

Les Cahiers de droit



La haine du théâtre par le droit versus la haine du droit par le théâtre

Emmanuelle Saulnier-Cassia

Volume 58, numéro 1-2, mars-juin 2017

L'art

Date de fraîcheur : mars 2017.

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1039838ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1039838ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Faculté de droit de l'Université Laval

ISSN

0007-974X (imprimé)

1918-8218 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Saulnier-Cassia, E. (2017). La haine du théâtre par le droit versus la haine du droit par le théâtre. *Les Cahiers de droit*, 58(1-2), 241-278.
<https://doi.org/10.7202/1039838ar>

Résumé de l'article

Les relations entre le droit et l'art théâtral sont complexes et chargées de défiance réciproques qui peuvent se changer en haine et produire un antithéâtre et un antidroit. La haine du théâtre par le droit se manifeste par une censure de la liberté d'expression du premier par le second, qui menace cet art quels que soient l'époque et le lieu considérés, contraignant les auteurs à justifier et parfois à expurger leurs textes, le plus souvent pour des raisons de moralité ou des provocations sur des questions religieuses. La haine du droit par le théâtre s'illustre par une satire féroce du monde juridique chez certains auteurs, parmi lesquels Aristophane, Racine, Molière, Brecht et Shakespeare. Cette haine réciproque peut néanmoins être dépassée en prenant en considération la question de la responsabilité, particulièrement à l'époque contemporaine marquée par l'engagement constructif d'auteurs et de metteurs en scène comme Thomas Ostermeier et Lina Prosa.

La haine du théâtre par le droit versus la haine du droit par le théâtre

Emmanuelle SAULNIER-CASSIA*

Les relations entre le droit et l'art théâtral sont complexes et chargées de défiance réciproques qui peuvent se changer en haine et produire un antithéâtre et un antidroit. La haine du théâtre par le droit se manifeste par une censure de la liberté d'expression du premier par le second, qui menace cet art quels que soient l'époque et le lieu considérés, contraignant les auteurs à justifier et parfois à expurger leurs textes, le plus souvent pour des raisons de moralité ou des provocations sur des questions religieuses. La haine du droit par le théâtre s'illustre par une satire féroce du monde juridique chez certains auteurs, parmi lesquels Aristophane, Racine, Molière, Brecht et Shakespeare. Cette haine réciproque peut néanmoins être dépassée en prenant en considération la question de la responsabilité, particulièrement à l'époque contemporaine marquée par l'engagement constructif d'auteurs et de metteurs en scène comme Thomas Ostermeier et Lina Prosa.

The relationship between law and theatre is complex and marked by a reciprocal mistrust that can, in some instances, be transformed into hate and produce a form of antitheatre and antilaw. The law's hatred of theatre is made manifest in its censorship of freedom of expression. This has been a threat to theatre at all times and in all places, requiring playwrights to justify and sometimes expurgate their texts, often for reasons of morality or religious provocation. Theatre's hatred of the law

* Professeure, Faculté de droit et de science politique, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines – Université Paris-Saclay, membre du Laboratoire Versailles Saint-Quentin Institutions Publiques, E.A. 3643.

Date de fraîcheur : mars 2017.

is embodied in some authors' ferocious satire of the legal world, as seen for example in the works of Aristophanes, Racine, Molière, Brecht and Shakespeare. It is possible, however, to go beyond this reciprocal hatred to consider the question of responsibility, especially in the present day, marked by the constructive commitment of playwrights and directors such as Thomas Ostermeier and Lina Prosa.

Las relaciones entre el derecho y el arte teatral son complejas y están colmadas de desconfianza recíproca, que podrían transformarse en odio y originar un antiteatro y un antiderecho. El odio del teatro por parte del derecho, se manifiesta por una censura de la libertad de expresión del primero por el segundo, amenazando a este arte, independientemente de la época y del lugar, obligando así a los autores a justificar, y a veces, a expurgar sus textos, a menudo por razones de moralidad o por provocaciones sobre cuestiones de índole religiosa. El odio del derecho por parte del teatro se representa a través de una sátira fiera del mundo jurídico en algunos autores como Aristófanes, Racine, Molière, Brecht y Shakespeare. Sin embargo, este odio recíproco puede ser superado al considerar la cuestión de la responsabilidad, especialmente en la época contemporánea, marcada por el compromiso constructivo de autores y directores como Thomas Ostermeier y Lina Prosa.

	<i>Pages</i>
1 La haine du théâtre par le droit : la censure de la liberté d'expression.....	251
1.1 La haine de Bailly pour Chénier : la surveillance du théâtre dans la continuité de l'Ancien Régime.....	253
1.2 La haine des atteintes aux bonnes mœurs : les interdictions des XVIII ^e et XIX ^e siècles.....	255
1.3 La haine du théâtre politique : les scandales à partir du XX ^e siècle.....	257
2 La haine du droit par le théâtre : la satire du monde juridique.....	262
2.1 La haine du monde judiciaire dans le théâtre comique d'Aristophane, de Racine et de Molière.....	264

2.2 La haine du droit processuel dans le théâtre didactique de Brecht et <i>Le procès</i>	268
2.3 La haine de l'univers juridique dans le théâtre de Shakespeare	270
Conclusion : L'engagement et la responsabilité du théâtre ou le dépassement de la haine	272

Si le courant droit et littérature est fécond sur le continent américain¹ et plus récemment dans les facultés de droit²—et plus généralement les universités³—européennes, les relations entre le droit et le théâtre ne sont étudiées par les juristes que de manière incidente, à l'exception notable de

1. L'auteur le plus connu du courant américain *Law and Literature* est le juge Richard A. Posner, dont l'ouvrage *Law and Literature. A Misunderstood Relation* a été traduit en français : Richard A. POSNER, *Droit et littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 1996 ; les travaux de Richard H. Weisberg, de la Cardozo Law School de New York, sont tout aussi incontournables.

2. François Ost a considérablement développé au-delà de la Belgique et de l'Université Saint-Louis – Bruxelles l'intérêt des juristes européens pour les rapprochements avec la littérature à partir du début des années 2000, notamment depuis l'ouvrage codirigé avec Laurent Van Eynde, Philippe Gérard et Michel van de Kerchove : François OST et autres (dir.), *Lettres et lois. Le droit au miroir de la littérature*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2001. Au Royaume-Uni, Ian Ward, de la Newcastle Law School, est le plus prolixe : Ian WARD, *Law and Literature. Possibilities and Perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995. En France, l'ouvrage de Philippe MALAURIE, *Droit et littérature. Une anthologie*, Paris, Cujas, 1997, bien que peu volumineux, a été une première contribution française importante à l'étude du « droit dans la littérature ». Voir aussi Claire BOUGLÉ-LE ROUX, *La littérature française et le droit. Anthologie illustrée*, Paris, LexisNexis, 2013. Ces dernières années, plusieurs ouvrages ont été consacrés à de grands auteurs de la littérature française : Denis SALAS, *Albert Camus. La juste révolte*, Paris, Michalon, 2002 ; Nicolas DISSAUX (dir.), *Balzac. Romancier du droit*, Paris, LexisNexis, 2012 ; Pierre MAZEAUD et Catherine PUIGELIER (dir.), *Victor Hugo. Homme de lettres, homme de droit*, Paris, Mare & Martin, 2013 ; Nicolas DISSAUX (dir.), *Anatole France. Leçons de droit*, Paris, Mare & Martin, 2016. Enfin, il faut signaler la création en 2016 de la revue *Droit & Littérature*, par les éditions Lextenso dont le premier numéro a paru en février 2017.

3. Des équipes pluridisciplinaires montent également des projets et/ou des réseaux de recherche sur les relations entre le droit et la littérature. Voir par exemple : à l'École normale supérieure, le LABEX TRANSFERS, [En ligne], [www.transfers.ens.fr] (28 octobre 2016) ; ou encore à l'Université d'Orléans, le réseau international de recherche Juslittera qui a pour « perspective de mieux cerner la place et les représentations du droit » sur la période du Moyen Âge aux Lumières (XI^e-XVIII^e siècles) et fédère des publications très nombreuses : JUSLITTERA, *Droit et littérature du Moyen-Âge aux Lumières (XI^e-XVIII^e siècles)*, [En ligne], [www.juslittera.com] (28 octobre 2016).

la «centralité du droit⁴» dans le théâtre de Shakespeare. Choisir le théâtre pour illustrer la ou les relation(s) de l'art avec le droit ne relève donc pas de l'évidence, et l'introduction de la notion de haine peut surprendre. S'agit-il de démontrer un lien naturel ou, au contraire, une relation incestueuse ou contre-nature? Avant d'étudier ces interactions triangulaires, il convient de commencer par confirmer la pertinence du choix du théâtre comme un art et de définir ce que l'on entend par «haine» pour l'appliquer tant au théâtre qu'au droit.

Le théâtre est-il un art ?

Intuitivement, la nature artistique du théâtre ne fait aucun doute. Et pourtant la question semble mériter d'être posée depuis la haine manifestée par Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* s'opposant à l'installation d'un théâtre à Genève⁵—et considérant notamment qu'un «spectacle est un amusement», mais qui n'est pas forcément nécessaire et que «tout amusement inutile est un mal⁶»—mais aussi par Nietzsche «au naturel essentiellement antithéâtral», dédaignant «cet art des masses par excellence⁷», ce qui atteste donc néanmoins sa qualification artistique. Mais récemment, l'un des metteurs en scène contemporains les plus captivants n'a pas hésité à affirmer, en se faisant très probablement l'avocat du diable, que «peut-être le théâtre n'est-il pas un art non plus? Juste une façon de divertir, tout en faisant réfléchir⁸...» L'on ne peut donc faire l'impasse sur la question de savoir si le théâtre est bien un art.

Pour les uns, le théâtre est une des branches de la littérature; pour les autres, il appartient au spectacle vivant. Le théâtre ne pourrait-il constituer un art se nourrissant d'autres arts et empruntant à ceux-ci, tout en constituant une catégorie autonome? Le théâtre repose sur l'écrit, mais s'il peut évidemment se lire, il n'a de sens fondamental qu'en s'écoutant et en se regardant. En cela la représentation théâtrale, comme tout spectacle vivant—de l'opéra au ballet, en passant par le cirque et autres—,

4. François OST, «Le théâtre de William Shakespeare, mine d'or pour les études de “droit et littérature”»; certes, mais en quel sens?», (2014) 7 *Revue électronique d'histoire du droit* 1; voir aussi du même auteur: François OST, *Shakespeare: la comédie de la loi*, Paris, Michalon, 2012. Les articles de juristes anglo-saxons sur Shakespeare sont par ailleurs très nombreux.

5. L'installation du théâtre sera effectivement retardée jusqu'en 1782...

6. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Lettre à Mr. D'Alembert sur les spectacles*, Lille, Librairie Giard et Genève, 1948, p. 20.

