sur : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/223-sonorite-du-fantome-un-theatralisable-a-l-epreuve-de-l-irrepresentable>.

théories d'Albert Einstein.) Le hors-scène n'est pas qu'un "là-bas" mais un "là-bas / alors". »¹⁶⁴ Lorsque Christian entre en contact avec sa sœur décédée, il est en dehors du temps du repas. En particulier, après qu'Hélène a lu la lettre de Linda et que Helge et Else ont quitté la pièce, la salle est plongée dans le noir et tous les personnages encore sur scène se figent. Christian marche sur la table illuminée en filmant les plats, et trouve au bout de la table Linda. Mais, alors que Christian tient la caméra, comme un outil révélateur de la présence de sa sœur jumelle, il apparaît aussi à l'écran, comme s'il avait rejoint le monde dans lequel se trouvait Linda. L'immobilité des autres personnages et l'apparition de Christian à l'écran alors que personne ne le filme créent un « hors-temps de l'en-scène » : ils sont en dehors du temps de la fête.

Cyril Teste ne fait pas seulement appel aux sons pour évoquer le non visible. L'odorat est aussi stimulé pour suggérer le hors-champ. Le dramaturge a fait appel à un parfumeur, Francis Kurkdjian, pour que des odeurs rythment l'intrigue. Une odeur de sous-bois se fait notamment sentir, suggérant la forêt entourant le domaine et qui n'est pas visible sur scène¹⁶⁵. Les odeurs permettent d'agrandir l'espace de la scène, puisqu'elle déborde au-delà du visible. Elles suggèrent aussi le bois dans lequel est attaché Christian : ce moment de l'intrigue n'est pas montré au spectateur. L'odeur, ou la musique dans la mise en scène de Cyril Teste représentent une absence.

1.b. La non-matérialisation d'objets

Les Chatouilles ou la Danse de la colère prend place sur un plateau vide. Seul élément du décor, le fauteuil de la psychologue. Ce décor minimal simplifie les retours dans le passé et la projection d'espaces pour les spectateurs. En effet, en n'encombrant pas le plateau, et en donnant seulement des indications de lieu, la mise en scène convoque l'imagination du spectateur pour que la scène devienne une chambre d'enfant, puis une salle de danse, ou encore le bureau de la psychologue. Ce fauteuil, plus ou moins visible sur le plateau en fonction de l'éclairage, est toujours là. Cela rappelle que les scènes sont dans l'intrigue racontées à la psychologue. Il y a ainsi un ancrage dans le présent. La première scène est le seul moment où le plateau est vide d'accessoires. Pourtant, c'est

¹⁶⁴ Benoît Barut, *op. cit.*

¹⁶⁵ La perception de l'odeur dépendait de la place du spectateur, et variait aussi en fonction du théâtre dans lequel était jouée la pièce. Donc le but n'a pas toujours été atteint.

aussi un passage raconté par Odette à sa psychologue. Pourquoi le fauteuil n'est-il pas alors sur la scène dès le début ? Par l'absence d'accessoires, ce passage se distingue d'autant plus du reste de l'intrigue. Cela marque ce moment clé qui est à la fois le début de l'intrigue, et celui de la descente aux enfers d'Odette. Tout comme le noir dans la mise en scène de Cyril Teste, l'absence de décor concentre l'attention du spectateur sur la comédienne. C'est ce que défend Alice Carré : « Le plateau nu débarrasse la scène du décor et de son appareil illusionniste et resserre la représentation sur la présence d'un acteur et l'écoute du texte. »¹⁶⁶ La scène vide est donc une stratégie pour faciliter les changements temporels ; c'est aussi, d'un point de vue technique, la possibilité de faciliter les mouvements dansés, et, enfin, de concentrer toute l'attention du spectateur sur la comédienne et son texte.

Dans la mise en scène de *Festen* par Cyril Teste, c'est un accessoire pourtant présent dans le texte qui est absent de la scénographie. Le lustre, dans lequel Linda cache sa lettre est supprimé¹⁶⁷. Cela est d'autant plus étonnant que le décor est réaliste chez Cyril Teste. Quel est l'effet de cette suppression ? Cette absence entre en écho avec celle de Linda, et suggère encore plus la spectralité de cette dernière. L'existence du lustre est suggérée par les gestes d'Hélène qui trouve le mot de Linda. Cela contraste avec la réalité puisque le lustre n'a aucune matérialité. Cela tranche aussi davantage avec le film dont est inspiré la pièce, ce qui tend à marquer les différences d'approche entre les deux médiums.

1.c. Un angle de vue

Ce qui est visible ou non dépend aussi de la place du spectateur. En effet, en fonction de l'aménagement de la salle et du siège sur lequel est situé celui-ci, sa vision ne sera pas la même que celle d'un autre spectateur. Dès lors, des parties de la scène peuvent rester hors-champ du fait de la configuration de la salle. Dans *Festen*, des spectateurs sont présents sur scène¹⁶⁸. Chez Cyril Teste, cela les empêche de voir l'écran surplombant la

¹⁶⁶ Alice Carré, *Plateaux nus et espaces vides : Esthétiques scéniques du vide et du dépouillement au XXe siècle en France Pratiques, imaginaires, idéologies*, Thèse de doctorat, Arts du spectacle, sous la dir. de Jean-Louis Besson et Marcel Freydefont, Paris : Théâtre de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2015, p. 3.

¹⁶⁷ Ce qui n'est pas le cas dans la mise en scène de Daniel Benoin : le lustre est bel et bien présent sur scène, au-dessus de la table centrale.

¹⁶⁸ Dans la mise en scène de Cyril Teste, les spectateurs ne sont pas présents sur scène tout le long de la représentation, contrairement à la mise en scène de Daniel Benoin.

scène et ils manquent donc une grande partie de la pièce puisque l'utilisation des écrans est essentielle dans cette mise en scène. Chez Daniel Benoin, les spectateurs assis à table ne peuvent à la fois voir ce qui se passe en face et derrière eux simultanément, contrairement aux spectateurs qui sont sur les gradins dans un dispositif bi-frontal.

Outre le placement du spectateur, le hors-champ peut aussi être dû aux choix, parfois inconscients, de ce sur quoi le spectateur focalise son attention. En effet, en se concentrant sur un aspect de ce qui est montré, le spectateur va créer lui-même son propre hors-champ. C'est ce que démontre André Helbo qui explique qu'« à l'instar de la caméra au cinéma, l'œil du spectateur susciterait le cadrage. »¹⁶⁹ Cette idée est contestable, ou du moins limitée : l'œil du spectateur n'est pas le seul à susciter le cadrage pour reprendre les mots d'André Helbo, car son regard est aussi conditionné par les choix des metteurs en scène. Dans *A Little Life* ou dans *Festen* de Cyril Teste, la multitude alliée à la simultanéité des événements poussent le spectateur à faire des choix de vision. En effet, dans ces deux mises en scène, l'action principale n'est pas la seule visible sur scène. Dans *A Little Life*, les bords de la scène rectangulaire sont occupés par des accessoires qui matérialisent les différents appartements et ateliers des protagonistes. Le spectateur voit dans ces différents espaces évoluer les protagonistes même s'ils ne sont pas au centre de l'action dramatique. Il a un regard surplombant, il a la possibilité de voir plusieurs actions qui se déroulent au même moment. Cependant, il y a de fortes chances pour que son regard soit plus facilement attiré par l'action dramatique principale. Dès lors, les autres actions, qui pourtant ont bien lieu sur scène, dans un champ visible par le spectateur, sont éclipsées et se retrouvent dans ce que nous pourrions appeler le hors-champ du spectateur, c'est-à-dire ce que le spectateur décide consciemment ou non de placer en dehors de son champ de vision. Cette focalisation est aussi plus ou moins dirigée lorsque nous regardons une captation. Dans *Five Easy Pieces* ou *Festen*, il n'y a qu'une seule caméra et elle est immobile, ce qui crée une focalisation unique. Or les autres captations ont été faites à l'aide de plusieurs caméras et ont été montées. De ce fait, il y a un vrai travail de réalisation, de choix d'angles et de plans. Le regard du spectateur est dirigé par les choix faits par le réalisateur et les cameramen, ce qui peut créer une forme d'appauvrissement (par exemple, on perd une vision d'ensemble pour ne voir seulement qu'un détail) mais ces décisions peuvent aussi être enrichissantes par les angles choisis.

¹⁶⁹ André Helbo, *op. cit.*, p. 10.

