

No Ones Gives a F**k About a Cop et Fredy : porter les voix du collectif

No One Gives a F**k About a Cop and Fredy: Conveying the Voices of the Collectivity

Edith Brunette

Numéro 104, hiver 2022

Collectifs
Collectives

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/97745ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions Esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

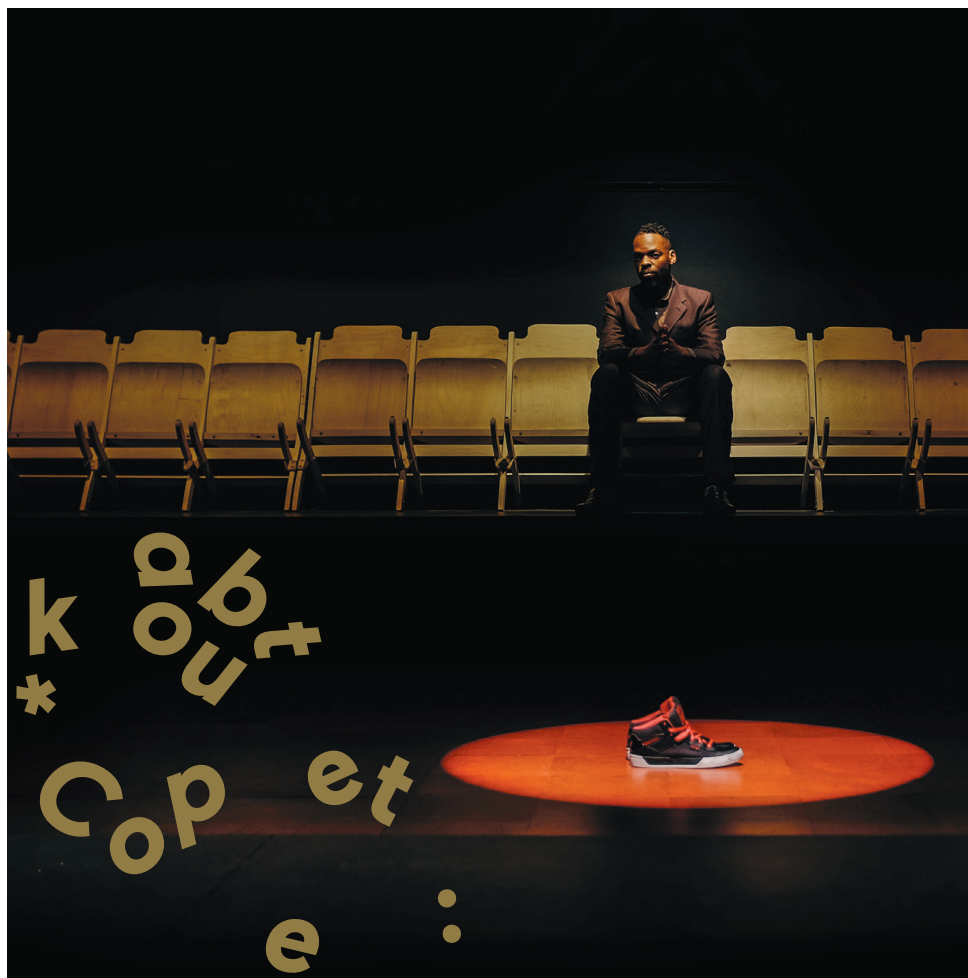
Citer cet article

Brunette, E. (2022). No Ones Gives a F**k About a Cop et Fredy : porter les voix du collectif / No One Gives a F**k About a Cop and Fredy: Conveying the Voices of the Collectivity. *Esse arts + opinions*, (104), 14–21.

Théâtre Porte Parole

Fredy, vue de la performance |
performance view, Théâtre La Licorne,
Montréal, 2016.

Photo : Maxime Côté,
permission de Théâtre Porte Parole | courtesy
of Théâtre Porte Parole



Edith Brunette

L'exercice de penser le collectif en art nous amène spontanément aux formes de la production, à leur déploiement au sein d'un collectif d'artistes. C'est déjà limiter le champ de la réflexion. Car l'art ne commence ni ne s'arrête à la volonté et à l'agir des artistes : défaire le mythe du « génie » implique aussi de considérer la création comme un processus enraciné dans un tissu social commun, et les agirs, idées et affects qui y circulent.