7. Friedrich NIETZSCHE, *Nietzsche contre Wagner. Œuvres*, t. 2, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 1210 et 1211.

8. Thomas OSTERMEIER, *Télérama*, 23 mars 2016, p. 8.

est une œuvre unique, dont le caractère artistique fait débat selon que l'on considère ou non qu'une œuvre, pour être classée comme artistique, doit durer dans le temps dans sa forme d'origine, doit laisser une trace. L'on peut néanmoins ne pas être d'accord avec cette exigence et donner tort à Léonard de Vinci qui opposait dans cette logique la peinture et la musique, pour donner supériorité à la première rendue «éternelle» par «l'emploi du vernis⁹», ce qui suppose en plus, à tort, qu'une œuvre picturale ou sculptée soit toujours considérée par l'artiste comme définitive ou achevée — ce que, par exemple, Giacometti refusait catégoriquement.

Il faut en outre rappeler que plusieurs tiers s'interposent entre le texte théâtral et sa réception par ceux qui ne sont plus ou pas des lecteurs. À la différence des simples lecteurs, les spectateurs ont à réceptionner, si ce n'est accepter, une représentation qui est déjà en elle-même une interprétation d'une œuvre première. Quand le lecteur est seul face à un texte, il comprend, accepte, conteste ou interprète la pensée de l'auteur, parfois en l'extrapolant, parfois en lui donnant un sens que l'auteur n'a jamais voulu lui donner. Quand il assiste à une représentation, le spectateur reçoit le texte de l'auteur dans une éventuelle transposition à une autre époque, dans une mise en scène provocatrice, dans un dépouillement scénique délibéré ou, au contraire, dans une abondance luxuriante de décors et de costumes. Le spectateur doit simultanément voir et entendre le texte, ce qui le contraint dans une large mesure à s'abandonner pour en jouir, voire à obéir, car écouter vient du latin *obaudire*, qui implique l'obéissance¹⁰. Il peut donc se contenter de voir et d'écouter, sans même savoir lire¹¹. C'est d'ailleurs, notamment, en cela que l'on peut défendre que le théâtre est un art populaire, qui le distingue de la littérature, «une Bible des pauvres, une bible en images» pour August Strindberg¹².

Mais cette appréciation est en réalité ambivalente et pose la question tant de la nature du théâtre que de sa fonction. Ainsi n'est-ce pas s'égarer que d'imaginer que le théâtre doive endosser une mission pédagogique, doive servir à former les citoyens ? D'un art populaire, le théâtre ne serait-il pas devenu sur la période contemporaine un art élitiste, à défaut d'avoir

9. Cité par Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2009, p. 41.

10. Pascal QUIGNARD, *La haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996.

11. «J'écris pour ceux qui ne savent pas lire» répliquait Guilbert Pixérécourt «[à] ceux qui critiquaient son style»: Maurice DESCOTES, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1964, p. 220.

12. August STRINDBERG, *Mademoiselle Julie*, Paris, L'Arche, 1957, p. 7.

réussi à être un « théâtre élitare pour tous¹³ », selon l'oxymore que l'on attribue à Antoine Vitez, c'est-à-dire un théâtre exigeant mais ouvert à un public large ?

En France, des théâtres ont été créés en se revendiquant ouvertement comme populaires (le Théâtre national populaire, dit TNP au Trocadéro en 1920), avec peu de moyens, mais avec une programmation ambitieuse, au sens d'avant-gardiste, par rapport au théâtre dit de boulevard, qui poussa même des directeurs de théâtre et metteurs en scène à créer une association pour s'entraider face à la faiblesse des moyens et à l'exigence de leurs objectifs. Le Cartel des Quatre (Louis Jouvet, Gaston Baty, Charles Dullin, Georges Pitoëff) créé en 1927 s'est finalement dissous en conséquence du début de la Seconde Guerre mondiale, mais aussi parce que l'ambition de l'entreprise se heurtait à de multiples difficultés et notamment un soutien très faible de l'État¹⁴. Après le conflit, l'État a commencé à soutenir cet art polymorphe en envisageant de le lier à la notion de service public, de lui octroyer des subventions, de créer en régions des structures identifiables (les centres dramatiques nationaux), tout en délaissant assez largement Paris, se contentant de l'activité des structures publiques historiques que sont la Comédie française¹⁵, l'Odéon¹⁶ et le plus récent TNP¹⁷, ainsi que des nouvelles manifestations sortant les spectacles hors des murs — les festivals et en particulier celui d'Avignon.

13. Antoine VITEZ, « Antoine Vitez à propos de son projet Chaillot », [En ligne], [fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00148/antoine-vitez-a-propos-de-son-projet-a-chaillot.html] (17 février 2017). Voir les explications sur la « provocation », la « malice » et le « paradoxe » de l'expression de « théâtre élitare pour tous » par Antoine Vitez lui-même.
14. À l'exception de la période du Front populaire durant laquelle le ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts, Jean Zay, essaya d'aider la création et les institutions théâtrales.
15. En 1680, sur ordre du roi, les deux troupes des comédiens du Marais et des comédiens de Molière sont réunies dans la Société des comédiens-français. Le nom de « Comédie française » s'imposera pour distinguer ses comédiens des « Comédiens-Italiens ». Il devient « Théâtre de la Nation » en 1789. La Comédie française est depuis 1995 constituée sous la forme d'un établissement public à caractère industriel et commercial (EPIC), sous la tutelle du ministère de la Culture, comme les cinq autres théâtres nationaux (Théâtre national de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, Théâtre national de Chaillot, Théâtre national de la Colline, Théâtre national de Strasbourg).
16. Voulé par Louis XV, l'Odéon a été créé en 1782 sous le nom de « Théâtre-Français », puis est devenu le « Second-Théâtre français », le « Théâtre de France » et, enfin, le « Théâtre de l'Europe » depuis 1983.
17. Créé en 1920 au Palais du Trocadéro par Firmin Gémier, le TNP est « transféré » à Villeurbanne en 1972.

Peu à peu, l'État est devenu à la fois «entrepreneur» et «stimulateur» de l'activité théâtrale, selon les termes d'un futur ministre de la Culture¹⁸, professeur de droit à l'origine, qui succéda à de nombreux prédécesseurs parmi lesquels un homme de lettres, premier ministre d'État chargé des affaires culturelles. D'André Malraux à Jacques Lang, qui ont «régné» chacun une dizaine d'années à la tête du ministère de la Culture et depuis lors, des périodes difficiles se sont succédé. De la contestation de 1968¹⁹, qui a, parmi d'autres saccages, occupé le théâtre de l'Odéon — inauguré neuf ans plus tôt par le président de Gaulle et son ministre lors de la première de la *Tête d'or* de Claudel — aux grèves et manifestations des intermittents du spectacle du début du XXI^e siècle, qui ont interpellé les pouvoirs publics et suscité des réactions législatives et réglementaires, le droit a semblé assez largement impuissant ou, en tout cas, insuffisant.

De tout temps, et cette situation n'est évidemment pas propre à la France, le théâtre a traversé des crises, des remises en cause. La fin de cet art a même été annoncée plusieurs fois. Strindberg écrivait ainsi en 1893 que «l'art dramatique est mort, comme la plupart des beaux-arts²⁰», avant de reconnaître que, en fait de fin, c'était plutôt d'une renaissance qu'il faudrait parler, la naissance d'«un nouvel art dramatique» qui serait «de nouveau le fait des gens cultivés²¹»... Cette appréciation élitiste partagée par de nombreux auteurs et observateurs, qui contribue en creux à définir le théâtre comme un art, mérite d'être développée, en passant par la passion primitive qu'il suscite.

La haine peut-elle s'appliquer au théâtre et au droit ?

Si le terme lui-même de «haine» a été utilisé par le dramaturge à succès du XIX^e siècle Victorien Sardou pour intituler l'un de ses plus grands échecs depuis longtemps oublié²², il n'est pour autant pas naturel de l'associer au théâtre non plus qu'au droit.

18. Jacques LANG, *L'État et le théâtre*, Paris, L.G.D.J., 1968.

19. Sur cette période, voir Raymonde TEMKINE, *Le théâtre en l'État*, Paris, Éditions Théâtrales, 1992.

20. A. STRINDBERG, préc., note 12, p. 7.

21. *Id.*, p. 19. Ce passage du théâtre populaire au théâtre élitiste est subtilement exprimé dans la pièce même de *Mademoiselle Julie* dans laquelle Strindberg fait dire à Jean le domestique : «j'ai lu beaucoup de romans et j'ai été au théâtre. En outre, j'ai écouté les conversations de gens raffinés ; et elles m'ont appris beaucoup» (p. 39).

22. *La haine* de Victorien Sardou créée en 1874 au Théâtre de la Gaîté à Paris, avec une musique d'Offenbach, situait un drame amoureux durant la guerre des Guelfes et des Gibelins dans l'Italie du XIV^e siècle.

Il n'y a sans doute pas de meilleurs guides que Descartes et Freud pour éclaircir la notion et envisager ses applications. Pour Descartes, la haine fait partie des six passions primitives avec l'admiration, l'amour, le désir, la joie et la tristesse²³. Définie comme « une émotion causée par les esprits, qui incite l'âme à vouloir être séparée des objets qui se présentent à elle comme nuisibles²⁴ », la haine engendre une séparation avec « la chose pour laquelle on a de l'aversion²⁵ ». Freud a repris l'opposition et la complémentarité entre amour et haine visant un seul et même objet, la haine trouvant, selon le psychanalyste, son origine dans les pulsions d'autoconservation²⁶. C'est « la lutte du moi pour sa conservation et son affirmation²⁷ ».

La haine pourrait donc s'appliquer tant à une chose qu'à un individu ou à un groupe de sujets, qu'à une idée — la démocratie²⁸ par exemple — ou encore à une discipline, à une science et même à un art. Des essais récents se sont attachés à démontrer combien la haine peut être vive à l'intérieur même d'un domaine ou d'un art majeur comme la musique²⁹ et la littérature³⁰. Il ne s'agit pas ici de simplement et cyniquement chroniquer la « haine ordinaire³¹ », mais de réaliser une introspection, de scruter les failles, les faiblesses intrinsèques à l'objet d'étude, de pointer sa face sombre, celle qui peut créer de la souffrance³², ou un désir qu'il convient de réprimer³³.

Tout comme la haine de la littérature se définissant par une *antilittérature*, la « haine du théâtre » — qui a déjà fait l'objet de recherches universitaires littéraires³⁴ — pourrait se manifester par un *antithéâtre* venant des

23. René DESCARTES, *Œuvres et lettres*, Paris, Gallimard, 1937, chap. « Les Passions de l'âme », art. 69.

24. *Id.*, art. 79.