L'espace de la scène limite le champ de vision. Mais les metteurs en scène jouent avec cet espace et tentent de l'agrandir. Cela notamment à l'aide d'un accessoire : la fenêtre. Celle-ci est une ouverture sur l'extérieur : elle est donc un élément visible qui propose un regard du hors-champ :

Il existe [...] nombre de moyens visuels susceptibles de faire affleurer le hors-scène sur scène qu'il s'agisse d'un élément de décor (une porte, une fenêtre...), d'accessoires (une valise, un passeport...), de gestes ou de postures [...]. Dans tous les cas, on peut considérer ces éléments scéniques comme des tropes : ils métaphorisent le hors-scène sans en faire partie pour la simple raison qu'ils sont sur la scène.¹⁷⁰

Dans *Festen* mis en scène par Cyril Teste, Helge regarde par la fenêtre au début de la pièce. Cela pousse à faire des suppositions sur ce qu'il fixe : peut-être est-ce l'arrivée des invités, ou bien la fenêtre permet-elle une réflexion méditative sur sa vie par exemple, d'autant plus que cette contemplation arrive après son monologue. Si la fenêtre est sur scène, elle ne rend néanmoins pas visible le hors-scène. C'est ce qu'illustre la mise en scène de Cyril Teste : le spectateur ne sait pas ce que regarde et voit Helge.

1.d. Laisser caché

À l'époque classique, la règle de bienséance imposait que les meurtres notamment se déroulent hors scène. Les spectateurs étaient au fait des actions supposées avoir lieu en dehors de leur vue par les voix des acteurs hors scène ou par des récits d'autres personnages. Aujourd'hui, cette règle de bienséance n'existe plus et ce qui est décentré hors scène découle d'un choix esthétique ou dramaturgique. La règle de bienséance suggère que certaines actions ne sont pas montrables : parce qu'elles ne seraient pas vraisemblables ou serait trop choquantes par exemple. Benoît Barut cite Nicole Loraux et explique que « dans la tragédie grecque, c'est la parole même qui véhicule les visions les plus insupportables. [...] La *lexis* remplace l'*opsis* physique et crée une *opsis* seconde, intérieure. »¹⁷¹ La représentation de l'insupportable déplacée vers le hors-scène n'est pas nouvelle, et les paroles remplacent le visible pour engendrer un visuel. Les metteurs en scène et les dramaturges ont choisi différents biais pour représenter les formes de

¹⁷⁰ Benoît Barut, *op. cit.*

¹⁷¹ *Ibid.*

violence. De la difficulté à mettre en scène ce sujet naît la question : comment représenter le viol ? Peut-on tout montrer sur scène ?

Dès lors qu'on se pose la question du lieu où est représenté le viol, si c'est dans le champ ou non du regard du spectateur, on déplace la question du viol en termes spatiaux. Quel espace est le plus adéquat pour recevoir cette représentation ? Comment en termes spatiaux peut-on réfléchir au thème du viol ? Aucune des pièces ne représente un viol en direct situé hors-scène. Soit ce dernier est raconté de façon rétrospective – et ce sont les mots qui illustrent l'acte, le déplaçant donc dans un hors-scène – soit il est visible sur scène, le mettant sous le feu des projecteurs et dans le champ du regard des spectateurs.

Cyril Teste joue avec le « laisser caché ». Grâce à un décor pivotant, certains aspects du décor sont tantôt visibles, tantôt non. Le metteur en scène renforce d'autant plus cet aspect avec la cuisine qui est un lieu non accessible par les invités dans cette demeure, ce qui crée une séparation entre le personnel, invisibilisé, et les bourgeois. Lorsque l'oncle Leif entre dans cette pièce, il n'est visible qu'à travers l'écran qui surplombe la scène : la cuisine est dans le cadre de l'écran mais dans le hors-champ du plateau. Kim l'enferme de plus dans la cave à vin, dont on ne voit l'intérieur ni sur l'écran ni sur la scène. Personne ne sait où se trouve l'oncle Leif (ni ne s'en inquiète par ailleurs), et il se trouve dans une pièce non visible et non accessible par les personnages et les spectateurs. Le hors-champ apparaît sur la scène. De même, le mur pivotant à jardin cache la chambre et la salle de bain. Cela crée un écho avec l'histoire de Christian et de son abus : Helge prenait un bain suite au viol commis sur ses enfants dans son bureau. La salle de bain est le lieu dans lequel Helge cachait son crime, il est donc symbolique que la salle de bain ne soit pas toujours visible, et qu'elle le soit de nouveau en particulier lorsqu'après le témoignage de Christian, le spectateur voit Helge nu dans son bain : le caché est dévoilé, le lieu où le crime était dissimulé est accessible au regard des spectateurs tout comme le masque de Helge est tombé. En créant une scénographie matérialisant le dissimulé, Cyril Teste spatialise le secret de cette famille.

B.2. Rendre le hors-scène visible

2.a. Le prolongement de la scène

Les dramaturges prolongent la scène par les coulisses, et par l'extérieur du théâtre. À l'aide des caméras et des écrans, les metteurs en scène rendent (en partie) visible aux spectateurs le hors-scène.

Dans *Festen* de Cyril Teste, les coulisses sont telles celles de la maison : les caméras filment le vestiaire de l'habitation, où sont entreposés les manteaux des convives. C'est dans ces coulisses, hors-scène, que les serveuses volent les clefs des invités. Pour le dire autrement, le salon est telle la scène principale où toutes les actions visibles se déroulent, et le vestiaire est le lieu qui n'est pas supposé être visible, et qui devient le lieu des actions cachées, faites dans l'ombre, à l'abri des regards. Les vestiaires de la maison élargissent la scène à l'aide des coulisses quand les images projetées de la forêt agrandissent le plateau grâce à un espace en dehors de la salle de théâtre.

Ivo van Hove, pour sa part, choisit d'ouvrir la scène à l'extérieur. Les images tournées de New York offrent un aperçu du dehors, ce qui ancre les appartements et ateliers des personnages dans cette ville. Cela crée un paradoxe : le hors-scène est sur scène. Mais si ces écrans peuvent ressembler à des fenêtres dans les appartements qui donnent un accès sur l'extérieur, aucun des protagonistes ne semble les noter. C'est finalement comme si ces fenêtres étaient visibles pour les spectateurs, qu'elles étaient un indice de lecture des événements qui se déroulent sur scène et pour situer l'intrigue dans un lieu particulier, mais qu'elles étaient inexistantes pour les personnages. Cela est d'autant plus plausible que les écrans entrent en décalage avec le jeu des comédiens. En effet, Ivo van Hove crée une double temporalité avec une différence de rythme entre les écrans et l'intrigue. Les images sur les écrans sont au ralenti, ce qui est de plus surligné par une circulation limitée, tranchant ainsi avec la vie trépidante de New York, alors que sur scène, au contraire, les actions sont énergiques, rapides, le temps passe vite avec les ellipses temporelles. Le hors-champ renverrait peut-être ici aussi au temps qui passe, sans que nous le remarquions.

2.b. Au-delà du cadre : du visible au visuel, du visuel au visible

Andréa Bescond, dans *Les Chatouille ou la Danse de la colère*, travaille à matérialiser une présence / absence invisible. Dans son seul en scène, la comédienne doit interpréter tous les personnages. Elle se démultiplie pour que sur scène soient représentés les divers protagonistes et ce dans un même moment. Son seul en scène n'est pas équivalent à un monologue. Bien que ce soit Odette qui raconte son passé (et que par là nous puissions y voir une forme de monologue), les différents personnages s'expriment et dialoguent. Etant seule sur scène, lorsque la comédienne fait dialoguer l'un des personnages, l'autre disparaît instantanément puisqu'elle ne lui donne plus corps. Pourtant, bien que le personnage ne soit plus visible puisque la comédienne prête son corps à un autre protagoniste, il reste néanmoins présent, perceptible, suggéré par le dialogue. L'imagination du spectateur permet, grâce aux indices des mimiques et postures donnés par la comédienne, de créer une visualisation du personnage manquant, absent et pourtant présent. Selon Arnaud Rykner, « la parole se transforme en souffle, le visible laisse la place au visuel »¹⁷² : à l'aide des mots et grâce à des mimiques visibles, Andréa Bescond laisse le soin au spectateur de reporter sur le personnage absent le visuel qu'il a créé au sein de sa pensée.