Les mouvements d'affirmation politique des dernières années – tels qu'Idle No More et Black Lives Matter – ont forcé les institutions de l'art à s'intéresser à des pratiques plus engagées, dans lesquelles la forme collective trouve tout son sens. Pour ces pratiques sciemment enracinées dans des conditions d'existence très matérielles (celles de la pratique elle-même et celles des vies et des thèmes qu'elle représente), il ne s'agit plus seulement de trouver les manières qui permettront de travailler avec d'autres artistes, mais d'œuvrer au sein d'une ou de plusieurs collectivités, et parfois *avec elles*. Dès lors, il ne suffit pas de demander : « Comment et avec qui travailler ? ». Il faut ajouter : « Pour qui travaille-t-on ? ». Et aujourd'hui : « Comment l'art peut-il porter les voix du collectif en un moment de polarisation exacerbée (ou, simplement, plus visible) ? »

Deux œuvres récentes proposent des réponses distinctes à cette dernière question : la pièce de théâtre *Fredy*, écrite par Annabel Soutar et mise en scène par Marc Beaupré, présentée initialement à La Licorne (Montréal) en 2016, et la performance *Black and Blue Matters – Track 1: No One Gives a F**k About a Cop*, écrite par Omari Newton, mise en scène par Diane Roberts et présentée en juillet 2021 au parc Vinet (Montréal). Adoptant des attitudes divergentes dans leur relation aux communautés dont elles représentent les histoires – ici, une même histoire : celle du meurtre d'un jeune garçon racisé par un policier blanc –, elles activent aussi deux manières de penser l'insertion de l'art dans son contexte social. Dans *Fredy*, le contexte agit comme un cadre qui enserme le regard et la compréhension de ce qui est représenté, alors que dans *No One Gives a F**k*, il devient le terreau duquel émerge une pratique, qui la rend possible, vers lequel, éventuellement, cette pratique retournera et auquel elle contribuera.

FREDY

Fondatrice de la compagnie Porte Parole (*J'aime Hydro, Sexy Béton*), Annabel Soutar s'est fait connaître par ce qu'elle décrit comme un « théâtre verbatim », où le récit et les dialogues

sont le résultat d'une recherche de type journalistique. Pour *Fredy*, Soutar a voulu présenter les résultats de son enquête sur la mort tragique de Fredy Villanueva et sur les processus judiciaires, politiques et médiatiques qui l'ont suivie. Le garçon de 18 ans d'origine hondurienne a été abattu en 2008 par le policier blanc Jean-Loup Lapointe, dans un parc de Montréal-Nord, alors que ni lui ni aucun·e des jeunes avec qui il se trouvait à ce moment ne portaient d'arme.

La dramaturge ne cherche pas à proposer sa vision des choses, mais celle des protagonistes, en reprenant leurs paroles telles qu'elles ont pu être rapportées dans les médias, les rapports de l'enquête publique et des audiences de la Cour. Elle entend « présenter toute l'histoire¹ », c'est-à-dire autant les points de vue des agent·e·s de police que ceux de la famille et des ami·e·s de Fredy. Or, la famille Villanueva, après une collaboration initiale réticente et difficile, finit par se retirer complètement du projet et par demander l'annulation d'une deuxième série de représentations, annoncée pour 2017 et 2018². La mère de la victime, Lilian Madrid Villanueva, accuse la dramaturge d'exploiter le drame de sa famille sans respecter ses demandes. Par solidarité, les acteurs Ricardo Lamour et Solo Fugère se retirent de la production, dénonçant un déséquilibre des pouvoirs³ et un « vol de la parole⁴ ». Les forces du Service de police de la Ville de Montréal, elles, n'ont jamais souhaité collaborer au projet.

Soutar choisit néanmoins de poursuivre les représentations, arguant des attentes d'un autre collectif que les groupes ayant vécu ce drame – le public : « On avait des listes d'attente de gens qui voulaient voir la pièce, dit-elle. Il fallait la remonter. [...] Il faut toucher le public⁵. » À côté des communautés directement impliquées dans les événements et qui doivent en subir la violence et les contrecoups, il y aurait une autre communauté, plus large, homogène, indifférenciée et neutre – une communauté qui n'a pas encore été « touchée » – à laquelle Soutar dit répondre en priorité : le public de l'art. Comme le chœur des tragédies grecques antiques chargé de porter sur scène la voix du corps social, « le

public » est appelé en ultime juge des événements – autant la mort de Fredy Villanueva que la pièce elle-même et son autrice.

L'approche de Soutar mise sur le dialogue et l'écoute sans parti pris de positions divergentes, seules attitudes présumées capables de faire apparaître la vérité : « Sommes-nous capables de mettre de côté nos préjugés, de parler et d'entendre la vérité à propos de sa mort⁶ ? » s'interroge le Théâtre Porte Parole sur la page web du projet. Ce parti pris pour quelque chose qui existerait objectivement (la vérité) et cette gageure sur la capacité de chaque individu à découvrir cette vérité en usant d'un mélange d'information et de jugement éclairé permettent de traiter les expériences (et les traumatismes) de certaines collectivités comme autant de matériaux : elles sont perçues comme des éclats partiels d'une réalité plus large, plus objective et donc plus valide. Les communautés concernées sont elles aussi considérées en tant que parcelles d'un tout plus large (la société) qui, par ses qualités agrégatives et intersubjectives, se trouve également doté d'un surcroît de valeur. C'est une idée centrale de la pensée libérale, héritée de la modernité européenne : la société progresse vers davantage de connaissance et de sagesse grâce à l'affrontement des opinions divergentes, parmi lesquelles l'individu raisonnable apprendra à

1 — Sara Dion, « Le partage d'Annabel Soutar », *Jeu*, n° 156 (2015), p. 86.