25. *Id.*, art. 80.

26. Sigmund FREUD, *Pulsions et destins des pulsions*, Paris, Payot & Rivages, 2012, 6 b) : « son prototype est dans les luttes du moi pour se maintenir et s'affirmer ».

27. *Id.*, p. 44.

28. Jacques RANCIÈRE, *La haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005.

29. William MARX, *La haine de la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 2015.

30. P. QUIGNARD, préc., note 10.

31. Pierre DESPROGES, *Chroniques de la haine ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

32. P. QUIGNARD, préc., note 10, p. 16 : « J'interroge les liens qu'entretient la musique avec la souffrance sonore. »

33. L'exemple du chant des sirènes cité par P. QUIGNARD, préc., note 10, p. 72 et 73, est excellent : « Ulysse n'a jamais dit que le chant des Sirènes était beau. Ulysse – qui est le seul humain qui ait entendu le chant qui fait mourir sans l'avoir fait mourir – dit, pour caractériser le chant des Sirènes, que ce chant “remplit le cœur du désir d'écouter”. »

34. Voir, en particulier, les travaux menés dans le cadre du Labex OBVIL-CRLC (Observatoire de la Vie Littéraire – Centre de Recherche en Littérature Comparée) de l'Université Paris-Sorbonne, pilotés par François Lecercle et Clotilde Thouret,

professionnels du théâtre eux-mêmes, c'est-à-dire aussi bien les auteurs affirmant une détestation initiale³⁵ ou au contraire une incompréhension progressive et une répugnance profonde³⁶, ou encore remettant en cause le théâtre quand il est pris dans sa seule dimension de divertissement³⁷, que les acteurs remettant en cause la précarité de leur situation d'intermittents du spectacle, ou enfin les spectateurs ou les non-spectateurs regrettant le prix des places ou les subventions pour un art qu'ils n'affectionnent pas... Mais l'antithéâtre n'est pas nécessairement un « non-théâtre », comme l'antidroit ne correspond pas au « non-droit », hypothèse théorisée par le doyen Jean Carbonnier la définissant comme « l'absence du droit dans un certain nombre de rapports humains où le droit aurait eu vocation théorique à être présent³⁸ ». Ce que l'on souhaite ici privilégier, ce sont les discours qui s'opposent au droit et au théâtre, qui les définissent en s'y opposant, pour reprendre en l'adaptant la définition de l'essai de William Marx sur *La haine de la littérature*³⁹. *Antithéâtre* et *antidroit* mettent en jeu la problématique de la haine, dont les causes sont sans limites et l'intensité d'une grande variété, pour le théâtre comme pour le droit, qui ont tant de terrains communs d'études potentielles⁴⁰.

qui ont pour but de numériser le corpus des controverses sur le théâtre en Europe : PARIS SORBONNE, *Observatoire de la vie littéraire. Haine du théâtre*, [En ligne], [obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/haine-theatre/] (28 octobre 2016) ; et l'organisation de manifestations scientifiques, parmi lesquelles le colloque : *La haine du théâtre : débats et polémiques (Antiquité-XIX^e siècle)*, Colloque international Labex OBVIL-CRLC, Maison de la recherche, Paris, 23-25 octobre 2014, [En ligne], [obvil.paris-sorbonne.fr/actualite/la-haine-du-theatre-debats-et-polemiques-antiquite-xixe-siecle/jeu-23102014-0000] (12 novembre 2016) et le colloque : *Théâtre et scandale*, Colloque international, Théâtre de l'Odéon, University of Chicago, Sorbonne Universités, 9-11 mars 2017, [En ligne], [obvil.paris-sorbonne.fr/actualite/theatre-et-scandale/jeu-09032017-0000] (1^{er} avril 2017).

35. Eugène IONESCO, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 2007, p. 47, a écrit : « Il me semble parfois que je me suis mis à écrire du théâtre parce que je le détestais. »
36. Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1972, montre un point de vue très critique sur la majorité des créations théâtrales, qu'il assimile largement à la demande de la société bourgeoise. Sa vision de 1922 « sur l'avenir du théâtre » est assez radicale : « Le théâtre devient lentement un bordel pour le consentement des putains » (p. 66).
37. Antonin Artaud en particulier. Voir *infra*, note 172.
38. Jean CARBONNIER, « L'hypothèse du non-droit », (1963) 8 *Ar. philo. dr.* 55, 55.
39. W. MARX, préc., note 29, p. 9. Il est amusant de constater que le professeur de littérature a recours au vocabulaire juridique et processuel pour structurer son essai en quatre « procès ». L'accusée – la littérature – fait face aux procureurs et avocats qui successivement vont débattre des quatre questions suivantes : autorité, vérité, moralité, société.
40. Lieux (scène, tribunal), importance du langage, appareil...

Subséquemment à la haine intrinsèque et endogène du théâtre, l'hypothèse d'une haine entre le théâtre et le droit s'expliquerait, si l'on reprend la théorie freudienne, à la fois par le caractère réciproquement nuisible d'une discipline sur l'autre et par leurs conservatismes mutuels. Il est dès lors intéressant de placer l'étude de cette passion, déjà entreprise dans d'autres disciplines, dans une double orientation. La première démarche, classique, est de se placer dans une perspective d'étude du droit appliqué à l'objet spécifique du théâtre. La seconde, plus originale, est de s'interroger sur la place du droit dans le théâtre dans la logique du courant *droit et littérature* ou *droit dans les arts*⁴¹. Le droit peut ainsi servir habilement de miroir aux introspections du théâtre et, inversement, le théâtre peut être utilisé comme «le miroir des crises du droit»⁴², plaçant ainsi ce type de littérature en «rivale du droit»⁴³.

Pour étudier ces jeux de miroir, des choix arbitraires ont été faits, le plus important étant celui d'une perspective résolument publiciste qui exclut donc notamment le domaine de la propriété intellectuelle, qui mériterait une étude en soi, en particulier les questions de plagiat et de droits d'auteur — qui ne sont pas absentes de l'art théâtral et occupent régulièrement les prétoires —, mais aussi les questions de droit à l'image, du statut social et fiscal des artistes⁴⁴. Bien que de droit public, la question de la qualification d'activité de service public n'est pas non plus étudiée, car elle ne fait guère débat depuis les arrêts fondateurs du Conseil d'État, *Astruc* du 7 avril 1916⁴⁵ et *Gheusi* du 27 juillet 1923⁴⁶. On ne peut cependant résister à citer le commentaire du premier par le doyen Maurice Hauriou, dont la conclusion témoigne d'une haine terrible du professeur de droit pour cet art qu'il ne considère d'ailleurs pas comme tel. Il y fustigeait «les entreprises de spectacle et de théâtre, qui ne présentent aucune nécessité, même financière, dont l'inconvénient même est d'exalter l'imagination, d'habituer les esprits à une vie factice et fictive, au grand détriment de la vie sérieuse,

41. Cette perspective est proposée pour tous les arts (littérature, beaux-arts, opéra, ...) par l'auteur du présent article dans une chronique mensuelle aux *Petites Affiches* (différents exemples cités *infra*).

42. Denis SALAS, «Jean Carbonnier : entre droit et littérature», dans Raymond VERDIER (dir.), *Jean Carbonnier. L'homme et l'œuvre*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011, p. 211, à la page 212.

43. Christian BIET, «Le droit dans la littérature. La scène théâtrale du XVII^e siècle et la mise en scène du droit», (2014) 7 *Revue électronique d'histoire du droit* 6.

44. Sur ces questions, voir la revue *Études théâtrales*, n° 62, 2015, numéro spécial : «Droit et théâtre».

45. Cons. d'Ét., 7 avr. 1916, *Astruc*, Rec., p. 163.

46. Cons. d'Ét., 27 juill. 1923, *Gheusi*, Rec., p. 639.

et d'exciter les passions de l'amour, lesquelles sont aussi dangereuses que celles du jeu et de l'intempérance⁴⁷ ».

Ce faisant, et au moyen d'exemples précis tirés aussi bien de la comédie antique que des tragédies classiques ou encore du théâtre réaliste, c'est la censure de la liberté d'expression — essentiellement en France — qui a été retenue pour éclairer la problématique de la haine du théâtre par le droit (partie 1), tandis que la représentation satirique du monde juridique illustrera la haine du droit par le théâtre (partie 2) avant de s'interroger, pour conclure, sur la question de l'engagement et de la responsabilité comme promesse d'un dépassement de la haine.

1 La haine du théâtre par le droit : la censure de la liberté d'expression

La haine guette, à de plus ou moins grands degrés, tous les auteurs et en particulier ceux qui proposent des idées novatrices ou non conventionnelles, qui échappent difficilement à tout contrôle, quelle que soit leur popularité⁴⁸ ou leur influence : par définition, un « génie est un accusé » selon Hugo qui, prenant l'exemple d'Eschyle, indique que, « vivant, [il] fut une sorte de cible publique à toutes les *haines*⁴⁹ », pensant sans doute aussi un peu à lui-même et à sa propre expérience de la censure⁵⁰, comme à celle

47. Cons. d'Ét., 7 avr. 1916, *Astruc et Société du Théâtre des Champs-Élysées c. Ville de Paris*, note Maurice Hauriou, R.D.P. 1916.377.

48. Parmi les grands auteurs, Shakespeare fait assez largement exception puisqu'il n'a fait l'objet que d'une seule censure directe concernant sa pièce *Richard II* dont la première scène de l'acte IV relative à l'abdication a été interdite par la reine. Contrairement à la réalité historique, Shakespeare fait abdiquer Richard solennellement devant le Parlement, cérémonie au cours de laquelle il remet les insignes de la royauté à son successeur. Élisabeth, qui n'avait pas d'enfant et n'avait alors pas choisi de successeur, ne pouvait tolérer l'idée d'être un jour poussée à l'abdication. Il existerait néanmoins deux autres censures. Stephen GREENBLATT, *Will le magnifique. Comment Shakespeare est devenu Shakespeare*, Paris, Flammarion, 2016, p. 456, indique qu'une pièce intitulée *La tragédie de Gowrie* de 1604 a été interdite après deux représentations et que « le texte n'a pas survécu ». Enfin, Shakespeare a dû substituer le nom de Falstaff à celui de Sir John Oldcastle, à la suite de la plainte de l'un de ses descendants, dans *Henry IV*, partie I.

49. Victor HUGO, *William Shakespeare*, Paris, Hachette, 1880, p. 118.

50. Voir la très adroite histoire romancée de la vie de Charles Brifaut, académicien, qui a accepté en 1827 la mission de censeur des théâtres qu'il a fini par exercer de manière sévère pour complaire à Charles X, en interdisant notamment – semble-t-il à la suite de l'intervention personnelle du ministre de l'Intérieur – le *Marion de Lorme* de Hugo : Clélia ANFRAY, *Le censeur*, Paris, Gallimard, 2015. La pièce *Hernani* n'a pas été interdite par la commission de censure qui a demandé néanmoins quelques modifications.

d'autres grands auteurs à succès qui l'ont précédé, tel Racine, attirant « les haines » et assombrissant son « éclatante carrière⁵¹ ».