L'utilisation d'écrans et de caméras permet aussi de rendre le hors-champ visible. Dès lors, il perd son statut de hors-champ comme l'explique Benoît Barut : sa « réintégration dans l'espace scénique aboutit à une neutralisation sinon une abolition du hors-scène dans sa spécificité. »¹⁷³ La présence d'un écran sur scène crée un emboîtement de cadres. Dans *Festen* de Cyril Teste, lorsque les caméras ne filment pas les coulisses mais ce qui se passe sur scène, le spectateur a une double vision : microscopique et macroscopique. Le spectateur voit à la fois de près et de loin. L'écran est limité par son cadre, et le plateau devient alors le hors-cadre de l'écran. Leila Adham dans son article « Vertige du cadre : le théâtre de Cyril Teste » écrit que « la performance filmique active la relation cadre/hors-cadre, et assimile le plateau à la fois au hors-cadre et au hors-champ »¹⁷⁴. La scène devient donc le hors-cadre de l'écran et donc son hors-champ

¹⁷² Arnaud Rykner, « Présentation. Du visible au visuel : flux et reflux de la scène », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *La Scène, Littérature et Arts Visuels*, L'Harmattan, 2001, p. 106.

¹⁷³ Benoît Barut, *op. cit.*

¹⁷⁴ Leila Adham, « Vertige du cadre... », in Olivier Neveux, Christophe Triau, *États de la scène actuelle 2016-2017, Théâtre / Public*, n° 229, 2018, p. 57.

puisque ce qui dépasse du cadre de l'écran est d'ordinaire supposé ne pas être visible. Or, ce qui se passe en dehors de l'écran est visible sur scène. La performance filmique permet un véritable échange entre l'écran et la scène : le hors-champ de l'un devient visible grâce à l'autre et vice versa. La présence des cameramen sur scène illustre aussi cette notion de hors-cadre et de hors-champ rendu visible. En effet, les écrans montrent ce que les caméras filment. Ces dernières ne sont donc pas supposées être présentes à l'écran, du moins pas toutes : celle qui capture un instant T n'est pas visible à l'image car elle est celle qui la produit. Mais le spectateur la voit sur scène. La caméra reste donc dans le hors-cadre de l'écran mais elle est visible dans son hors-champ. En montrant les caméramans sur le plateau, les metteurs en scène dévoilent la fabrique de l'image en direct. Dans *Festen* de Cyril Teste, les caméramans sont intégrés à la pièce : embauchés par le père, leur travail est de filmer l'anniversaire, d'où les prises de parole face à la caméra par certains invités. Ils deviennent donc des personnages à part entière (ils empêchent notamment, avec les autres membres du personnel, Helge de sortir de la salle à manger après la lecture de la lettre de Linda). Mais ils sont éclipsés lorsque Christian s'empare de la caméra avant qu'Hélène ne commence à lire le mot de sa sœur : c'est alors à travers son regard que les spectateurs voient les images projetées sur l'écran. Il filme en gros plan Hélène et Helge, soit la lectrice et le sujet de la lettre. En prenant la caméra, c'est aussi lui qui décide des images qui resteront de la fête d'anniversaire, et il dirige ainsi la mémoire de cet événement. Dans *Five Easy Pieces*, la métathéâtralité justifie la présence des caméras visibles sur le plateau. En effet, Milo Rau montre la fabrique d'une pièce, les enfants tiennent la caméra et la perche et cela permet de garder à l'esprit que ce qui est montré reste du théâtre, une représentation.

Dans une autre mesure, c'est aussi ce que suggère Paula Vogel dans *How I Learned to Drive*. La séance photo évoque le hors-cadre et le hors-champ. Le spectateur voit les photos prises par Peck puisqu'elles sont projetées sur le mur en fond de scène, mais il observe aussi l'ensemble de la scène, le hors-cadre de la photo puisqu'il voit Peck la prendre. En voyant le photographe, en entendant la discussion qu'il y a autour des photographies et qui traduisent la relation entre Peck et Li'l Bit, le spectateur a accès au hors-cadre de la photo, aux coulisses. Il en sait plus sur les conditions des prises, et peut comprendre des aspects qui autrement ne seraient pas perceptibles à travers seulement une photographie. La musique, dont nous avons vu qu'elle pouvait suggérer le hors-champ, souligne ici la sexualisation de ces photos et du corps de Li'l Bit. En effet, la

musique est langoureuse avec un rythme lancinant¹⁷⁵. Elle suggère la vision du photographe et donc la façon dont la photographie prise peut être interprétée. Cette lecture est d'autant plus favorisée par les photographies projetées sur scène sur lesquelles le spectateur voit des mannequins dans *Playboy* et Alice Lidell photographiée par Lewis Carroll¹⁷⁶, écrivain suspecté d'avoir eu des rapports pédophiles avec les enfants Lidell, notamment suite à la découverte dans les archives photographiques de l'écrivain d'un cliché de Lorina Lidell (sœur aînée d'Alice) nue alors qu'elle est encore une adolescente¹⁷⁷.

Les metteurs en scène convoquent le hors-scène pour jouer avec le visible et le non visible, ce qui est montré et ce qui est dissimulé. Ce qui n'est pas visible sur scène est suggéré par des artifices, comme des sons, des odeurs, ou par des paroles. Le récit déplace les violences dans le hors-scène, faisant alors appel à l'imagination du spectateur pour les figurer. Car, pour reprendre les mots d'Arnaud Rykner, « d'une façon ou d'une autre, pour voir la scène, il faut fermer les yeux. »¹⁷⁸

¹⁷⁵ Paula Vogel, *How I Learned to Drive*, *op. cit.*, p. 101.

¹⁷⁶ Paula Vogel, *How I Learned to Drive*, *op. cit.*, p. 102.

¹⁷⁷ Julie Torterolo, « Sur la BBC, l'hommage à Lewis Carroll devient enquête sur un pédophile présumé », *Les Univers du livre Actualité*, [en ligne], 16.12.2015, [consulté le 04.03.2021], disponible sur : <https://actualite.com/article/35692/archives/sur-la-bbc-l-hommage-a-lewis-carroll-devient-enquete-sur-un-pedophile-presume>

¹⁷⁸ Arnaud Rykner, *op. cit.*

Conclusion

La violence est centrale dans ces pièces et mises en scène. Physique et psychologique, sexuelle mais pas uniquement, portée par une variété de personnages, sa représentation interroge notre rapport à elle.

Représenter la violence requiert des stratagèmes scéniques pour la mettre en place. Si toute représentation demande une réflexion sur sa réalisation, celle de la violence a en particulier questionné les metteurs en scène et les dramaturges : doit-elle être visible frontalement sur scène, au risque d'être insupportable à regarder ? Peut-elle seulement être suggérée ou bien se dérouler en dehors de la scène ? L'appel à l'imagination du spectateur pour créer un visuel de ces abus sexuels n'est-il pas tout aussi violent ?

Les metteurs en scène et/ou dramaturges ont choisi différents biais pour représenter la violence sexuelle. Ainsi, plusieurs types d'agresseurs sont présents : membres ou amis de la famille, inconnus, religieux, les profils des violeurs sont variés et participent à contrer l'idée reçue selon laquelle les viols sont commis par des inconnus dans des endroits isolés et inquiétants. La plupart des agresseurs dans nos pièces sont des hommes connus par la victime, ce qui correspond aux enquêtes qui montrent que la majorité des agressions sexuelles sur mineurs ont lieu dans le cercle familial ou proche : le Conseil de l'Europe estime ainsi que 70% à 85% des violences sexuelles sur mineurs sont intrafamiliales.

Dans *Festen* et dans *Five Easy Pieces*, le récit évite la représentation mimétique des agressions sexuelles, mais n'en est pas moins puissant. Au contraire, le récit s'appuie sur la force des mots et traduit la violence en nommant explicitement les actes. Mais c'est aussi en creux que la violence est transmise : les non-dits, les silences, les périphrases sont autant de façon d'appeler à une attention particulière. C'est notamment ce que met en exergue Andréa Bescond : le silence de l'enfant, le refus d'Odette d'aller chez Gilbert Miguié sont des signes à écouter. L'enfant se tait et est poussé au silence, mais finit par s'exprimer. Cette parole est montrée comme libératrice. Dans *Les Chatouilles ou la Danse de la colère*, Odette, après s'être confiée à la psychologue, pardonne son moi enfant. Li'l Bit à la fin de son récit fuit, libre, sur les routes, Christian obtient le soutien de ses proches et son père n'est plus respecté comme il l'était auparavant. Jude pour sa part est peut-être le seul pour qui la prise de parole n'est pas aussi positive. En effet, si

elle permet à ses proches de mieux le comprendre et s'il s'agit toutefois d'une victoire pour le personnage d'être parvenu à finalement sortir de son silence, Jude continue jusqu'à la fin de sa vie à ressentir de la honte et du dégoût pour sa personne. Cette vision biaisée traduit le traumatisme qui l'habite, traumatisme qui nourrit aussi les autres personnages. Les victimes sont plongées dans le silence parce que leur parole est aussi empêchée : menace de l'agresseur, remise en question de leurs propos, injonction au silence de la part des proches : le secret ne doit pas être dévoilé.