2 — Caroline Montpetit, « "Fredy" envers et contre tous », *Le Devoir*, 16 décembre 2017, accessible en ligne.

3 — Robert Everett-Green, « Quebec Play *Fredy* Raises Questions About Power and Story Ownership », *The Globe & Mail*, 11 novembre 2016, accessible en ligne.

4 — Caroline Montpetit, loc. cit.

5 — Ibid.

6 — « *Fredy* de Annabel Soutar : À propos de la pièce », Porte Parole, accessible en ligne.



Black Theatre Workshop

Black and Blue Matters Track 1:

*No One Gives a F**k About a Cop*,
vue de la performance | performance
view, parc Vinet, Montréal, 2021.

Présenté par | presented by National
Arts Centre, Grand Acts of Theatre.
Script & Direction : Diane Roberts,
paroles et concept | lyrics & concept :
Omari Newton, casting : Justin
Johnson, Troy Slocum, Jaleesa
Coligny, son | sound : Troy Slocum,
chorégraphie | choreography :
Alexandra "Spicey" Landé, costumes |
costume : Nalo Soyini Bruce,
production vidéo | video production :
George Allister, projection : Patrick
Boivin, éclairages | lighting : Tim
Rodrigues.

Photo : Andrée Lanthier, permission de Black
Theatre Workshop Production | courtesy of
Black Theatre Workshop Production

trier le bon du moins bon⁷ – pensée qu’ont contribué à déconstruire, parmi d’autres, la théorie du point de vue des féministes noires et les études culturelles (*cultural studies*)⁸.

NO ONE GIVES A FK ABOUT A COP**

Cinq ans après *Fredy*, la production du Black Theatre Workshop aborde à son tour le sujet des meurtres de personnes racisées par des agent-e-s de police à la peau blanche. *No One Gives a F**k* s’inspire aussi, en partie, du drame de Montréal-Nord, et met en scène le procès fictif du policier blanc David Harrison (Troy Slocum), qui a abattu de neuf balles l’adolescent noir Sammir Frederique (Justin Johnson).

Présentée comme une « satire musicale hip-hop », la performance d’une quinzaine de minutes, jouée dans un parc de la Petite-Bourgogne (quartier historiquement noir de Montréal), est un extrait d’une pièce plus longue que l’on pourra voir à l’hiver 2022. On y assiste à une confrontation rappée entre les deux protagonistes du drame, dans laquelle l’expression du titre apparaît à la fois comme la plainte du policier lui-même (« personne ne nous soutient ») et l’affirmation revendicatrice de celles et ceux qui souhaiteraient que l’empathie collective et institutionnelle se détourne un instant des défenseurs de l’ordre pour s’intéresser aux personnes qui le subissent.

La performance a lieu dans la zone du marbre du terrain de baseball du parc Vinet, devant

l'encornure grillagée protégeant les estrades. Or, la performance n'est pas orientée vers les estrades, mais vers le terrain, où le public est invité à s'assembler. Les pieds dans le sable, les membres du public font face à un agencement de blocs blancs, mi-podiums, mi-socles. Entouré, sur les côtés, par deux écrans de projection et à l'arrière, par le cubicule d'un DJ (Godfather D), le public prend littéralement place *dans l'arène*.

Sur fond de musique hypnotique aux basses lourdes résonnent diverses voix repiquées de reportages journalistiques. On reconnaît celle du premier ministre François Legault, qui affirme (en anglais) : « Il n'y a pas de racisme systémique au Québec. » Puis, une forme mouvante, d'un brun chatoyant, prend place sur le plus haut des socles, tandis que l'intimé et la victime s'installent de part et d'autre, dans une configuration évoquant une cour de justice. Sur les écrans défilent des images de synthèse (les mains, puis la tête d'une femme noire – interprétée par Nindy Banks – dansant lentement sur un fond éthéré) et des portraits vidéos de personnes noires ou racisées, captés dans des espaces publics de la ville. Le regard, patient, tourné vers la caméra, elles agitent l'air de leur simple présence, ou par les mots inscrits sur leurs vêtements et leurs pancartes : « Land back now », « Am I next? » et autres « Black Lives Matter ».