Depuis Platon, qui recommandait dans *La république*⁵² la surveillance des écrits destinés à la scène et considérait le théâtre comme une menace, cet art a toujours suscité une méfiance des personnes et des institutions publiques en charge de maintenir l'ordre public sur un territoire donné, quels que soient les types de régimes et les époques. Des règles de droit ont été érigées permettant un contrôle des États sur la production théâtrale, en vue tant de la contrôler que de la défendre. Le présupposé que le théâtre serait un art populaire a justifié paradoxalement un plus grand contrôle de cet art par le droit. C'est en effet en justifiant la nécessité de protéger un public populaire illettré que la plupart des systèmes de censure ont été mis en place pour contrôler le théâtre⁵³.

La censure peut revêtir deux formes — sans compter le privilège du roi sous l'Ancien Régime. Le contrôle *a priori* consiste en l'examen, par les pouvoirs publics, d'un texte avant sa publication ou sa représentation, tandis que le contrôle *a posteriori* s'exerce après la publication ou au moins une première représentation. C'est cette modalité répressive qui a d'abord existé en France, à laquelle s'est superposé le contrôle préventif à partir du tout début du XVIII^e siècle, nécessitant une autorisation préalable aux représentations. À la censure exercée par les autorités en charge de la police administrative s'ajoute le contrôle du juge, y compris européen, qui dénonce « toutes les formes d'expression qui propagent, incitent à, promeuvent ou justifient la haine fondée sur l'intolérance⁵⁴ ».

Trois périodes permettent d'illustrer les atteintes à la liberté d'expression : une controverse en 1789 entre Bailly, maire de Paris, et le dramaturge Chénier (1.1), les interdictions de pièces de théâtre aux XVIII^e et XIX^e siècles fondées sur les atteintes aux bonnes mœurs (1.2) et, enfin, les réactions aux scandales ou aux provocations du théâtre politique du XX^e siècle à nos jours (1.3).

51. Madeleine BRUNELLE, « Notice », dans RACINE, *Mithridate*, Paris, Larousse, 1975, p. 10.

52. Aucune maison d'édition ne sera indiquée pour les ouvrages classiques qui seront cités dans les notes subséquentes quand ils peuvent être trouvés dans tous types de formats (type Pléiade ou poche). Il est renvoyé aux actes et scènes pour que chaque lecteur retrouve, le cas échéant, dans sa propre édition, le passage mentionné.

53. Odile KRAKOVITCH, « La censure des spectacles sous le second Empire », dans Pascal ORY (dir.), *La censure en France à l'ère démocratique (1848-...)*, Bruxelles, Éditions Complexes, 1997, p. 53.

54. Suivant les termes de la Cour européenne des droits de l'homme dans l'affaire *Erbakan c. Turquie*, n° 59405/00, 6 juillet 2006, § 56.

1.1 La haine de Bailly pour Chénier : la surveillance du théâtre dans la continuité de l'Ancien Régime

Si de tout temps la censure a pu être exercée, avec des implications variables⁵⁵, par les souverains eux-mêmes⁵⁶, elle a été officiellement instaurée en France beaucoup plus tardivement — en 1706 — que dans d'autres États, notamment l'Angleterre⁵⁷, et assurée par un censeur qualifié de manière délicate de «intendant des menus plaisirs», dont Beaumarchais a, par exemple, si souvent pâti. *Le barbier de Séville* de 1775 a ainsi été interdit quatre fois, l'auteur indiquant dans une préface parue ultérieurement : «Il semblait que j'eusse ébranlé l'État» et fait surgir surtout «la frayeur que certains vicieux de ce temps avaient de s'y voir démasqués⁵⁸»... *Le mariage de Figaro* ou *La folle journée* connaîtra le même destin, celui de rencontrer le succès du public au bout de trois années de censure et de lectures privées. Cette précision est importante, car les lectures privées, plus communément appelées les «lectures en salon», permettaient de contourner la censure et de faire connaître l'œuvre à un public certes restreint, mais qui diffusait la connaissance de l'existence des œuvres et assurait le plus souvent leur notoriété.

Au début de la période révolutionnaire, la liberté de l'activité théâtrale continue à être source de controverses. Un exemple peu connu mérite d'être relaté pour offrir une illustration des positions antagoniques entre le pouvoir et les auteurs de théâtre, dont la liberté d'expression est davantage contrôlée que tous les autres types d'artistes.

Jean-Sylvain Bailly, maire de Paris sous la Constituante, avait ainsi affirmé qu'à la différence de la liberté de la presse, qu'il considérait être à «la base de la liberté publique», le théâtre «où beaucoup d'hommes se rassemblent et s'électrisent mutuellement» doit être surveillé, même s'il

55. C'est par exemple Richelieu – et non Louis XIII – qui protège Corneille et le fait anoblir par le roi, avant de chercher à faire dévier les attaques de certains de ses collègues dramaturges contre *Le Cid* qui, bien que ne respectant pas la règle des trois unités, remportait un grand succès en 1636. L'Académie française créée deux ans plus tôt n'émit pas un avis favorable, mais la pièce ne fut que peu corrigée par son auteur, qui publia sa version définitive en 1661.

56. *Tartuffe* a été interdit en 1664 et 1667 par Louis XIV sous la pression de l'Église au motif qu'il s'agissait d'une pièce «injurieuse à la religion et capable de produire de très dangereux effets». En revanche, si les représentations de *Dom Juan* ou du *Festin de pierre* ont été arrêtées après quelques semaines, cette pièce attaquée par un pamphlet sur le fondement de «libertinage» n'a pas fait l'objet d'une censure officielle.

57. En Angleterre, une interdiction des spectacles dans les auberges est instaurée en 1596, «inhibition» qui a été suivie de la fermeture temporaire de tous les théâtres.

58. BEAUMARCHAIS, *Œuvres complètes. Le Mariage de Figaro*, Paris, Auguste Desrez, 1840, p. 124.

«est une partie de l'enseignement public», car il «peut tendre à corrompre les mœurs ou l'esprit du gouvernement» et ne doit dès lors pas être livré à tout le monde⁵⁹. Bailly était conscient de la «petite gêne pour les auteurs de ne pouvoir exposer sur la scène», mais en exprimant une haine non dissimulée pour ces derniers, faisait référence aux «délires de leur imagination», aux «corruptions de leur cœur», aux «principes dangereux» et «mœurs dépravées» auxquels ils exposent les spectateurs⁶⁰. Cette vision n'est pas qu'anecdotique, car son appréciation faisait suite à une demande très précise qu'il interpréta de manière très contestable mais particulièrement intéressante au regard de la problématique de la haine. En effet, Bailly avait été saisi le 20 août 1789 de la demande des «comédiens français» — relayant la demande du public — de représenter la tragédie *Charles IX* de Marie-Joseph Chénier, qu'il considérait comme dangereuse en raison de son sujet — «faire voir un prince ordonnant le massacre de son peuple, et tuant ses sujets de ses propres mains⁶¹». Il estimait que son obligation d'«administrateur» était de «juger avant l'événement [...] sur le mal possible⁶²». Son appréciation était fondée sur la croyance qu'il ne fallait pas faire «haïr» le pouvoir royal⁶³, ne pas «aigrir les ressentiments et mettre la *haine* à la place de la justice⁶⁴», et que certains révolutionnaires estimaient utile de «pousser» ainsi «à la *haine* du pouvoir des rois pour assurer le succès de la révolution⁶⁵». Chénier, quant à lui, estimait, pour faire accepter la représentation de sa pièce par l'Assemblée nationale, qu'aucune autre œuvre ne faisait «haïr davantage la tyrannie, le fanatisme, le meurtre, les guerres civiles» et «aimer davantage la vertu, la liberté, la tolérance⁶⁶».

Le discours de Chénier prononcé devant les représentants de la Commune le 23 août 1789⁶⁷, venant contredire point par point la position de Bailly et affirmer le droit de «tout homme libre» à «pouvoir publier sa pensée» et la nécessité «d'abolir la censure», «atteinte au droit des

59. MM. BERVILLE et BARRIÈRE, *Mémoires de Bailly*, t. 2, Paris, Baudouin Frères, 1822, p. 286.

60. *Id.*

61. *Id.*, p. 284.

62. *Id.*, p. 254.

63. *Id.* Ce positionnement qui s'est confirmé par la suite (notamment en ne témoignant pas à charge contre Marie-Antoinette) vaudra à Chénier en 1793 d'être guillotiné.

64. *Id.*, p. 285.

65. *Id.*, p. 284.

66. Marie-Joseph CHÉNIER, *Œuvres posthumes de M.J. Chénier*, vol. 1, Paris, Guillaume, 1826, p. 378.

67. *Id.*, p. 367 et suiv.

hommes»⁶⁸, fait suite à une brochure d'une quarantaine de pages, écrite en juin 1789, intitulée *De la liberté du théâtre en France*⁶⁹, dans laquelle Chénier compare le théâtre à la presse en estimant qu'«il ne faut pas s'imaginer qu'on pense librement chez une Nation où le Théâtre est encore soumis à des lois arbitraires, tandis que la Presse est libre», alors que «ce n'est pas à la fin du dix-huitième siècle que des Français peuvent contester l'extrême importance du Théâtre⁷⁰». Pour Chénier, «[l]a mission des Censeurs», «agents subalternes du Gouvernement», est de «faire la guerre à la raison, à la liberté⁷¹» et, finalement, de contribuer à cette «haine publique⁷²».

Ces témoignages jusqu'à présent peu commentés confirment que le pouvoir, qu'il soit établi ou en conquête, n'hésite pas à instrumentaliser le théâtre pour exciter les esprits dans un sens déterminé et susciter la haine contre tout ce qui s'oppose à son but avec une récurrence surprenante de l'emploi de cette terminologie de «haine» en relation avec le droit ou la justice.

1.2 La haine des atteintes aux bonnes mœurs : les interdictions des XVIII^e et XIX^e siècles

La censure, «vieux débris oublié de l'ancienne monarchie», institution «déplacée dans un régime de liberté de la parole et de l'imprimé⁷³» pour Edmond de Goncourt — qui donne dans sa *Lettre aux censeurs* de 1888 des exemples grotesques d'incrimination⁷⁴ —, va donc continuer à exister aux XVIII^e et XIX^e siècles, en dépit de l'article 11 de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* de 1789⁷⁵, et à faire passer au crible toutes les

68. *Id.*, p. 371.