À travers le récit, les metteurs en scène font appel à l'imaginaire du spectateur. Il en va de même lorsque la violence est suggérée. Le corps secoué d'Odette ou le dédoublement de Li'l Bit témoignent de la violence dont elles sont les victimes. Odette semble possédée, quand Li'l Bit est rendue objet, immobile face aux attouchements sexuels commis par son oncle alors que son esprit est en désaccord. Cette dissociation est une forme de distanciation, rappelant celle effectuée par Jude afin de supporter les nombreuses agressions sexuelles subies. Pour représenter la pédocriminalité, les metteurs en scène et les auteurs emploient aussi des stratagèmes de distanciation, à l'instar du rire, ou de la métathéâtralité. Ces options créent du recul par rapport à la violence, et sont des moyens de la questionner et de créer une réflexion à son propos. C'est aussi la rendre plus supportable à contempler, car aurait-ce été regardable si les comédiens dans *Five Easy Pieces* jouaient de façon réaliste des agressions sexuelles alors qu'ils sont encore des enfants ?

Là où la distanciation semble ne plus exister, ou dans une moindre mesure, c'est lorsque les abus sont représentés de façon mimétique. En effet, le spectateur est frappé de plein fouet par le réalisme des violences qui prennent place sur scène. La question se pose alors : jusqu'où aller dans le mimétisme ? *A Little Life* en particulier emploie cette représentation proche de la réalité. Les cris de Jude, le sang sur scène, les coups portés contre le personnage participent à rendre cette création de la violence vraisemblable.

Pourtant, si la violence est bel et bien présente sur scène, visible à travers les corps des comédiens qui la suggèrent, ou matérialisée de façon mimétique, certains aspects restent dans le hors-scène : tout n'est pas montré. Les metteurs en scène jouent avec cette partie cachée, qui n'est pas à la vue des spectateurs. Ils suggèrent par des dispositifs, comme les écrans, mais aussi par les mots ce qui n'est pas visible. La figure du fantôme est aussi emblématique de l'invisible. Si les metteurs en scène ont choisi de leur donner

corps par des comédiens, ils utilisent néanmoins des sons pour symboliser leur présence non visible. Ces spectres servent de révélateurs de la vérité (par la lettre cachée, mais aussi par Ana qui est telle la conscience de Jude et le pousse à raconter son passé à ses proches). C'est aussi grâce au hors-scène que la violence sur scène prend toute son ampleur et sa force. Car, comme le dit Arnaud Rykner, « l'efficacité de la représentation passe par son abolition, par le renoncement à montrer ce que l'on veut faire voir.¹⁷⁹ »

Aussi l'efficacité de la représentation des violences sexuelles tient-elle du renoncement à les faire voir ? Rien n'est moins sûr, mais en laissant cachée une partie de la représentation de la violence, les metteurs en scène spatialisent les secrets entourant les abus sexuels. De plus, ils montrent que rien n'est irreprésentable : car l'usage du hors-scène reste de l'ordre de la représentation, et le déplacement de la violence dans le hors-scène est constitutif de la représentation des abus sexuels. Aussi, l'efficacité de la représentation tient peut-être de la capacité à suggérer et donc à la rendre visualisable de telle sorte qu'elle s'imprime dans l'esprit du spectateur.

¹⁷⁹ Arnaud Rykner, *op. cit.*, p. 210.

Références

Œuvres du corpus :

Textes :

BESCOND, Andréa, *Les Chatouilles ou la Danse de la colère*, Paris : Les Cygnes, 2015, 60 p.

ITA-ENSEMBLE, « surtitres anglais du spectacle », trad. Werkhuis Borgman (dir.), archives de l'Internationaal Theater Amsterdam, 2018, 56 f.

VINTERBERG, Thomas, et RUKOV, Mogens, *Festen*, adapt. théâtrale Bo Hr. Hansen, adapt. française Daniel Benoin, Paris : L'avant-scène théâtre, coll. « des quatre-vents », Renault & Richardson, 2017, 99 p.

VOGEL, Paula, *How I Learned to Drive, Mes leçons de conduite*, trad. Aurélie Delevallée et Aurélie Guillain, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, coll. « Nouvelles scènes – Anglais », 2010, 143 p.

YANAGIHARA, Hanya, *Une vie comme les autres*, trad. Emmanuelle Ertel, Paris : Buchet Chastel, coll. Livre de poche, 2018, 1124 p.

Captations :

BENOIN, Daniel, *Festen*, [enregistrement vidéo], Théâtre National de Nice, 2002, [3 : 17' 08].

METAYER, Éric, « Les chatouilles ou la danse de la colère », [02.2019], [enregistrement vidéo], Théâtre Antoine, Philippe Ayme, *Vimeo*, [1 : 44' 58], [consulté le 07.05.2020].

RAU, Milo, « Five Easy Pieces », [10.03.2017], [enregistrement vidéo], Théâtre Nanterre-Amandiers, *Vimeo*, [1 : 43'09], [consulté le 29.11.2020].

TESTE, Cyril, *Festen*, [Représentations du 22 novembre au 22 décembre 2017], [enregistrement vidéo], Paris : Odéon, 2017, [1 : 50].

VAN HOVE, Ivo, *Een klein leven / A little life*, [23.09.18], [enregistrement vidéo], Internationaal Theater Amsterdam, *Vimeo*, Archives de l'Internationaal Theater Amsterdam, [3 : 34'50], [consulté le 19.11.2020].

À propos de *Les Chatouilles ou la Danse de la colère* et d'Andréa Bescond :

Revue de presse :

BESCOND, Andréa, « Les Chatouilles le spectacle », *Andréa Bescond* [en ligne], [s.d] [consulté le 02.09.2019], disponible sur : <https://andreabescond.com/les-chatouilles-lespectacle/>.

CHEVAL, Geneviève, « Une bombe à fragmentations », in *Paris-Normandie*, [en ligne], 14.11.2018, [consulté le 03.06.2019], disponible sur : <https://nouveau-europressecom.ezproxy.univparis3.fr/Document/View?viewEvent=1&docRefId=0&docName=news%C2%B720181114%C2%B7PAN%C2%B78442904&docIndex=65>.

DAGUE, Thierry, « Andréa chatouille où ça fait mal », in *Aujourd'hui en France*, [en ligne], 28.05.2016, [consulté le 03.06.2019], disponible sur : <https://nouveau-europressecom.ezproxy.univparis3.fr/Document/View?viewEvent=1&docRefId=0&docName=news%C2%B720160528%C2%B7PJ%C2%B710286560350&docIndex=13>.

GIGNAC, Martin, « Les chatouilles, un film qui transforme le drame en thérapie », in *Voir*, [en ligne], 06.02.2020, [consulté le 18.03.2020], disponible sur : <https://voir.ca/cinema/2020/02/06/les-chatouilles-un-film-qui-transforme-le-drame-entherapie/>

HERZOG, Charlotte, « Violer un enfant est un crime contre l'humanité, et relève donc de l'imprescriptibilité », in *Le Monde*, [en ligne], 04.12.2017, [consulté le 25.09.2019], disponible sur : https://www.lemonde.fr/societe/article/2017/12/04/andrea-bescondjamais-il-ne-faut-minimiser-l-emprise-d-un-adulte-sur-unenfant_5224332_3224.html?xtref.

LABRIET-GROSS, Hélène, « “Les Chatouilles”, une pièce dérangeante et pleine d'espoir à San Francisco », in *French Morning*, [en ligne], 05.05.2018, [consulté le 23.03.2020], disponible sur : <https://frenchmorning.com/chatouilles-piece-derangeante-pleine-despoir-tlf/>.

LAROZE, Anne, « ANDREA BESCOND & ERIC METAYER | Entretien », in *Le Bleu du Miroir*, [en ligne], 8.03.2019, [consulté le 23.03.2020], disponible sur : <http://www.lebleudumiroir.fr/andrea-bescond-eric-metayer-entretien/>.