Une voix de femme (Tali Taliwah) résonne : « Bienvenue à la Cour des opprimé·e·s » (en anglais). La forme mouvante se déploie dans le corps d'une femme afrodescendante (Jaleesa Coligny) en cape dorée et arborant une coiffe à la Néfertiti, à la fois figure royale et incarnation de la Justice noire. Sa voix reprend (toujours en anglais) : « Personnes blanches ! Levez le poing droit et répétez après moi : Je reconnais et rejette le suprémacisme blanc ! Je vais la fermer et écouter avec humilité et patience. »

Le policier et le tué se livrent à leurs plaidoyers rimés respectifs, le premier critiquant la naïveté du mouvement *Définancer la police*, le second récitant les noms de personnes noires tuées par des policiers. Reprenant la parole après un solo dansé aux mouvements amples, la femme-justice clôt la performance par une injonction lancée au public (blanc) – « Déclarez de quel côté vous êtes » – avant de lui tourner le dos. Injonction à entrer dans la bataille politique, réplique inopinée à Soutar et à son théâtre « objectif », c'est un revers également pour un système judiciaire ayant pour principe de base de garder le politique à l'écart (fut-ce de manière illusoire).

Roberts comme Newton portent dans leur travail d'artiste et hors de celui-ci un engagement envers les communautés afrodescendantes dont elle et il font partie. L'une et l'autre nous enjoignent – le public et, en particulier, le public blanc – de prendre parti, dans un contexte où la neutralité présumée du système judiciaire a déjà démontré son incapacité à accueillir équitablement les sujets racisés ou à rendre les agent·e·s de police justiciables. Contre l'idéologie moderne qui affirme l'existence d'une vérité à découvrir par l'usage de la raison distanciée, l'approche proposée est résolument située. Elle

prend acte du fait que la neutralité, pour une partie des membres du grand corps social, rime avec l'effacement ou la mort⁹.

Par contraste avec la communauté du public qui n'a pas encore été « touchée », depuis laquelle et à laquelle s'adresse Soutar, Roberts et Newton parlent à partir de leur ancrage dans une communauté historiquement « touchée » : marquée dans sa chair par l'inscription continue de la violence blanche¹⁰. Ici, le geste de remettre la justice entre les mains d'un tribunal noir – et de redonner une voix à la chair assassinée dans une confrontation rappelée – semble agir moins comme un appel à « découvrir la vérité » que comme un appel à la visibilité : rendre visible l'effacé, redonner à la « chair » son humanité.

Cela ne veut pas dire que *No One Gives a F**k* refuse de faire entendre l'histoire dans sa complexité. C'est bien à une bataille qu'on nous convie, entre la parole du policier et celle de l'homme qu'il a tué. Comme l'explique Newton : « J'essaie autant que possible d'équilibrer les points de vue, quand j'explique les doléances de chaque partie¹¹. » La performance ne se clôt d'ailleurs sur aucun verdict quant au meurtre : le verdict, c'est l'appel qui est fait au public de ne pas rester neutre, à l'abri des luttes qui ont bel et bien lieu et desquelles Sammir Frederique (personnage fictif), Fredy Villanueva et les membres de leurs communautés ne peuvent pas s'extraire. Ce n'est pas un verdict sur l'acte de l'agent Harrison, mais sur le manque de volonté d'agir d'une collectivité plus large, la société blanche, et celui d'un art qui survole le politique sans se donner le trouble d'y plonger.

SE TENIR DANS LE SABLE

Roberts et Newton, comme Soutar, abordent par le conflit des voix la complexité des tensions sociales qui font que des corps « bleus » déciment (le plus souvent impunément) des corps noirs. Soutar se lance à la recherche d'un récit objectif dont pourra se saisir la collectivité (exemplairement représentée par le public) pour y trouver les sources de sa réconciliation. Dans *No One Gives a F**k*, il n'y aura pas de réconciliation sans politique, sans un appel aux armes de la parole vraie, c'est-à-dire de la parole qui prend des risques¹². Fredy demande au public de se faire juge, figure centrale du système libéral, dans lequel le droit tend à remplacer le politique¹³. *No One Gives a F**k*, prenant acte de la faillite du système judiciaire et de la nécessaire refonte (au minimum) de ses institutions, lui enjoint de se faire acteur du changement.

Fredy et *No One Gives a F**k* sont chargées de deux conceptions du collectif : celle où il est uni dans sa foi en la justice, et celle pour qui il n'existera que dans un agir commun encore à venir. Ces deux œuvres théâtrales nous offrent aussi deux visions de la création en tant que processus imbriqué dans une collectivité. Dans l'une, artiste et public se tiennent en surplomb de la création, l'art amène l'espoir d'une vérité à découvrir par et pour soi-même – possiblement parce que Soutar, tout comme le public (majoritairement blanc) auquel elle s'adresse, n'a

pas été elle-même « touchée », marquée dans sa chair, par les événements qu'elle relate, et qu'elle cherche donc dans l'exercice de la raison un véhicule d'accès à ceux-ci. Dans l'autre, les artistes demandent au public de se tenir dans la chair meuble et chaude du sable glissant, à leurs côtés, dans une vision du collectif où il n'y a pas de surplomb, ni pour les forces policières, ni pour les personnes assassinées, ni pour celles et ceux que les balles ne touchent pas. ●

7 — Idée développée notamment par John Stuart Mill dans *On Liberty* (1859).