69. Marie-Joseph CHÉNIER, *De la liberté du théâtre en France*, Paris, 1789.

70. *Id.*, p. 4.

71. *Id.*, p. 8.

72. *Id.*, p. 17.

73. Edmond DE GONCOURT, *La censure sous Napoléon III*, Paris, Albert Savine, 1892, p. xxvi.

74. *Id.*, p. xxix, par exemple : «Elle avait été voir une tireuse de cartes, qui lui avait dit qu'elle irait dans trois cabinets, mais qu'elle n'irait pas devant la justice... Des blagues...» Et de Goncourt d'ironiser : «Je ne sais quelle intention érotique, obscène, MM. les censeurs ont prêtée à la tireuse de cartes, mais la pauvre femme est tout à fait innocente de ce qu'on lui prête ; elle a voulu seulement dire que la petite passerait successivement dans le cabinet du juge d'instruction, du procureur du roi, du président du tribunal.»

75. «La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'Homme : tout Citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la Loi» : *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* de 1789, art. 11.

pièces avant représentation. En cas d'avis négatif, les auteurs essayaient généralement d'expurger leur texte des passages incriminés, sans que cela convainque toujours les censeurs lors d'un nouvel examen⁷⁶.

Si l'on met de côté le théâtre de vaudeville, délibérément écarté de l'étude, deux exemples, parmi de nombreux, peuvent illustrer cette censure routinière et moralisatrice.

Le roman d'Alexandre Dumas fils, *La dame aux camélias*, a fait l'objet d'une adaptation théâtrale dont l'interdiction a été prononcée en 1851 par le comité de censure à la suite de trois rapports, au motif de la mise en scène de «la vie fiévreuse, sans retenue et sans pudeur, de ces femmes galantes, sacrifiant tout, même leur santé, aux enivrements du plaisir, du luxe et de la vanité⁷⁷». La pièce sera finalement autorisée l'année suivante après le coup d'État. *A contrario* de la motivation de la censure de 1851 et comme la suite de sa carrière d'auteur de théâtre sous le Second Empire en témoignera, c'est la lecture moralisatrice de *La dame aux camélias* qui explique la levée de l'interdiction et l'engouement du public bourgeois pour ce protecteur des valeurs patriarcales, dont la misogynie effroyable susciterait, si elle était ainsi formulée aujourd'hui, les réactions haineuses d'associations féministes.

Alfred de Musset fit l'objet de la haine récurrente des censeurs. La justification de «la trahison, [de] l'adultère et [du] meurtre» dans *André del Sarto* et le fait que sa représentation soit demandée par le Théâtre de l'Odéon, «fréquenté par la jeunesse des écoles et subventionné par l'État⁷⁸», ont justifié une interdiction qui n'a été levée qu'après des modifications significatives⁷⁹. La demande d'autorisation par la Comédie française de représenter *On ne badine pas avec l'amour*, qui avait déjà été jouée plusieurs fois et faisait l'objet d'«une notoriété publique favorable⁸⁰», a suscité l'embarras de la commission des censeurs quelques années après la mort de l'auteur, en raison du «souffle d'irrégulation qui parcourt tout

76. Par exemple pour *La dame aux camélias*, le deuxième rapport du 1^{er} septembre 1851 indique que, à la demande de l'auteur qui disait avoir fait «disparaître les passages qui avaient le plus éveillé la susceptibilité», «une seconde lecture de la pièce nous a convaincus qu'elle restait la même, quant au fond et aux principaux développements»: E. DE GONCOURT, préc., note 73, p. 11, et la troisième lecture tirera la même conclusion (*id.*, p. 13).

77. *Id.*, p. 1.

78. *Id.*, p. 29 et 30.

79. *Id.*, p. 32. Les modifications réalisées changent complètement la portée de la pièce, puisque l'amant ne s'enfuit plus avec Lucrèce, mais meurt de ses blessures du duel.

80. *Id.*, p. 173.

l'ouvrage⁸¹ », qui a préféré ne pas prendre la responsabilité d'une autorisation et a soumis la « question à la haute appréciation de Son Excellence⁸² », qui l'a accordée. La pièce *Lorenzaccio* fut interdite moins en raison de son caractère amoral — l'argument tournant autour d'un jeune homme bien né qui sombre peu à peu dans la débauche, reflet de la propre vie d'Alfred de Musset — que pour une raison politique. En effet, cette histoire, inspirée d'une conspiration républicaine contre Alexandre de Médicis en 1537, paraissait être sous le règne de Napoléon III un spectacle dange-reux à montrer au public pour les raisons suivantes : « [I]es débauches et les cruautés du jeune duc de Florence Alexandre Médicis, la discussion du droit d'assassiner un souverain dont les crimes et les iniquités crient vengeance, le meurtre même du prince par un de ses parents, type de dégradation et d'abrutissement⁸³ ». L'auteur n'a jamais vu sa pièce jouée, car elle ne fut représentée pour la première fois que près de 40 ans après sa mort, soit en 1896, et n'entrera au répertoire de la Comédie française qu'en 1927, après plusieurs refus.

1.3 La haine du théâtre politique : les scandales à partir du xx^e siècle

Si, depuis 1830, la censure a été abolie s'agissant des écrits et en particulier de la presse — dont la liberté est affirmée dans la fameuse loi de 1885, jamais remise en cause depuis, le théâtre a continué à faire l'objet d'une surveillance jusqu'en 1906⁸⁴. L'instrumentalisation se répète en effet à chaque changement de régime qui prétend supprimer la censure et la réintroduit sous d'autres formes. La censure disparaît officiellement à l'occasion du refus du Parlement de voter les crédits rémunérant les censeurs, ce qui n'a en réalité pas supprimé la possibilité d'interdire *a posteriori* les spectacles venant perturber l'ordre public, dans ses composantes que sont le bon ordre, la sécurité, la salubrité et la tranquillité publiques. Autant dire que le pouvoir en place a les moyens, pour des motivations très nombreuses, d'exercer un contrôle étroit dont la sévérité va évoluer à l'époque contemporaine avec les mutations de cet art et de sa concurrence par d'autres arts comme le cinéma. La période particulière du régime de Vichy et de l'Occupation durant la Seconde Guerre mondiale a créé un autre type de censure couplé à la promotion d'un théâtre de propagande, qui a compromis certaines institutions théâtrales — allant jusqu'à imposer

81. *Id.*, p. 172.

82. *Id.*, p. 173.

83. *Id.*, p. 248.

84. Sur toute la chronologie, voir O. KRAKOVITCH, préc., note 53, qui présente de manière très détaillée la législation aboliissant puis rétablissant la censure, ainsi que l'exercice de cette censure sévère, notamment sur les questions de mœurs.

le changement de nom de certains établissements et entraînant l'occupation d'autres lieux —, mais qui n'a cependant pas empêché la création de pièces critiques, bien qu'ambiguës pour certaines d'entre elles⁸⁵.

Les mœurs évoluant, le degré de tolérance des pouvoirs publics comme du public n'est pas comparable avec celui des XVIII^e et XIX^e siècles. Absolument rien de ce qui motivait les interdictions d'alors ne ferait guère plus sourciller les spectateurs du XXI^e siècle. Cette évolution a pour conséquence que la censure *a posteriori* est devenue une préoccupation moins immédiate des pouvoirs publics. Ces derniers doivent en revanche répondre plus fréquemment à des demandes venant du public, ou à des revendications portées par des groupes — souvent des associations de défense ou de protection de valeurs morales ou religieuses — n'ayant généralement aucun intérêt pour l'art dramatique en général et l'esthétique théâtrale en particulier, mais souhaitant voir tel ou tel spectacle interdit pour des raisons généralement politiques ou religieuses. L'origine de la censure s'est en cela déplacée, ce qui correspond aux vœux de nombreux auteurs que « le public seul juge des pièces⁸⁶ ».

De fait, un grand nombre de metteurs en scène ont, pour créer le scandale ou s'assurer une notoriété rapide mais parfois éphémère, multiplié les provocations dans la représentation aussi bien d'œuvres classiques que contemporaines qui se revendiquent appartenir à un « théâtre politique ». Ils n'ont cependant pas toujours suscité l'opposition des autorités en charge de la police administrative, lesquelles n'ont par ailleurs pas nécessairement suivi les réactions ou les demandes haineuses d'un certain public⁸⁷.

La décennie 60 a été une époque charnière avec le point culminant de 1968, année de contestations et de provocations en tous genres suscitant des réactions tourmentées du public, des critiques⁸⁸ ou des pouvoirs publics,

85. Les pièces de Jean-Paul Sartre (*Les mouches* notamment) et de Jean Anouilh (*Antigone*) ont fait l'objet de diverses interprétations.

86. E. DE GONCOURT, préc., note 73, p. XXXIX.

87. Voir, par exemple, la performance « Sul concetto di volto nel figlio di Dio » (Sur le concept du visage du fils de Dieu) de Romeo Castellucci, représentée sans difficulté dans différents pays d'Europe, dont en Italie à Rome, présentée à Avignon en 2011 et ayant suscité dès son arrivée au Théâtre de la Ville à Paris de très vives réactions accusant le spectacle d'être « blasphématoire » et des manifestations violentes au cours des représentations qui ont cependant eu lieu jusqu'à la fin sous protection policière. Plus de 200 personnes (appartenant à des associations ou à des groupes fondamentalistes chrétiens) ont été interpellées et un certain nombre d'entre elles ont été poursuivies pour entrave à la liberté d'expression.

88. Voir à la suite de la création des *Paravents* de Jean Genet, mis en scène par Roger Blin en 1966 à l'Odéon, les réactions affolées de la presse, notamment Bertrand Poirot-Delpech : « On a entendu l'amour parler le langage de la haine et du mépris » (*Le Monde*,

lesquels ont entretenu des relations tendues avec le monde du théâtre. Le désaveu du directeur de l'Odéon — Jean-Claude Barrault — par le ministre de la Culture à la suite de l'occupation puis de l'évacuation du théâtre par la force et les différentes interdictions préfectorales — en particulier *La paillasse aux seins nus* de Gérard Gelas et sa compagnie du Théâtre du Chêne-Noir, pour « risque de trouble à l'ordre public » et « atteinte à la personne du chef de l'État⁸⁹ », entraînant des manifestations de soutien de différentes troupes, notamment celle de Maurice Béjart, à Avignon, et d'expulsions avant la fin du Festival — ont ravivé les haines mutuelles. Les trois décennies suivantes, soit les années 70, 80 et 90, ont été une longue suite d'expérimentations⁹⁰, mais aussi de performances osées, souvent vulgaires, ayant pour ambition d'utiliser pleinement la liberté d'expression artistique, à grand renfort de nus ou de tout autre moyen scénique permettant de créer le scandale⁹¹.