LUSSIER, Marc-André, « Les chatouilles : la parole libérée », *La presse*, [en ligne], 07.02.2020, [consulté le 18.03.2020], disponible sur : <https://www.lapresse.ca/cinema/critiques/202002/07/01-5259941-les-chatouilles-laparole-liberee-.php>.

VIGOUREUX, Elsa, « Contre le viol et la pédophilie, le cri du corps d'Andréa Bescond », in *L'Obs*, [en ligne], 27.01.2018, [consulté le 03.06.2019], disponible sur : <https://nouveauexpress.com.ezproxy.univparis3.fr/Document/View?viewEvent=1&docRefId=0&docName=news%C2%B720180127%C2%B70A%C2%B720180126%C3%972obs1259&docIndex=5>.

Vidéos

BESCOND, Andréa, « Les chatouilles », [15.05.2016], [enregistrement vidéo], Ville de Plaisir, *YouTube*, [en ligne], [6'33], [consulté le 02.12.19], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=8Jr0bJqBfUA>.

GUÉRET, Éric, *Enfance abusée*, 2018, Documentaire, [enregistrement vidéo], YouTube, [en ligne], [1 : 11], [consulté le 18.03.2020], disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=IUYpWJ5B_j8.

LOPEZ, Frédéric, « Danser pour oublier et se soigner, Andréa Bescond témoigne », [12.12.2016], [enregistrement vidéo], *Mille et une vies*, *YouTube*, [en ligne], [56'04], [consulté le 09.12.2019], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=u78QJ2hRW9Q>.

À propos de *Festen*, Vinterberg, Cyril Teste, et Daniel Benoin :

ADHAM, Leïla, « Vertige du cadre : le théâtre de Cyril Teste », in NEVEUX, Olivier, TRIAU, Christophe, *États de la scène actuelle 2016-2017*, *Théâtre / Public*, n° 229, 2018, p. 54-59.

COLLECTIF MXM, « Performance filmique », *collectifmxm.com*, [en ligne], [consulté le 02.11.2020], disponible sur : <http://collectifmxm.com/category/performances-filmiques/>.

LEMAÎTRE, Barbara, *Festen, un film de Thomas Vinterberg*, Paris : CNC, BIFI, 2001, 23 p.

GOURVILLE, Anne-Sophie, « *Festen*, Thomas Vinterberg, Mogens Rukov, Cyril Teste – Fiche pédagogique », Théâtre National de Bretagne, *t-n-b.fr*, [en ligne], [consulté le 11.04.2021], disponible sur : https://www.t-n-b.fr/media/tnb/183565-festen_fiche_pedago.pdf.

HAMON, Yves, CHOTAR-FRESNAIS, Armelle, « Analyses de livres et de films », *Collège européen de Gestalt-thérapie*, [en ligne], coll. « Cahiers de Gestalt-thérapie », n° 25, 01.2010, p. 203-220, [consulté le 11.04.2021], disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-gestalt-therapie-2010-1-page-203.htm>.

RUSSO, Laurent, *Pièce (dé)montée : Festen*, [en ligne], n° 286 - Octobre 2018, Réseau canopé, 28 p., [consulté le 02.11.2020], disponible sur : <https://www.reseau-canope.fr/notice/piece-demontee-festen.html>.

THÉÂTRE DE L'ODÉON, *Dossier de presse - Festen*, [en ligne], 15 p., [consulté le 08.10.2020], disponible sur : https://www.theatre-odeon.eu/media/odeon/187635-dossier_de_presse_festen_171121-2.pdf.

THÉÂTRE NATIONAL DE BRETAGNE, *Festen Thomas Vinterberg Mogens Rukov Cyril Tes, Fiche Pédagogique*, [en ligne], [consulté le 04.04.2021], disponible sur : https://www.t-n-b.fr/media/tnb/183565-festen_fiche_pedago.pdf.

THOMSON, C. Claire, *Thomas Vinterberg's Festen (The Celebration)*, University of Whashington Press, 2013, p. 127-150.

VINTERBERG, Thomas, *Festen, fête de famille*, [DVD], Bruxelles : Boomerang pictures, 1998, [2 : 16].

Vidéos

LABELLE, Mathias, GAULTIER, Christophe, « Rencontre avec l'équipe de Festen », [22.03.2018], [enregistrement vidéo], Châteauvallon-Liberté, scène nationale, *YouTube*, [en ligne], [3'37], [consulté le 02.11.2020], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=0KUvfJC2OVg>.

TESTE, Cyril, « NEW SETTINGS #7 | Thomas Vintenberg, Mogens Rukov and Cyril Teste, "Festen" », [18.10.2017], [enregistrement vidéo], Fondation d'entreprise Hermès, *YouTube*, [en ligne], [2'02], [consulté le 02.11.2020], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=u7tPbwBzA0&feature=youtu.be>.

TESTE, Cyril, « Festen - Entretien avec Cyril Teste », Théâtre de l'Odéon, *Vimeo*, [en ligne], [5'11], [consulté le 02.11.2020], disponible sur : <https://vimeo.com/217505867>.

TESTE, Cyril, « La minute de... Cyril Teste », [15.06.2017], [enregistrement vidéo], Célestins Théâtre de Lyon, *YouTube*, [en ligne], [4'09], [consulté le 02.11.2020], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=yu46Vrl6IbA>.

À propos de *Five Easy Pieces* et de Milo Rau:

DAMIEN, Julien, Milo Rau, « Théâtre vérité », *LM Magazine*, [en ligne], 09.01.2018, [consulté le 18.04.2021], disponible sur : <http://www.lm-magazine.com/blog/2018/01/09/milo-rau/>

DOOREMAN, Dina, « Marc Dutroux is in a way a Shakespearean character », *Het Theatre Festival*, [en ligne], [consulté le 18.04.2021],

<https://web.archive.org/web/20180215192722/https://www.theaterfestival.be/marc-dutroux-is-in-a-way-a-shakespearean-character/>.

DUPLAT, Guy, « L'affaire Dutroux jouée par des enfants : pleine réussite », *La Libre.be*, [en ligne], mis en ligne le 15.05.2016, [consulté le 18.04.2021], disponible sur : <https://web.archive.org/web/20180215193448/http://www.lalibre.be/culture/scenes/l-affaire-dutroux-jouee-par-des-enfants-pleine-reussite-57381ba835708ea2d5813a8d>.

FRANCE TÉLÉVISION, « La pièce "Five Easy Pieces" défie le tabou de l'affaire Dutroux au Théâtre Nanterre-Amandiers », *francetvinfo.fr*, [en ligne], 28.03.2017, [consulté le 18.04.2021], disponible sur : https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/theatre/la-piece-quot-five-easy-piecesquot-defie-le-tabou-de-l-039-affaire-dutroux-au-theatre-nanterre-amandiers_3363037.html.

GARCIN-MARROU, Isabelle, « L'affaire Dutroux : de l'émotion à la mobilisation », *Mots. Les langages du politique*, [en ligne], n°75, 2004, p. 88-99, [consulté le 01.03.], disponible sur : <http://journals.openedition.org/mots/3413>

HERVÉ, Stéphane, « L'égalité des voix est-elle possible ? L'auteur face à l'altérité : Milo Rau, Babilonia Teatri, Mohamed El Khatib », in NEVEUX, Olivier, TRIAU, Christophe, *États de la scène actuelle 2016-2017, Théâtre / Public*, n° 229, 2018, p. 31-38.

JADE, Christian, « " Five easy pieces ". Comment faire jouer des enfants ? Milo Rau et Peter Seynaeve s'expliquent. », *rtbf.be*, [en ligne], [consulté le 30.11.2020], disponible sur : https://web.archive.org/web/20180212211630/https://www.rtbf.be/culture/scene/detail_five-easy-pieces-comment-faire-jouer-des-enfants-milo-rau-et-peter-seynaeve-s-expliquent?id=9430889.

LAPORTE, Arnaud, « Milo Rau », *Les grands entretiens d'Arnaud Laporte : [entretiens avec] Romeo Castellucci, Olivier Py, Thomas Ostermeier... [et al.]*, "Théâtre(s)", le magazine de la vie théâtrale, Éditions théâtrales, 2019, p. 179-188.

LEVINE, Debra, « Not Just Adult Entertainment: Milo Rau and CAMPO's Collaborative Five Easy Pieces », *The Drama Review*, vol. 61, n°4, Winter 2017 (T236), p. 147-155.