8 — Ces deux corpus théoriques ont en commun de valoriser le décentrement du sujet et la position de marginalité comme moyen de remettre en question les à priori invisibilisés qui teintent la démarche scientifique classique. La « vérité » vers laquelle Soutar propose de cheminer apparaît dans ces théories critiques comme une production idéologique, à laquelle aucun point de vue « neutre » ne permettrait d'accéder.

9 — Dans *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition* (University of Minnesota Press, 2003), Fred Moten donne à voir comment la réification du corps noir, dans l'économie capitaliste, a légitimé sa dépréciation : l'« objectivité » blanche est indissociable d'une négation de la valeur d'une partie de l'humanité. Les arts de la *black performance*, en faisant résonner la voix des Noir·e·s – la voix de l'« objet » présumé sans voix – affirment la résistance à cette réification. Sur la question de la (non-)valeur du corps Noir dans l'économie capitaliste, voir aussi David Marriott, « On Decadence: Bling Bling », *E-flux Journal*, n° 79 (février 2017), accessible en ligne.

10 — Selon Hortense J. Spillers, c'est la réduction du corps du Noir à l'état de chair qui a rendu possible son exploitation dans l'économie de l'esclavage – et qui rend encore possible aujourd'hui son meurtre gratuit. Voir « Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book », *Diacritics*, vol. 17, n° 2 (été 1987), p. 64-81.

11 — Jim Burke, « Black Theatre Workshop Returns with Provocative Black and Blue Matters », *Montreal Gazette*, 23 juillet 2021, accessible en ligne. [Trad. libre]

12 — Dans « Discourse and Truth: the Problematization of Parrhesia » (<foucault.info/parrhesia/>; voir aussi <journals.openedition.org/anabases/3956#bodyftn5>, notes 5 et 7), Michel Foucault délie le concept de la *parrésia* – ou parole vraie – qui, chez les penseurs grecs de l'Antiquité, est présenté comme une nécessité politique. Pratiquer la *parrésia*, c'est exposer l'autre à une parole critique, qui est toujours un risque pour la personne qui l'énonce. Avec le temps, la *parrésia* elle-même fera l'objet d'une évolution critique, alors que se posera la question « Qui peut énoncer cette parole vraie? » – question qui est au cœur des œuvres auxquelles s'intéresse le présent texte.

13 — Voir par exemple Jean-Fabien Spitz, *La liberté politique : Essai de généalogie conceptuelle*, Paris, Presses universitaires de France (Léviathan), 1995.

No One Gives a F**k About a Cop and Fredy: Conveying the Voices of the Collectivity

Edith Brunette

Recent movements of political affirmation—such as Idle No More and Black Lives Matter—have pushed art institutions to focus on more politically engaged practices in which the collective form is particularly relevant. For those with practices intentionally rooted in decidedly material living conditions (the practices themselves and the lives and themes that they represent), it is a matter no longer simply of finding ways of working with other artists, but of labouring within one or several communities, and sometimes *with them*. Therefore, it's not enough to ask, "How and with whom do we work?" One must also add, "For whom do we work?" And today, "How can art convey the collective voice at a time of extreme (or simply more visible) polarization?"

Two recent works offer different responses to the last question: *Fredy*, a play written by Annabel Soutar, directed by Marc Beaupré, and premiered at La Licorne (Montréal) in 2016, and *Black and Blue Matters—Track 1: No One Gives a F**k About a Cop*, a performance written by Omari Newton, directed by Diane Roberts, and presented in Parc Vinet (Montréal) in July 2021. Taking divergent approaches to how they relate to the communities whose stories they portray—in this case, the same story: the murder of a racialized young man by a white police officer—the works activate two ways of thinking about how art gets integrated into its social context. In *Fredy*, the context acts as a frame enclosing how one sees and understands what is being represented; in *No One Gives a F**k*, the context becomes the fertile soil out of which the practice emerges, which makes it possible and to which it will eventually return and contribute.

FREDY

Soutar, the founder of the theatre company Porte Parole (*J'aime Hydro, Sexy Béton*), has become known for what is described as "verbatim theatre," a form of documentary theatre in which the story and dialogue are based on journalistic research. For *Fredy*, Soutar wanted to present the

results of her investigation into the tragic death of Fredy Villanueva and the judicial, political, and media processes that followed. Villanueva, an eighteen-year-old man of Honduran origin, was shot and killed in 2008 by white police officer Jean-Loup Lapointe in a park in Montréal-Nord, even though neither he nor the other young people he was with at the time were armed.

Soutar was trying to offer not her view of the events but that of the protagonists by taking up their words as they were reported in the media, public inquiry reports, and court transcripts. Her intention was to "present the whole story,"¹—that is, the points of view of both the police officers and Fredy's family and friends. Yet the Villanueva family, after a reluctant and difficult initial collaboration, later withdrew from the project entirely and demanded the cancellation of a second series of performances, announced for 2017 and 2018.² The victim's mother, Lilian Madrid Villanueva, accused the playwright of exploiting her family's tragedy without respecting her wishes. Out of solidarity, the actors Ricardo Lamour and Solo Fugère withdrew from the production, denouncing the "imbalance of power"³ and "theft of someone else's words."⁴ The municipal police force, the Service de police de la Ville de Montréal, never wanted to collaborate on the project.