Le théâtre de la fin du xx^e siècle et du début du xxi^e cherche probablement ses marques entre des directions variées, c'est-à-dire un retour aux sources — remaniant le théâtre antique ou les grands classiques⁹² — ou la mise en valeur de pièces questionnant l'histoire ou l'actualité politique

23 avril 1966, p. 14). Outre le style et l'érotisme, c'est la dénonciation de l'absurdité de la guerre, quelques années après la guerre d'Algérie, et du colonialisme qui font débat. André Malraux, qui avait été interpellé à l'Assemblée nationale sur la représentation de cette pièce dans un théâtre subventionné, avait refusé de la censurer au nom de la liberté d'expression : « La liberté, Mesdames, Messieurs, n'a pas toujours les mains propres [...] Cette pièce blesse votre sensibilité. N'allez pas acheter votre place au contrôle. On joue d'autres choses ailleurs. » FRANCE, ASSEMBLÉE NATIONALE, 2^e séance, 27 octobre 1966, *Loi de finances de 1967*, Affaires culturelles, compte rendu intégral des débats, p. 3989.

89. Arrêté d'interdiction de la représentation de la pièce *La Paillasse aux seins nus* du Préfet du Gard du 18 juillet 1968.

90. Voir, par exemple, les spectacles (en particulier 1789) conçus par Ariane Mnouchkine autour d'improvisations menées par les comédiens du Théâtre du Soleil sur des tréteaux, parmi lesquels les spectateurs peuvent déambuler. Voir aussi la mise en scène de Patrice Chéreau en 1972 au TNP du *Massacre à Paris* de Christopher Marlowe, qui fait évoluer plusieurs dizaines d'acteurs pour incarner les assassinats de la Saint-Barthélemy, dans une scénographie et lumière très esthétisantes, centrées autour de l'eau (bassin de 80 tonnes...).

91. Les mises en scène de Jan Fabre sont représentatives de l'utilisation des années 80 à nos jours de la nudité et de la scatologie, pour créer le scandale. Voir en dernier lieu les 24 heures de performance, de *Mount Olympus* créé en 2015.

92. Parmi les œuvres classiques revisitées et déconseillées aux moins de 16 ans, citons notamment *La dame aux camélias* dans la mise en scène de Franck Carstorf à l'Odéon en 2012, qui se revendique comme un élève de Brecht et en phase avec le théâtre de la cruauté d'Artaud.

dans une dimension dominante touchant au droit politique⁹³, ou encore mêlant les deux⁹⁴. Parallèlement à la thématique révolutionnaire allant de Büchner⁹⁵ à Césaire⁹⁶ en passant par Rolland⁹⁷ et le Théâtre du Soleil⁹⁸, un penchant marqué pour les réflexions sur les fanatismes⁹⁹, qu'ils soient politiques ou religieux, utilisant de concert l'histoire et l'actualité, s'affirme depuis les années 40.

La résistible ascension d'Arturo Ui a été écrite par Bertolt Brecht en 1941. Jouée régulièrement depuis, elle propose une réflexion sur la montée au pouvoir d'Hitler transposée dans le Chicago des années 40 et interroge le spectateur — jusqu'à dans l'adjectif « résistible » du titre de la pièce — sur sa capacité à résister, tout en se moquant du droit¹⁰⁰. C'est le même sens que

93. La pièce *Ceux qui errent ne se trompent pas* de Kevin Keiss et Maëlle Poésy, créée en 2016 à Avignon, tirée du roman de José SARAMAGO, *La lucidité*, Paris, Seuil, 2006, interroge ainsi la crise de la représentativité à partir de la remise en cause des repères démocratiques après des votes blancs massifs. Voir Emmanuelle SAULNIER-CASSIA, « Du bulletin blanc à l'état d'exception : l'errance d'une "contre-démocratie" théâtralisée », *L.P.A.*, 17 novembre 2016, p. 15.

94. Par exemple (*A*) *pollonia* de Krzysztof Warlikowski à Avignon en 2009, conjuguant les œuvres d'Euripide, d'Eschyle, d'Hanna Krall, de Jonathan Littell, de Coetzee...

95. Georg BÜCHNER, *La mort de Danton*, Paris, L'Arche, 2004. Publiée en 1835, traduite et publiée en France en 1889, cette pièce ne se fait connaître vraiment qu'à partir de la mise en scène de 1916 de Max Reinhardt à Berlin. Jean Vilar la choisit pour l'ouverture du Festival d'Avignon en 1948.

96. Aimé CÉSAIRE, *La tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence africaine, 1963. La pièce de 1963, remaniée en 1970 et entrée au répertoire de la Comédie française en 1991, relate les suites de la révolution haïtienne avec la lutte de pouvoir entre (Henri) Christophe et (Alexandre) Pétion entre un régime monarchique reproduisant la servitude passée et une république pseudo-démocratique. Extrêmement riche en références juridiques, en particulier de droit constitutionnel, elle contient une portée universelle, applicable à tous les États aux lendemains de leurs révolutions et de leurs déclarations d'indépendance et à la difficile réorganisation des institutions et affirmation des droits et libertés. Voir aussi la mise en scène de Christiane Schiaretti créée début 2017 au Théâtre National Populaire (TNP) de Villeurbanne.

97. Le *Danton* de Romain Rolland écrit en 1899, dont tout l'acte III se déroule devant le Tribunal révolutionnaire, fut précédé lors de sa création en 1900 d'une conférence sur la Révolution française de Jean Jaurès. Voir son influence dans les années 20 et 30 en Europe dans Pierre SCIZE, « Danton De Romain Rolland aux Arènes de Lutèce », dans Chantal MEYER-PLANTUREUX (dir.), *Théâtre populaire, enjeux politiques. De Jaurès à Malraux*, Paris, Éditions Complexe, 2006, p. 193, aux pages 193 et 194.

98. *1789 et 1793* sont des créations collectives du Théâtre du Soleil, mises en scène par Ariane Mnouchkine dans les années 70.

99. L'on pense notamment aux *Justes* d'Albert Camus. Mais aussi à *Place des héros* de Thomas Bernhard.

100. La pièce de Brecht dans sa dénonciation de la corruption active et passive touchant toutes les classes de la société, et en particulier les hommes politiques, est de la plus grande actualité, bien valorisée dans la mise en scène de Dominique Pitoiset créée à

l'on peut donner à la création au Festival d'Avignon de 2016 des *Damnés*, inspirée du film de Visconti de 1969 qui avait fait scandale et reste interdit aux moins de 12 ans. Dans la mise en scène non moins provocatrice que le film—ayant entraîné la mention selon laquelle «certaines scènes sont susceptibles de heurter la sensibilité des plus jeunes¹⁰¹»—d'Ivo van Hove, la troupe de la Comédie française vient se poster à plusieurs reprises en silence devant le public, comme pour l'interroger sur sa «résistibilité», lequel public est fusillé tout au long des quinze dernières secondes de la représentation par Martin, le seul survivant, ce qui, après l'attentat de la salle de spectacle du Bataclan le 13 novembre 2015 à Paris, résonnait comme un acte de résistance du théâtre face à tous les types de fanatismes, mais aussi de provocation potentielle à l'égard de l'État, dont le credo est à la prorogation indéfinie de l'état d'urgence. La censure s'adoucit-elle pour préserver avant tout la liberté d'expression face à la contestation de cette dernière par des groupes extérieurs utilisant les moyens les plus extrêmes et violents de la haine ?

La sensibilité des censeurs d'aujourd'hui est donc nécessairement affectée par les attentats et les assassinats de masse répétés, perpétrés sur le sol français. Le législateur et l'exécutif sont placés dans la difficile position de préserver la liberté d'expression artistique qui fait l'objet d'attaques spécifiques, tout en protégeant la population pour ne pas favoriser une libre expression pouvant servir de cible, ce qui peut alors rendre nécessaire l'activation d'une censure préventive aboutissant à la fermeture des salles de spectacle¹⁰² ou d'une censure répressive pouvant porter aussi bien sur l'affiche que sur le nombre de représentations d'une pièce de théâtre¹⁰³.

Annecy en novembre 2016 et en tournée pendant toute la campagne électorale française de 2017. Brecht se moque du monde judiciaire (juge, avocat, procureur) et de la légalité (Bertolt BRECHT, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, Paris, L'Arche, 2012).

101. La mise en garde selon laquelle «certaines scènes du spectacle sont susceptibles de heurter la sensibilité des plus jeunes» a été mentionnée sur le site internet du Festival d'Avignon et de la Comédie française.

102. Dans sa version originelle, la *Loi n° 55-385 du 3 avr. 1955 instituant un état d'urgence et en déclarant l'application en Algérie*, J.O. 7 avr. 1955, p. 3479, permettait aux préfets d'«ordonner la fermeture provisoire des salles de spectacles» (art. 8) et de prendre «toutes mesures pour assurer le contrôle de la presse et des publications de toute nature ainsi que des émissions radiophoniques, des projections cinématographiques et des représentations théâtrales» (art. 11, 2°). Cette seconde possibilité, qui n'avait jamais été utilisée, a été abrogée par la *Loi n° 2015-1501 du 20 nov. 2015 prorogeant l'application de la loi n° 55-385 du 3 avril 1955 relative à l'état d'urgence et renforçant l'efficacité de ses dispositions*, J.O. 21 nov. 2015, p. 21665.

103. La pièce *Lapidée* de Jean Chollel n'a pas eu à faire l'objet d'une censure en 2015, parce que la société de production a décidé elle-même, après l'attentat de *Charlie Hebdo*, d'annuler la campagne d'affichage (montrant les yeux d'où coule une larme de sang

Les auteurs et les metteurs en scène de théâtre ont donc dû de tout temps et à chaque instant lutter contre la haine qui menace leur liberté d'expression, alors même que le théâtre est peut-être « le dernier lieu de la liberté d'expression¹⁰⁴ ». En retour, la haine du théâtre, profitant de la « force de la littérature » pour « contester librement le droit [...] de le subvertir par le doute et l'ironie¹⁰⁵ », s'est parallèlement manifestée, pointant le chaos et le désordre face au droit qui doit privilégier la cohésion et assurer l'ordre...