MANCEL, Yannic, « Milo Rau Portrait », *theatrenational.be*, [en ligne], [s.d], [consulté le 18.04.2021], disponible sur : <https://www.theatrenational.be/fr/articles/185-milo-rau>.

RADOSAVLIEVIĆ, Duška, « "Five Easy Pieces": Milo Rau's Extraordinary Work About Child Murderer », *The Theatre Times*, [en ligne], 15.05.2018, [consulté le 18.04.2021], disponible sur : <https://thetheatretimes.com/five-easy-pieces/>.

RAU, Milo, *Vers un réalisme global*, trad. en français par Sophie Andrée, Paris : L'Arche, 2021, 187 p.

THÉÂTRE NATIONAL WALLONIE-BRUXELLES, « Five easy pieces, Milo Rau / IIPM / Campo », *Théâtre National Wallonie-Bruxelles*, [en ligne], [consulté le 30.11.2020], disponible sur : <https://www.theatrenational.be/fr/activities/42-five-easy-pieces#presentation>.

À propos d'*A Little life* et d'Ivo van Hove :

PERROT, Edwige, *Les usages de la vidéo en direct au théâtre chez Ivo Van Hove et chez Guy Cassiers*, [en ligne], Thèse de doctorat, sous la direction de Christine Hamon-Siréjols et de Josette Féral, Montréal : Université du Québec ; Paris : Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, 2013, 526 p., [consulté le 01.02.2021], disponible sur : <https://archipel.uqam.ca/6984/1/D2729.pdf>

SIEGAL, Nina, « 'A Little Life' Comes to the Stage. The Audience Can't Look Away. », *The New York Times*, [en ligne], [consulté le 17.12.2020], disponible sur : <https://www.nytimes.com/2018/09/21/theater/a-little-life-play-amsterdam-ivo-van-hove.html>.

TRUEMAN, Matt, « A Little Life, Stadsschouwburg, Amsterdam — A World of Pain », *The Financial Times*, [en ligne], 28.09.2018, [consulté le 12.12.2020], disponible sur : <https://www.ft.com/content/f78fbfc0-c309-11e8-84cd-9e601db069b8>.

VAN HOVE, Ivo, MAURIN, Frédéric, *Ivo Van Hove / introduction et entretiens par Frédéric Maurin*, Arles : Actes Sud-Papiers, 2014, 89 p.

À propos d'*How I Learned to Drive* et de Paula Vogel

BIGSBY, Christopher, « Paula Vogel », in *Contemporary American playwrights*, Cambridge University Press, 1999, p. 289-329.

BRANTLEY, Ben, « A Pedophile Even Mother Could Love », *New York Times* [en ligne], 17.03.1997, [consulté le 03.06.2019], disponible sur : <https://www.nytimes.com/1997/03/17/theater/a-pedophile-even-mother-couldlove.html>.

CASEY CRAIG, Carolyn, « Paula Vogel's Winding Road to Victory », *Women Pulitzer Playwrights : Biographical Profiles and Analyses of the Plays*, Jefferson, N.C. : McFarland & Co., 2004, p. 213-231.

DOLAN, Jill, « *How I Learned to Drive* by Paula Vogel », *Theatre Journal* [En ligne], vol. 50, n°1, Theatre, Diaspora, and the Politics of Home, Marsh 1998, p. 127-128, [consulté le 21.11.19], disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/25068499>.

FINN, Hayley, VOGEL, Paula, « A conversation with Paula Vogel », *Playwrights' Center Associate Artistic Director Hayley Finn* [en ligne], [consulté le 03.06.2019] disponible sur : <https://pwcenter.org/playwriting-toolkit/conversation-paula-vogel>.

HENDERSON, Kathy, « Paula Vogel Gives Some Valuable Driving Lessons », *Playbill*

[en ligne], 23.05.1997, [consulté le 03.06.2019] disponible sur : <http://www.playbill.com/article/paula-vogel-gives-some-valuable-driving-lessons-com-100951>.

HERREN, Graley, « Narrating, Witnessing, and Healing Trauma in Paula Vogel's *How I Learned to Drive* », *Modern Drama* [En ligne], vol. 53, n°1, Spring 2010, p. 103-114, [consulté le 21.11.19], disponible sur: <https://muse.jhu.edu/article/380685>.

MIHUT, Anca « Les fonctions du chœur dans la tragédie grecque », *Învățământ, Cercetare, Creație* 1, [en ligne], vol. 5 n°1, 2019, p.181., [consulté le 25.04.2020], disponible sur : <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=775613>.

QUINTERO MONTESINOS, Isabel Maria, « Pedophilia in Paula Vogel's *How I learned to drive* », *SlideShare* [en ligne], 04.04.2013, [consulté le 03.03.2020], disponible sur : <https://www.slideshare.net/ISABELQUINTEROMONTES/essay-how-i-learned-to-drive>.

ROSE, Charlie, « A conversation with playwright Paula Vogel and actor David Morse about their play, "How I Learned to Drive." », *Charlie Rose* [en ligne], 19.06.1997, [consulté le 03.06.2019], disponible sur: <https://charlierose.com/videos/5709>.

SMALEC, Theresa, «HOW I LEARNED TO DRIVE by Paula Vogel and Kate Whoriskey», *Theatre Journal*, [en ligne], vol. 64, n°4, Queer research in performance, December 2012, p. 589-590, disponible sur: <https://www.jstor.org/stable/41819893>.

VOGEL, Paula, « The Enduring Lessons of 'How I Learned to Drive' », *American Theatre: a publication of theatre communications group* [en ligne], 12.03.2018, [consulté le 03.06.2019], disponible sur : <https://www.americantheatre.org/2018/03/12/theenduring-lessons-of-how-i-learned-to-drive/>.

À propos des violences sexuelles :

AMBROISE-RENDU, Anne-Claude, *Histoire de la pédophilie, XIXe-XXIe siècle*, Fayard, 2014, 352 p.

COUTURIER, Charlotte, « Dramaturgies du viol : "Anéantis" de Sarah Kane, "Viol" de Botho Strauss », Mémoire de Master 1 sous la dir. de Joseph Danan, Université Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2007, 60 p.

DIRECTION DE L'INFORMATION LÉGALE ET ADMINISTRATIVE, « Justice pénale : quels délais de prescription ? », *Service-Public.fr*, [consulté le 23.05.2020], disponible sur : <https://www.service-public.fr/particuliers/vosdroits/F31982>.

DURAND, Édouard, in MOGHADDAM, Fiona, « Pédocriminalité : ce que disent les lois depuis 1810 », *France Culture*, [en ligne], 02.01.2020, [consulté le 05.03.2021], disponible sur : <https://www.franceculture.fr/droit-justice/pedocriminalite-ce-que-disent-les-lois-depuis-1810>.

DOHERTY, Deborah, BERGLUND, Dorothy, « La violence psychologique: un document de travail », *Gouvernement du Canada* [en ligne], modifié le 26.07.2012, [consulté le 03.05.2020], disponible sur : <https://www.canada.ca/fr/santepublique/services/promotion-sante/arretons-violence-familiale/ressourcesprevention/violence-familiale/violence-psychologique-document-travail.html>.

DUNAIGRE, Patrice, « La Pédophilie », in Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture, *L'exploitation sexuelle des enfants, pornographie impliquant des enfants et pédophilie sur l'Internet : Un défi International*, Réunion d'experts, 18-19.01.1999, [consulté le 26.02.2020], disponible sur : https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114746_fre.

FASSIN, Eric, in LEPRINCE, Chloé, « "Culture du viol" : derrière l'expression, une arme militante plutôt qu'un concept », *France Culture* [en ligne], 06.12.2017 [consulté le 28/04.2020], disponible sur <https://www.franceculture.fr/societe/culture-du-violhistoire-dune-expression-militante-mais-peu-academique>.

HAMEL, Christelle, DEBAUCHE, Alice, BROWN, Elizabeth, et al., « Viols et agressions sexuelles en France : premiers résultats de l'enquête Virage », *Population & Sociétés* [en ligne], n°538, 11.2016, [consulté le 01.05.2020], disponible sur : https://www.ined.fr/fichier/s_rubrique/25953/538.population.societes.2016.novembre.fr.pdf.

HARPIN, Anna Rosalind, « Unremarkable Violence: Staging Child Sexual Abuse in Recent British Theatre », *Contemporary Theatre Review*, [en ligne], vol. 23, n°2, 2013, [consulté le 28.01.2021], p. 166–181, disponible sur : <http://dx.doi.org/10.1080/10486801.2013.777050>.