Soutar nevertheless chose to continue mounting the performances, pleading the expectations of another collectivity separate from the groups who had experienced this tragedy—the public: "We had waiting lists of people who wanted to see the play. We had to remount it... It's important to reach the public,"⁵ she said. Aside from the communities that were directly implicated in the events and had to suffer the violence and repercussions, there was supposedly another larger, homogeneous, undifferentiated, and neutral community—a community that had not yet been "reached"—that Soutar wanted to address first and foremost: the art public. Just like the chorus of ancient Greek tragedy tasked with conveying the voice of the social

A consideration of collectivity in art naturally leads to modes of production and how they are used by artist collectives. Right away, though, this limits the scope of our thinking, as art does not begin or end with the will and action of artists: dismantling the myth of the "genius" also means considering creation as a process rooted in a common social fabric and the actions, ideas, and affects that circulate within it.

body onstage, "the public" was called upon to be the ultimate judge of the events—as much of Fredy Villanueva's death as of the play itself and its author.

Soutar's approach banks on an unbiased dialogue and the ability to listen to divergent positions, the only attitudes presumed capable of bringing out the truth: "Are we able to put aside our fears and prejudices to speak candidly about his death?"⁶ Porte Parole asks on the project's webpage. The bias for something that is purported to exist objectively (the truth) and the wager on each individual's ability to discover this truth through a combination of information and sound judgment make it possible to treat the experiences (and trauma) of certain communities as material: they are perceived as shards of a larger, more objective, and thus more valid, reality. The communities involved are likewise considered to be parts of a greater whole (society), which, due to its aggregating and intersubjective qualities, is also given greater value. This is a fundamental idea of liberal thought, inherited from European modernity: society gains knowledge and wisdom through the confrontation of contradictory opinions, among which a reasonable individual is able to select the good from

1 — Sara Dion, "Le partage d'Annabel Soutar," *Jeu*, no. 156 (2015): 86 (our translation).

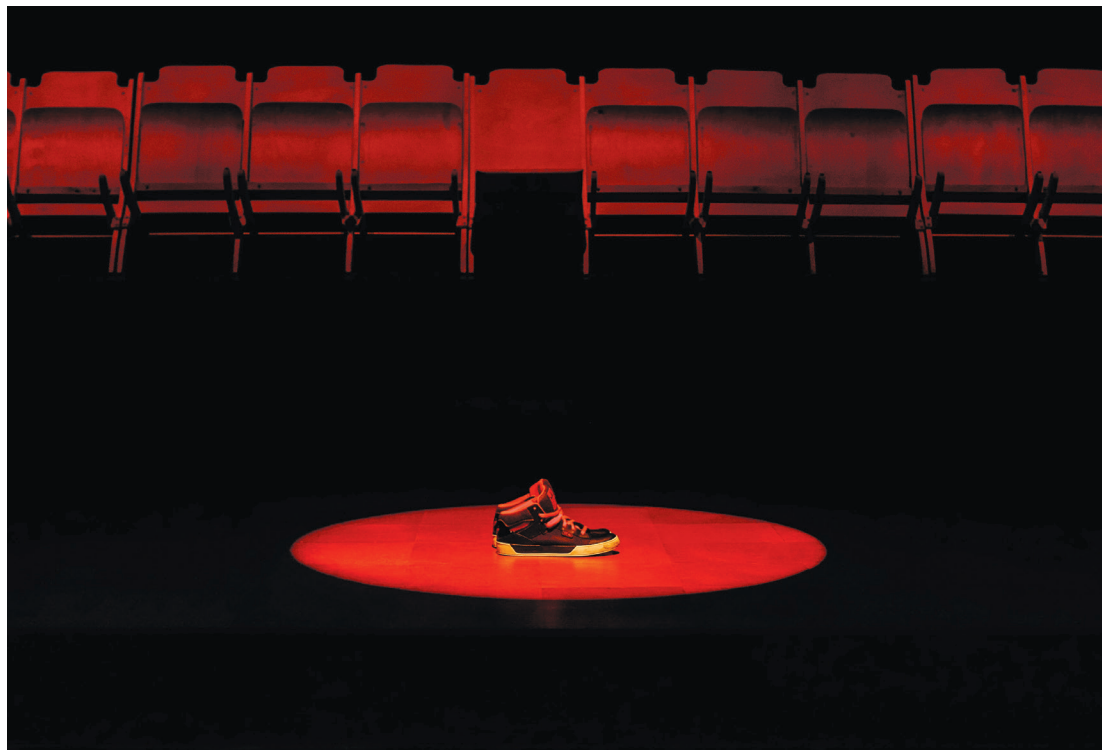
2 — Caroline Montpetit, "'Fredy' envers et contre tous," *Le Devoir*, December 16, 2017, accessible online.