2 La haine du droit par le théâtre : la satire du monde juridique

« Le théâtre est un creuset de civilisation. C'est un lieu de communion humaine [...] C'est au théâtre que se forme l'âme publique », comme l'a joliment écrit Hugo¹⁰⁶. Cela n'est possible que parce que depuis les origines du théâtre antique jusqu'à nos jours, des auteurs se sont attachés à ancrer leurs pièces dans le réel, ce qui a suscité d'ailleurs la création de l'expression et de la catégorie de théâtre dit « réaliste », le mouvement du réalisme n'étant pas propre au théâtre. Le plus souvent, cela les a conduits à mener une réflexion essentiellement sociale, caricaturant parfois les relations entre les êtres humains, qu'ils soient en couple ou en groupe, dans un contexte familial ou professionnel. En revanche, le droit en tant que tel ne semble pas intéresser à première vue la majorité des dramaturges, quand bien même l'un des premiers « génies¹⁰⁷ » de la tragédie, 500 ans avant notre ère, le poète Eschyle, plaçait au cœur de son œuvre « l'idée de justice, qu'il serait aisé de relier à celle de liberté », où « chaque tragédie pose une question de droit, d'un "droit-qui-se-déplace", où l'homme-qui-avait-raison abuse de ses titres et met le tort de son côté, où la vengeance dépasse le dommage subi¹⁰⁸ », où le « genre humain » sent « dans Prométhée poindre le droit¹⁰⁹ ». Sophocle ne dira pas autre chose dans son *Antigone*, « rebelle aux ordres du roi » qui ne sont pas « la Justice¹¹⁰ » et qui se rend coupable et se voit condamnée pour ne pas avoir obéi à des lois prises en vertu d'un pouvoir absolu et vengeur.

d'une femme voilée) et de limiter à trois soirs les représentations dans le Ciné XIII Théâtre de Montmartre. Elle avait été créée en 2013 à Avignon.

104. Th. OSTERMEIER, préc., note 8.

105. D. SALAS, préc., note 42, à la page 213.

106. V. HUGO, préc., note 49, p. 112.

107. *Id.*, p. 39 et suiv.

108. Maurice Véricel, « La tragédie grecque », dans SOPHOCLE, *Œdipe roi*, Paris, Bordas, 1985, p. 9.

109. V. HUGO, préc., note 49, p. 39.

110. SOPHOCLE, *Antigone*, Paris, Gallimard, 2007, p. 24 et 27.

Au-delà de ces exceptions notables, peu d'auteurs de théâtre—qu'ils se revendiquent comme classiques, romantiques, naturalistes, réalistes, symbolistes, déconstructivistes ou poststructuralistes—entendent mener une réflexion théorique sur le droit ou la justice, non plus qu'une appropriation d'un fait ou d'un cas¹¹¹ et voient rarement l'utilité de l'observation de ce monde pour leur propre travail théâtral¹¹². De manière transversale à tous ces courants ou catégories—peu intéressants en eux-mêmes d'ailleurs—, c'est la probable incapacité ou difficulté à représenter fidèlement le droit ou à envisager des conséquences juridiques—consubstantielles par exemple aux thèmes du suicide¹¹³ ou du viol¹¹⁴ abondamment utilisés dans les tragédies—qui explique peut-être cette lacune.

La représentativité du droit au théâtre se pose. Un texte de droit ou un discours sont-ils théâtralisables comme tout autre texte ou discours ? Il n'y a certainement pas d'obstacle économique, technique, artistique ou moral à théâtraliser un texte de droit. Mais la question de la faisabilité n'est pas le sujet. En revanche, savoir en quoi il peut être intéressant de théâtraliser un discours ou un texte juridique est pertinent. La même question peut—et a pu—être posée s'agissant de l'opéra¹¹⁵, et recevoir une réponse identique qui est de transmettre des messages en appelant à une sensibilité

111. Il faut néanmoins citer l'atypique *The Law of Remains* (donné au Festival d'automne à Paris en 1993) qui part de l'affaire d'un tueur en série cannibale américain, où Reza Abdho incorpore à son texte et à sa scénographie, d'une violence et d'une sonorisation inouïe, des passages du rapport de police.

112. À l'exception de Brecht qui, selon Thomas OSTERMEIER, *Le théâtre et la peur*, Arles, Actes Sud, 2016, p. 82, conseillait à ses acteurs du Berliner Ensemble d'avoir des expériences professionnelles à l'extérieur du théâtre pour mieux représenter la vie quotidienne, notamment en assistant à des audiences dans les tribunaux.

113. La thématique du suicide est très courante de la tragédie grecque au théâtre de l'absurde (*Antigone* de Sophocle, *Phèdre* et *Andromaque* de Racine, *Médée* de Corneille, *Hamlet* et *Roméo et Juliette* de Shakespeare, *Hernani* et *Ruy Blas* de Hugo, *La mouette* de Tchekhov, *Chatterton* de Vigny, *Mademoiselle Julie* de Strindberg, *Les chaises* de Ionesco, *Hedda Gabler* d'Ibsen, *En attendant Godot* de Beckett...), mais ne suscite jamais de véritable interrogation sur la responsabilité pénale de l'auteur d'une provocation au suicide par exemple.

114. La pièce *Tabou* de Laurence Février, créée au Lucernaire en 2015, fait néanmoins exception, en ce qu'elle est écrite en partie avec des morceaux de plaidoirie de la célèbre avocate Gisèle Halimi lors d'un procès retentissant à Aix-en-Provence en 1978. Voir Emmanuelle SAULNIER-CASSIA, «Le procès d'un "crime total" au Lucernaire: le tabou du viol et de la thèse du consentement», *L.P.A.*, 19 novembre 2015, p. 15.

115. Emmanuelle SAULNIER-CASSIA, «Lamento sur Claude ou la représentation opératique des peines du condamné», dans *L'exigence de justice. Mélanges en l'honneur de Robert Badinter*, Paris, Dalloz, 2016, p. 653.

allant au-delà d'une réflexion strictement rationnelle et en provoquant des émotions¹¹⁶, si ce n'est des passions—joie, tristesse, etc.

Néanmoins, la récurrence du vocabulaire juridique ou de notions supposant un traitement juridique est étonnante chez un grand nombre d'auteurs, y compris quand le contexte de la pièce ne tire aucun bénéfice de l'insertion dudit fait juridique. Ces auteurs semblent avoir en commun de haïr le juriste, quel qu'il soit—magistrat, avocat, législateur, huissier, notaire—et jouissent pareillement de cette liberté que donne le théâtre—comme la littérature en général—pour imaginer, inventer, créer au besoin en allant contre toute vraisemblance ou vérité juridique, que ce soit dans le théâtre comique d'Aristophane, de Racine ou de Molière (2.1), mus par la haine commune du monde judiciaire, ou par celle du droit processuel dans le théâtre didactique de Brecht et dans l'œuvre unique du *Procès* qui a été théâtralisée (2.2). La haine de Shakespeare, enfin, est singulière en ce qu'il s'agit d'une satire féroce du monde du droit qui ressort de son œuvre pléthorique, laquelle accorde en outre une place originale, par rapport aux autres auteurs, à la contestation de la norme (2.3).

2.1 La haine du monde judiciaire dans le théâtre comique d'Aristophane, de Racine et de Molière

Au temps d'Aristophane, le théâtre était «l'affaire de la cité tout entière¹¹⁷», particulièrement durant les concours dramatiques auxquels il avait participé très jeune. *Les guêpes*, qui datent de 422 avant Jésus-Christ, mettent en scène Philocléon, vieil homme prêt à tout pour assouvir sa passion de juger, que son fils Bidélycléon essaie de contrer en l'assignant à résidence. À travers cette comédie hilarante, le poète grec cherchait fondamentalement à dénoncer l'organisation judiciaire athénienne, organisée autour de jurys populaires composés de centaines, voire de milliers de citoyens se réunissant dans un tribunal appelé «héliée» à l'agora. Les héliastes exerçaient ainsi une part du pouvoir démocratique et en retiraient une rétribution financière, si bien que le système poussait lui-même à la

116. Voir: Norbert ROULAND, «La raison, entre musique et droit : consonances», dans *Droit & Musique: actes du colloque tenu à la Faculté de droit et de science politique d'Aix-Marseille le 23 juin 2000*, Aix-en-Provence, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2001, p. 109, à la page 186; Emmanuelle SAULNIER-CASSIA, «L'interprétation opératique des droits fondamentaux des personnes condamnées : entre normes juridiques et sensibilité musicale», dans Patricia SIGNORILE (dir.), *Entre normes et sensibilité. Droit & Musique: actes du colloque en l'honneur de Norbert Rouland*, Aix-en-Provence, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2017, p. 176 et s.

117. Anne LEBEAU, «Introduction», dans ARISTOPHANE, *Lysistrata*, Paris, Librairie générale française, 1996, p. 10.

judiciarisation extrême de la vie de la Cité. Le poète s'en moque, tournant en dérision la manie de juger, qui entraîne le vieillard—symbolisant la Cité¹¹⁸—à des actions insolites—s'enfuir par les fenêtres, les canalisations, la cheminée—qu'Aristophane se délecte à égrener pour leur effet comique, et prouver la gravité de cette «maladie étrange¹¹⁹», tout en faisant des allusions nombreuses à la procédure athénienne témoignant à la fois de sa technicité, de sa précision et de sa variété¹²⁰. La rigueur et l'impartialité des juges sont totalement décriées, d'une part, par la démonstration de leur influençabilité—lors des plaidoiries devant eux—et, d'autre part, par leur parti pris¹²¹, qui rend leur obsession plus grave qu'au premier abord : c'est moins l'acte de juger qui semble leur importer que celui de condamner, au mépris de ce que l'on appelle aujourd'hui le «droit au procès équitable¹²²».

Il n'est pas certain que l'on puisse tirer de cette comédie d'Aristophane l'analyse selon laquelle la tragédie grecque ne serait «pas une leçon de démocratie» et ne ferait pas du théâtre politique, mais produirait simplement une «opération politique» en plaçant au sein de la Cité grecque ce «qui questionne le politique, le met en jeu en montrant ce qu'il refuse et rejette¹²³». La leçon d'Aristophane sous ses habits de comédie est amère, elle ne se borne pas à constater les dysfonctionnements, elle est force de proposition, elle est un appel à la réforme. C'est tout le sens de la dernière partie de la pièce, dont l'optimisme ne doit pas dissimuler la portée.

Deux millénaires plus tard, la même thématique apparaissait dans le Royaume de France. *Les plaideurs* est une pièce originale dans l'œuvre de Racine, en ce qu'elle appartient au registre de la comédie peu familier au tragédien et qu'il n'a expérimenté qu'à cette seule occasion, jaloux, dit-on, du succès de Molière sur les deux terrains de la comédie et de la tragédie.

118. Comme le confirme Bidélycléon au vers 651, «[c']est une entreprise difficile et qui demande une forte intelligence, plus grande que celle des poètes comiques, que de guérir une maladie invétérée, infuse dans la cité».

119. ARISTOPHANE, *Les guêpes*, vers 70.

120. Par exemple, la longueur du trait tracé à l'ongle sur les tablettes de cire (*id.*, vers 106-108) pour déterminer la gravité de la sanction appliquée, mais aussi les «objets rituels» (*id.*, vers 833) utilisés lors des jugements (barre, urne, clepsydre).