LA DÉFERLANTE, « L'affaire DSK, emblématique du sexisme à la française », in *Mediapart*, [en ligne], 02.03.2021, p. 2., [consulté le 02.03.2021], disponible sur : https://www.mediapart.fr/journal/france/020321/l-affaire-dsk-emblematisque-du-sexisme-la-francaise?page_article=2.

LECERCLE, François, « La violence de la représentation », [s.l.n.d], [en ligne], [consulté le 05.03.2020], disponible sur : http://www.crlc.parissorbonne.fr/pdf_revue/revue2/Spectacle1.pdf.

MAZAURETTE, Maïa, « Il faut parler de pédophilie (mais sans clichés) », *Le Monde* [en ligne], 05.01.2020, [consulté le 31.05.2020], https://www.lemonde.fr/m-lemag/article/2020/01/05/il-faut-parler-de-pedophilie-mais-sanscliches_6024821_4500055.html.

MEYER-DINKGRÄFE, Daniel, YOUNG-HAUSER, Amanda, *Paedophilia and Child Sexual Abuse in Drama and Theatre* [en ligne], Cambridge Scholars Publishing, 2018, 30 p., [consulté le 07.10.2020], disponible sur : <https://www.cambridgescholars.com/resources/pdfs/978-1-5275-1162-0-sample.pdf>.

SALES, Cécile, « Pédophilie, sexualité et société », *Études*, [en ligne], vol. tome 398, n°1, 2003, [consulté le 01.03.2021], p. 43-53, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2003-1-page-43.htm>.

TAYLOR-PORTER, Nancy, *Violent Women in Contemporary Theatres: Staging Resistance*, Palgrave Macmillan, 2017, 415 p.

YOTOVA, Rennie, *Écrire le viol*, Paris : Non Lieu, 2007, 163 p.

À propos de l'intime :

BAILLET, Florence, REGNAULD, Arnaud, « L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains », *Le Texte étranger* [en ligne], n° 8, [mise en ligne janvier 2011], disponible sur : <http://dela.univ-paris8.fr/etranger/etranger8b.html>.

BOMY, Charlotte, Table ronde « Intermédialités : l'intime et le politique dans les arts numériques », *Le Texte étranger*, [en ligne], n° 8, mise en ligne janvier 2011, [consulté le 26.11.2020], disponible sur : <http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/intermedialites.html>.

COUDREUSE, Anne, SIMONET-TENANT, Françoise (dir.), *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, l'Harmattan, 2009, Centre d'Etude des Nouveaux Espaces Littéraires Université Paris 13, 196 p.

À propos de l'adaptation :

CORVIN, Michel, « L'adaptation théâtrale : une typologie de l'indécidable », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, [en ligne], n°119-120, 2003, p. 149-172, [consulté le 04.11.2020], disponible sur : <https://doi.org/10.3406/prati.2003.2020>.

DECORVET, Gilles, *Du livre à la scène : comment adapter un roman pour le théâtre ?*, [en ligne], Conférence Université de Strasbourg, 26 mars 2014, [consulté le 04.11.2020], disponible sur : http://grec-moderne.unistra.fr/fileadmin/upload/neo_helleniques/Documents/Gilles_Decorvet_Conference_Strasbourg_26.3.14.pdf.

HELBO, André, *L'adaptation : du théâtre au cinéma*, Paris : Armand Colin, 1997, 136 p.

PLANA, Muriel, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Levallois-Perret : Bréal, 2018, 248 p.

SADOWSKA-GUILLON, Irène, « Forme bâtarde ou légitime ? L'adaptation, cet obscur objet de théâtre », *Jeu*, [en ligne], n°53, 1989, p. 91–94, disponible sur : <https://id.erudit.org/iderudit/26739ac>.

À propos d'intertextualité

A Little life

BARKLEY, Danielle, SUDUIKO, Aaron, « *A Little Life* Study Guide », *Grade Saver*, [en ligne], 18.08.2020, [consulté le 08.03.2021], disponible sur : <https://www.gradesaver.com/a-little-life/>.

GILLIS, Stacy, « Review: *A Little Life* by Hanya Yanagihara », *The Conversation*, [en ligne], 12.10.2015, [consulté le 08.01.2021], disponible sur : <https://theconversation.com/review-a-little-life-by-hanya-yanagihara-48928>.

KAVANAGH, Adalena, « A Stubborn Lack of Redemption, an interview with Hanya Yanagihara, author of *A Little Life* », in *Electric Literature*, [en ligne], 21.05.2015, [consulté le 08.03.2021], disponible sur : <https://electricliterature.com/a-stubborn-lack-of-redemption-an-interview-with-hanya-yanagihara-author-of-a-little-life/>.

REYNIER, Gérard, « L'homme déformé chez Bacon », *L'Esprit du temps*, [en ligne], « Champ psy », n°59, 01.2011, p. 143-174, [consulté le 03.01.2021], disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-champ-psy-2011-1-page-143.htm>.

YANAGIHARA, Hanya, « How I Wrote My Novel: Hanya Yanagihara's *A Little Life* », *Vulture*, [en ligne], 28.05.2015, [consulté le 8.03.2021], disponible sur : <https://www.vulture.com/2015/04/how-hanya-yanagihara-wrote-a-little-life.html>.

How I Learned to Drive

EL KETTANI, Malika, « Lolita de Nabokov : l'histoire d'un pédophile qui devient pédocriminel », *Le Courrier de l'Atlas*, [en ligne], 21.09.2020, [consulté le 13.04.2021], disponible sur : <https://www.lecourrierdelatlas.com/lolita-de-nabokov-lhistoire-dun-pedophile-qui-devient-pedocriminel/>.

HENRI, O, *The Gift of the Magi*, in *americanenglish.state.gov*, [en ligne], [consulté le 13.04.2021], disponible sur : https://americanenglish.state.gov/files/ae/resource_files/1-the_gift_of_the_magi_0.pdf.

Five Easy Pieces

LEWIN, Rosine, « À propos du “malaise belge”. L’affaire Dutroux, un électrochoc », *Le Monde diplomatique*, [en ligne], 05.1997, p. 29, [consulté le 01.03.2021], disponible sur : <https://www.monde-diplomatique.fr/1997/05/LEWIN/4345>

ANDRÉ, Emmanuelle, BOYER-WEINMANN, Martine, KUNTZ, Hélène, « Avant-propos », in ANDRÉ, Emmanuelle, BOYER-WEINMANN, Martine, KUNTZ, Hélène (dir.), *Tout contre le réel Miroirs du fait divers*, coll. « L’Esprit des Lettres », ed. Le Manuscrit, 2008, p. 9-11.

ANDRÉ, Emmanuelle, « Diversité des formes et invention des faits », in ANDRÉ, Emmanuelle, BOYER-WEINMANN, Martine, KUNTZ, Hélène (dir.), *Tout contre le réel Miroirs du fait divers*, coll. « L’Esprit des Lettres », ed. Le Manuscrit, 2008, p. 415-437.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « Le fait divers, "l’inexplicable" », in ANDRÉ, Emmanuelle, BOYER-WEINMANN, Martine, KUNTZ, Hélène (dir.), *Tout contre le réel Miroirs du fait divers*, coll. « L’Esprit des Lettres », ed. Le Manuscrit, 2008, p. 227- 242.

À propos de distanciation

Patrick Charaudeau, « Des categories pour l’humour ? », *Questions de communication*, [en ligne], 2006, n° 10, p. 19-41, [consulté le 03.06.2021], disponible sur : http://www.patrick-charaudeau.com/IMG/pdf/____2006_b_Humour_Q-_de_Com.pdf .

LOSCO LENA, Mireille, *"Rien n'est plus drôle que le malheur" : du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2011, 280 p.

À propos du hors-scène et de l’espace

BARUT, Benoît, « Le hors-scène : un horizon fabuleux », *Coulisses*, [en ligne], n°44, Printemps 2012, [consulté le 31.03.2021], disponible sur : <http://journals.openedition.org/coulisses/408>.

CARRÉ, Alice, *Plateaux nus et espaces vides : Esthétiques scéniques du vide et du dépouillement au XXe siècle en France Pratiques, imaginaires, idéologies*, Thèse de doctorat, Arts du spectacle, sous la dir. de Jean-Louis Besson et Marcel Freydefont, Paris : Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2015, 391 p.

GUAY, Hervé, « Technologies et spectateur : observations diverses », in *Jeu*, [en ligne], *Cahiers de théâtre*, 2012, p. 72-78, disponible sur : <https://id.erudit.org/iderudit/67749ac>.