3 — Robert Everett-Green, "Quebec Play Fredy Raises Questions About Power and Story Ownership," *The Globe & Mail*, November 11, 2016, accessible online.

4 — Montpetit, "'Fredy' envers et contre tous" (our translation).

5 — Ibid. (our translation).

6 — "Fredy by Annabel Soutar," Porte Parole, porteparole.org/en/plays/fredy/.



Théâtre Porte Parole

Fredy, vues de la performance |
performance views, Théâtre
La Licorne, Montréal, 2016.

Photos : Maxime Côté, permission de Théâtre
Porte Parole | courtesy of Théâtre Porte Parole



the not-as-good⁷—a line of thought that Black feminist theories and cultural studies,⁸ among others, have tried to deconstruct.

NO ONE GIVES A FK ABOUT A COP**

Five years after *Fredy*, the Black Theatre Workshop also broached the subject of the murder of racialized people by white police officers. *No One Gives a F**k*, likewise partially inspired by the tragedy in Montréal-Nord, stages the fictional trial of white police officer David Harrison (Troy Slocum) who shot black teenager Sammir Frederique (Justin Johnson) nine times.

Described as a “satirical Hip Hop musical” and presented in a park in Little Burgundy (a historically Black neighbourhood in Montréal),

the fifteen-minute performance is an excerpt of a much longer work that will be produced in winter 2022. The musical takes the form of a rap battle between the two protagonists, and the turn of phrase in the title appears both as the police officer’s complaint (“no one supports us”) and as a protest statement by those who would like collective and institutional empathy to momentarily turn away from the defenders of order to focus on those who suffer from it.

The performance took place near the home plate of the baseball diamond in Parc Vinet, in front of the wire fencing protecting the bleachers. Yet the performance was oriented not toward the bleachers but toward the field, where the public was invited to gather. Standing in the sand, audience members faced an arrangement of white blocks—half-podiums, half-pedestals.

Black Theatre Workshop

*Black and Blue Matters Track 1: No One Gives A F**k About A Cop*, vue de la performance | performance view, Parc Vinet, Montréal, 2021.

Présenté par | presented by National Arts Centre, Grand Acts of Theatre. Script & Direction : Diane Roberts, paroles et concept | lyrics & concept : Omari Newton, casting : Justin Johnson, Troy Slocum, Jaleesa Coligny, son | sound : Troy Slocum, chorégraphe | choreographer : Alexandra “Spicey” Landé, costumes : Nalo Soyini Bruce, production vidéo | video production : George Allister, projection : Patrick Boivin, éclairages | lighting : Tim Rodrigues.

Photo : Andrée Lanthier, permission de Black Theatre Workshop Production | courtesy of Black Theatre Workshop Production

**They call on us—
the public and, in
particular, the white
public—to take
sides in a context
in which the pre-
sumed neutrality
of the judicial
system has already
proved its in-
ability to equita-
bly accommodate
racialized
subjects or make
police officers
accountable.**

Flanked by two projection screens on either side and the stand of the DJ (Godfather D) at the back, the public was placed literally *in the arena*.

Diverse voices, drawn from news reports, resonated against a background of hypnotic low-bass music. We recognized that of Québec Premier François Legault, who claimed (in English), “There is no systemic racism in Québec.” Then, a moving, shimmering, brown form took up position on the highest pedestal, while the defendant and the victim settled on either side, in a configuration evoking a court of law. The screens showed computer-generated images (the hands, then the head, of a Black woman—played by Nindy Banks—slowly dancing against an ethereal background) and video portraits of Black or racialized people taken in public spaces around the city. Looking directly into the camera with patient eyes, they electrified the air by their very presence or by the words printed on their clothes or signs: “Land back now,” “Am I next?” and “Black Lives Matter.”

A woman’s voice (Tali Taliwah) spoke out: “Welcome to the Oppressed People’s court.” The moving form was embodied by a woman of African descent (a Coligny), wearing a golden cape and Nefertiti headdress, at once a royal figure and the incarnation of Black Justice. Her voice resumed: “White people! Raise your right fist in the air and repeat after me: I acknowledge and reject white supremacy! I will shut my ass up and listen with humility and patience.”

The police officer and the victim rapped their respective arguments, the former criticizing the naïveté of the Defund the Police movement, the latter reciting the names of black people killed by police. Speaking again after dancing a solo of slow, sweeping movements, the woman-justice closed the performance with an injunction addressed to the (white) public—“Declare what side you’re on”—before turning her back to it. It was an injunction to join the political battle, an unexpected response to Soutar and her “objective” theatre, and a backhand shot at a judicial system based on the principle of steering clear of politics (even if only in an illusory manner).