GRÉBERT, Marion, « Sonorité du fantôme. Un théâtralisable à l'épreuve de l'irreprésentable », *Les conditions du théâtre : la théâtralisation*, in *Acta Litt&Arts* [En ligne], 16.10.2017, [consulté le 06.06.2021], disponible sur : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/223-sonorite-du-fantome-un-theatralisable-a-l-epreuve-de-l-irrepresentable>.

MINISTÈRE DE LA CULTURE, « Voix hors champ », Journal officiel, in France Termes, [en ligne], 22.09.2000, [consulté le 11.02.2021], disponible sur : <http://www.culture.fr/franceterme/result?francetermeSearchTerme=voix+off&francetermeSearchDomaine=0&francetermeSearchSubmit=rechercher&action=search>

RYKNER, Arnaud, « Présentation. Du visible au visuel : flux et reflux de la scène » in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *La Scène, Littérature et Arts Visuels*, L'Harmattan, 2001, p. 103-108.

RYKNER, Arnaud, « La scène sans la scène (mettre en scène, mettre hors-scène) », in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *La Scène, Littérature et Arts Visuels*, L'Harmattan, 2001, p. 193-211.

Annexes

Annexe 1 : Liste de pièces traitant de la pédocriminalité, des abus sexuels contre les enfants, ou de pédophilie, par ordre chronologique

DUBÉ, Jasmine, *Bouches décousues*, Leméac Éditeur, 1985, 160 p. Créée en 1984.

VINTERBERG, Thomas, et RUKOV, Mogens, *Festen*, adapt. théâtrale Bo Hr. Hansen, adapt. française Daniel Benoin, Paris : L'avant-scène théâtre, coll. « des quatre-vents », Renaud & Richardson, 2017, 99 p. Mis en scène par Daniel Benoin en 2002, et par Cyril Teste en 2017.

ÉCHÈNE, Agnès, *Chaperon...bouge*, 2004.

MAGOS, Vincent, *Laïos*, Les Impressions Nouvelles, 2005, 89 p.

VREBOS, Pascal, *Le Viol d'une petite cerise noire ou d'une griotte*, 2006.

SHANLEY, John Patrick, *Doute*. L'Avant scène théâtrale, 2006. Mis en scène par Roman Polanski en 2006, puis par Robert Bouvier en 2012. Également adapté au cinéma, film de 2008.

NORÉN, Lars, *À la mémoire d'Anna Politkovskaia*, L'Arche, 2007, 173 p.

DEVOS, Rémi, *Ma petite fille*, Rémi Devos, Actes Sud Papiers, 2007, 80 p.

HARRIWER, David, *Blackbird*, trad. Zabou Breitman et Léa Drucker, L'Arche, 2007, 96 p. Mis en scène par Gérard Desarthe en 2011

CASTELLUCCI, Romeo, *Purgatorio*, 2008.

SORIA SORIA, *La Vérité vous rendra libres*, 2009. Mis en scène par Jean-Claude Marie-Gilo la même année.

WROBLEWSKI, Szymon, *À la surface*, trad. Antoine Pickels, 2011

ÖHRN, Markus, *Le Conte d'amour*, 2012.

HALEY, Jennifer, *Le Néther*, trad. Emmanuel Gaillot, Éditions Espaces 34, 2012, 96 p.

FÉVRIER, Laurence, *Tabou*, L'Harmattan, coll. « Lucernaire », 2012, 102 p.

VINTEBERG, Thomas, *L'Enterrement, Festen (la suite)*, 2012. Mis en scène par Daniel Benoin la même année.

JEENER, Jean-Luc, *Pédophilie suivi de Sensualité*, L'Harmattan, coll. Théâtre des 5 continents, 2014 ; 116 p.

BESCOND, Andréa, *Les Chatouilles ou la Danse de la colère*, Paris : Les Cygnes, 2015, 60 p.

ANGOT, Christine, *Un Amour impossible*, ed. Flammarion, 2015. Roman mis en scène par Cécile Pauthe en 2017

RAU, Milo, *Five Easy Pieces*, 2016.

STONE, Simon, *Ibsen huis, La Maison d'Ibsen*, 2017.

MAILLARD, Capucine, *Quelque chose*, 2017.

BVOUMAS, Edouard Elvis, *La poupée barbue*, Lansman Editeur, 2018, 56 p.

LACHAUD, Denis, *La magie lente*, Actes Sud Papiers, 2018. Mis en scène par Pierre Notte la même année.

VAN HOVE, Ivo, *A Little Life*, 2018.

OZON, François, *Grâce à Dieu : trois actes et un épilogue*, Editions Les Solitaires Intempestifs, 2019, 137 p.

COMPAGNIE DU SILÈNE, *Le secret*, 2019.

MIRÓ, Josep Maria, *Le principe d'Archimède*, trad. Laurent Gallardo, Éditions théâtrales, 2019, 80 p.

MARTINEZ, Laurent, *Pardon ?*, Editions Authentiques, 2020. Mis en scène par Olivier Wendell-Douglas la même année.

PILLOY, Xavier, TROUSSELIER, Jérémie, *Un bout de jardin*, 2020.

GALIBERT, Simon-Élie, *Duvert, portrait de Tony*, 2020.

Annexe 2 : Frises chronologiques *Les Chatouilles ou la Danse de la colère, How I Learned to Drive*

How I Learned to Drive

La sécurité avant tout p.33	Au point mort p. 39	Passer la première p. 41	Passer la seconde p. 49	La marche arrière p. 49	Défaillance du véhicule p. 61	Au point mort p. 65	Lorsque vous tournez à gauche, rétrogradez et continuez à avancer p. 75	La marche arrière p. 83
Aujourd'hui 1969	Aujourd'hui ?	Aujourd'hui 1969	Aujourd'hui	Aujourd'hui 1968	1968	?	Aujourd'hui 1979 1967	Aujourd'hui 1967
La marche arrière p. 91	La marche arrière p. 101	Au point mort p. 109	La marche arrière p. 111	Passer la troisième p. 117	Passer la quatrième p. 119	La marche arrière p. 111	Conduire aujourd'hui p. 139	
Aujourd'hui 1966	Aujourd'hui 1965	?	1964	1969	1969	Aujourd'hui 1962	Aujourd'hui	

Les Chatouilles ou la Danse de la colère

Scène 1 Scène 2 Scène 3 Scène 4 Scène 5 Scène 6 Scène 7 Scène 8 Scène 9 Scène 10 Scène 11 Scène 12 Scène 13 Scène 14

8 ans Présent 12 ans Présent Adulte
Comédies musicales

Présent Adulte Présent Adulte Entre 8 et 12 ans Adulte Adolescente 12 ans Présent Entre 8 et 12 ans Présent

Scène 15 Scène 16 Scène 17 Scène 18 Scène 19 Scène 20 Scène 21 Scène 22 Scène 23 Scène 24 Scène 25 Scène 26 Scène 27

Entre 8 et 12 ans Adulte, après procès Adulte Présent Adulte Adulte Adulte Commissariat Présent Adulte Mannu Adulte Tribunal Présent Présent Mère seule Présent + 8 ans

Résumé

Cette recherche s'intéresse à la façon dont la pédocriminalité et la violence constitutive à ces abus sexuels sur mineurs sont représentées au théâtre et en particulier dans cinq pièces et six mises en scène. Mon propos est de montrer les différentes violences présentes au sein de ces pièces et la façon dont elles sont mises en scène (à l'aide d'un récit, du mimétisme, ou sont-elles suggérées ?). Je me demande ainsi dans quelle mesure la représentation de la pédocriminalité est conditionnée par son irreprésentabilité et quels sont les stratagèmes employés par les dramaturges pour la matérialiser.

Mots clefs : pédocriminalité – théâtre – littérature – violence – viol – inceste – crimes sexuels – enfant – mimétisme – hors-champ – 21^e siècle – silence

Abstract :

This research focuses on the way in which the child crime and the violence associated with child sexual abuse are portrayed in the theatre, particularly in five plays and six stage productions. My aim is to show the different forms of violence presented in these plays and how they are staged (with the help of a story, mimicry or are they suggested ?). I therefore wonder to what extent the representation of child sexual abuse is conditioned by its irrepresentability and what stratagems are employed by playwrights to materialize it.

Key words : child crime – theatre – literature – violence – rape – incest – sexual crimes – child – mimicry – off-field – 21st century – silence