Roberts and Newton have a commitment, both in their work as artists and beyond, to communities of African descent of which they are members. They call on us—the public and, in particular, the white public—to take sides in a context in which the presumed neutrality of the judicial system has already proved its inability to equitably accommodate racialized subjects or make police officers accountable. Contrary to modern ideology, which claims the existence of a truth that can be discovered through objective reasoning, the proposed approach is resolutely situated. It recognizes the fact that neutrality, for some members of the larger social body, goes hand in hand with erasure and death.⁹

In contrast to the public community that had not yet been “reached,” on behalf of which and to which Soutar speaks, Roberts and Newton speak from their roots in a community that has been historically “reached”: marked in its flesh by the continual inscription of white violence.¹⁰

Here, the act of putting justice back into the hands of a Black court—and giving voice to murdered flesh in a rap battle—seems to act less like a call to “discover the truth” and more like a call to make visible: make the erasure visible, give the “flesh” back its humanity.

This is not to say that *No One Gives a F**k* refuses to make history heard in all its complexity. It invites us to a battle between the words of the police officer and those of the man he killed. As Newton explains, “I try as much as I can to make a balanced argument explaining the grievances of both sides.”¹¹ Moreover, the performance doesn’t pronounce a verdict on the murder itself: the verdict is the call made to the public to stop being neutral and immune to the struggles that actually take place and that Sammir Frederique (a fictional character), Fredy Villanueva, and members of their communities cannot escape. It is not a verdict on Harrison’s act, but on a larger collectivity’s—white society—and art’s unwillingness to take action, as it skims over politics without bothering to dive in.

STANDING IN THE SAND

Roberts and Newton, like Soutar, address, through a clash of voices, the complexity of social tensions that allow “blue” bodies to decimate (most often with impunity) Black bodies. Soutar launches on a quest for an objective narrative that the collectivity (exemplarily represented by the public) can seize in order to find the source of reconciliation. In *No One Gives a F**k*, there won’t be any reconciliation without politics, without a truth-telling call to arms—that is, taking a risk by speaking.¹² Fredy asks the public to be the judge, a central figure of the liberal system, in which law tends to replace politics.¹³ By acknowledging the failure of the judicial system and the necessity (at the very least) of reforming its institutions, *No One Gives a F**k* calls on the public to become the actor of change.

Fredy and *No One Gives a F**k* represent two ways of conceptualizing collectivity: in one, the community is united in its faith in justice; in the other, it will exist only through future common action. The works also offer two visions of creation as a process embedded in community. In one, the artist and the public are held above creation, as though standing on an overhang, and art brings the hope of truth to be discovered by and for oneself—possibly because Soutar, just like the (mostly white) public she addresses, has not herself been “reached,” marked in her flesh by the events she recounts, and she therefore seeks in the exercise of reason a means of accessing them. In the other, the artists ask the public to stand with them in the loose, hot flesh of slippery sand, in a vision of collectivity in which there is no overhang, not for the police, not for the people murdered, not for those whom the bullets don’t reach.

Translated from the French by Oana Avasilichioaei

7 — An idea developed in particular by John Stuart Mill in *On Liberty* (1859).

8 — These two theoretical bodies of work both valorize the decentring of the subject and the position of marginality as a means of calling into question the invisible assumptions influencing the classical scientific process. In these critical theories, the “truth” that Soutar ostensibly seeks appears as an ideological production that no “neutral” point of view could ever access.

9 — In *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003), Fred Moten shows how the commodification of the Black body, in capitalist economy, has legitimized its depreciation: white “objectivity” is inseparable from the negation of a part of humanity’s value. By making the voice of Black people—the voice of the “object” deemed voiceless—resonate, Black performance resists this commodification. On the question of the (non-)value of the Black body in capitalist economy, see also David Marriotti, “On Decadence: Bling Bling,” *E-flux Journal*, no. 79 (February 2017), accessible online.

10 — In the view of Hortense J. Spillers, it was the reduction of the Black body to the state of flesh that made possible its exploitation in the economy of slavery—and which still makes possible today its wanton murder. See “Mama’s Baby, Papa’s Maybe: An American Grammar Book,” *Diacritics* 17, no. 2 (Summer 1987): 64–81.

11 — Jim Burke, “Black Theatre Workshop Returns with Provocative Black and Blue Matters,” *The Montreal Gazette*, July 23, 2021, accessible online.

12 — In “Discourse and Truth: the Problematicization of Parrhesia” (foucault.info/parrhesia/; see also journals.openedition.org/anabases/3956#bodyftn5, notes 5 and 7), Michel Foucault unpacks the concept of *parrhesia*—free speech or truth-telling—which is presented as a political necessity for the Greek thinkers of Antiquity. Using *parrhesia* means exposing the other to criticism, which always entails a risk for the speaker. Over time, *parrhesia* is itself subject to an evolution in critical thought, which raises the question “Who can express this truth-telling?”—a question that is at the core of the works discussed in this article.

13 — See, for example, Jean-Fabien Spitz, *La liberté politique : Essai de généalogie conceptuelle* (Paris: Presses universitaires de France/Léviathan, 1995).