121. «Une vraie gueule de voleur», s'exclame Philocléon (*id.*, vers 900) en voyant l'accusé — qui est un chien du logis.

122. Philocléon est prêt à condamner l'accusé immédiatement avant même d'avoir entendu les deux parties, ce que son fils lui somme de faire (*id.*, vers 918 et 919 : «Au nom des dieux, ne condamne pas mon père, avant du moins d'avoir entendu les deux parties»). Il finit par l'acquitter à sa grande surprise, grâce à la ruse de son fils.

123. Christian BIET, «Droit, littérature, théâtre : la fiction du jugement commun», *Raisons politiques*, n° 27, 2007, p. 91, à la page 104. Cette analyse est influencée par les travaux de l'historienne Nicole Loraux.

Créée en 1668, elle met en scène certes des plaideurs, comme son titre l'indique, mais surtout le juge Dandin, obsédé par l'acte de juger. L'origine de ce texte est encore incertaine. Son fils, Louis, rapporte dans ses mémoires qu'il « s'agirait des tracasseries que valut à son père le prieuré de l'Espinay : "Fatigué enfin du procès, las de voir des avocats et de solliciter des juges, il abandonna le bénéfice et se consola de cette perte par une comédie contre les juges et les avocats"¹²⁴. » Mais selon Racine lui-même, il s'agirait d'une adaptation des *Guêpes* sur la suggestion de ses amis — parmi lesquels La Fontaine¹²⁵.

Dans *Les plaideurs*, toutes les actions du juge sont des « extravagances¹²⁶ », dans une intentionnalité scénique prononcée de faire rire. Dès l'acte I, où Dandin saute par la fenêtre pour échapper au confinement à son domicile qui lui a été imposé par son fils Léandre, jusqu'à l'acte III, où il va se délecter à juger un chien venant de dérober un chapon, les actes de juger et de plaider sont ridiculisés, présentés comme des vices — sans que le terme soit employé — équivalents à ceux de l'avarice ou des plaisirs du jeu ou de la boisson. Mais la portée de cette comédie est modeste. À la différence d'Aristophane, l'ambition de Racine n'est pas de dresser un réquisitoire contre le système judiciaire français, mais simplement de proposer un exercice de style qu'il s'est imposé — au détriment des juristes (avocats¹²⁷ et juges) qu'il présente, sans forcément y croire lui-même¹²⁸, comme haïssables et inguérissables¹²⁹.

Racine n'a pu surpasser Molière qui, bien qu'il n'ait étonnamment pas eu l'idée d'écrire une pièce centrée sur l'une des figures du droit comme il a pu le faire des médecins, a distillé dans son œuvre comique de très nombreuses petites haines du droit, en particulier dans *Le misanthrope*, créé en 1666, où l'on apprend dès la première scène qu'un procès en cours

124. Cité par Jean-Pierre Collinet, dans les notes de l'édition de RACINE, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1982, p. 499.

125. Voir d'ailleurs sa fable de 1671 intitulée « L'Huître et les Plaideurs » (livre IX, fable 9) qui met en scène un certain Perrin Dandin comme juge du litige, mais qui, à la différence de son modèle racinien, est caractérisé par la ruse et la vénalité et qui conduit à une parodie de justice.

126. Pour reprendre le terme employé par Racine dans sa préface.

127. Qu'eût pensé Racine de la première carrière de son fils Louis, qui a suivi des études de droit et a exercé comme avocat avant de devenir poète ?

128. L'aveu, dans sa préface, selon lequel il était préférable de mettre en scène le procès fictif autour d'un « chien accusé » plutôt qu'un « véritable criminel » (RACINE, préc., note 124, p. 236.)

129. À la différence de Philocléon qui ne veut plus entendre parler de procès pour passer à d'autres vices, Dandin n'est pas guéri, disant au dernier vers : « Allons nous délasser à voir d'autres procès » (RACINE, *Les plaideurs*, vers 884).

tourmente Alceste, qui tourne mal progressivement et enfin qui est perdu à l'acte V. Nul détail n'est donné sur le cas ; ce sont les dysfonctionnements de la justice et la corruption des magistrats qui sont mis en valeur par Molière. Alors que son ami Philinte lui avait conseillé à mots couverts (« donnez au procès une part de vos soins¹³⁰ ») d'entrer en contact avec les juges pour les corrompre (« Aucun juge par vous ne sera visité ? »), Alceste lui oppose « [l]a raison, [son] bon droit, l'équité » et qu'il préfère perdre son procès¹³¹. C'est ce qui se produit en effet à la scène 1 de l'acte V et qui provoque sa fureur à la fois puérile et naïve : « J'ai pour moi la justice, et je perds mon procès ! » et éructe contre son adversaire qui a réussi à « [r]enverse[r] le bon droit et tourne[r] la justice¹³² ! » Ce « bon droit maltraité » provoque en lui « [c]ontre l'iniquité de la nature humaine [...] de nourrir pour elle une immortelle haine¹³³ ».

Bien que cet exemple soit amusant, sa portée est somme toute limitée, car l'intention de Molière est moins de porter un jugement universel sur le monde du droit et sur la justice que de dresser le portrait d'un esprit contrarié par toutes choses, ses amours, ses amitiés, ses procès. Cela est confirmé par les nombreux autres exemples de procès contrariants dans le théâtre du dramaturge français : Frosine essaie ainsi d'amadouer Harpagon dans *L'avare*, pour lui soutirer un peu d'argent en raison d'un procès qu'elle est « sur le point de perdre¹³⁴ ». Dans *Les femmes savantes*, c'est Ariste qui apprend à Philaminte qu'elle a « perdu absolument » le procès qu'elle devait gagner¹³⁵. Dans *Les fourberies de Scapin*, celui-ci expose à Argante tous les tracas et les frais d'un procès et « les sottises que disent devant tout le monde de méchants plaisants d'avocats », après avoir catégoriquement indiqué que la seule pensée d'un procès serait capable de le « faire fuir jusqu'aux Indes¹³⁶ ». Dans *Monsieur de Pourceaugnac*, Sbrigani répond à l'étonnement de Pourceaugnac sur l'absence de respect des formes de la justice, qu'« ils commencent ici par faire pendre un homme, et puis ils lui font son procès » avec « une haine effroyable¹³⁷ ». Enfin, l'on peut citer *Dom Juan* dans lequel le doyen Carbonnier percevait « comme une sourde apologie du divorce, et du divorce le plus libertaire, pour simple

130. MOLIÈRE, *Le misanthrope*, acte I, scène I, vers 184.

131. *Id.*, vers 187 et suiv.

132. *Id.*, acte V, scène I, vers 1492 et 1498.

133. *Id.*, vers 1543, 1549 et 1550.

134. MOLIÈRE, *L'avare*, acte II, scène V.

135. MOLIÈRE, *Les femmes savantes*, acte V, scène IV.

136. MOLIÈRE, *Les fourberies de Scapin*, acte II, scène VIII.

137. MOLIÈRE, *Monsieur de Pourceaugnac*, acte III, scène II.

incompatibilité d'humeur, un siècle et plus avant la Révolution, qui devait en faire une réalité pour un temps¹³⁸ ».

2.2 La haine du droit processuel dans le théâtre didactique de Brecht et *Le Procès*

Brecht, pour qui le « théâtre peut avoir à représenter des processus qui influent sur le destin des peuples, ou de grandes passions. L'instinct de puissance, par exemple¹³⁹ », s'est attaqué au monde juridique, comme il s'en est pris à tous les domaines et espaces permettant d'illustrer et de dénoncer la lutte des classes. « Les lois ne sont faites que pour exploiter ceux qui ne les comprennent pas, ou ceux que la misère la plus noire empêche de s'y conformer », affirme-t-il déjà en 1928 dans *L'opéra de quat'sous*¹⁴⁰. Dans la moins connue et beaucoup plus brève pièce *L'exception et la règle*, faisant partie des exercices didactiques de 1930, le procès de l'exploiteur (le marchand) accusé du meurtre de l'exploité (le coolie) se déroule selon une logique de classe et de préjugés, conduisant le juge, en dépit des témoignages et des évidences, à faire prévaloir sur l'illogisme de la réaction du dominé—qui avait apporté par crainte d'un « procès¹⁴¹ », en plein désert, une gourde d'eau à son employeur, lequel croyait qu'il voulait l'assommer avec une pierre—un « état de légitime défense fondée en droit¹⁴² » en faveur de l'accusé qui est acquitté. Cette scène finale du Tribunal, très éloignée et décalée en apparence¹⁴³ de la course dans le désert, donne la raison d'être au titre de la pièce et à la « distanciation » dont Brecht est le théoricien, espérée à partir de l'affirmation du marchand entérinée par le juge : « il faut s'en tenir à la règle » qui est « œil pour œil », c'est-à-dire rejeter « l'exception » selon laquelle un dominé ne peut avoir voulu porter secours au dominant, son ennemi.

Si Brecht ne prend le droit processuel que comme un outil d'illustration de son théâtre social, le tribunal devient le lieu paradigmatique du rapport de l'homme au monde, que le spectateur puisse ou non s'identifier aux

138. Jean CARBONNIER, *Flexible droit. Pour une sociologie du droit sans rigueur*, 10^e éd., Paris, L.G.D.J., 2001, p. 425.

139. Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1972, p. 264 et 265.

140. Bertolt BRECHT, *L'opéra de quat'sous*, Paris, L'Arche, 1983, p. 68.

141. Bertolt BRECHT, *Théâtre complet*, t. 3, Paris, L'Arche, 1974, p. 22 : « Il faut que je lui remette la gourde que le guide m'a donnée à la station. Autrement, s'ils nous trouvent, et que je suis encore vivant et lui à moitié mort, c'est à moi qu'ils feront un procès. »

142. *Id.*, p. 30.

143. *Id.*, p. 8 : un indice existe dès la première scène dans laquelle le marchand invective son guide ne frappant pas suffisamment le coolie et le menace de devoir « réclamer en justice [son salaire] ».

faits¹⁴⁴, mais que l'auteur souhaite «éduquer», «préparer» pour permettre un changement de société. Cette ambition est certes absente de la pensée angoissée de Franz Kafka, ce qui ne doit pas empêcher de voir des «connivences¹⁴⁵» entre les deux auteurs, en particulier dans leurs dénonciations de l'irrationalité des décisions juridictionnelles, sous couvert d'un droit processuel rigoureux, produisant une «comédie de justice¹⁴⁶».

Bien que Kafka ne soit pas un dramaturge, nombre de ses pièces ont été adaptées au théâtre, sans doute parce que, comme l'a joliment écrit Walter Benjamin, son monde «est un grand théâtre¹⁴⁷». C'est le cas en particulier de l'un de ses romans les plus connus, *Le procès* qui a été réécrit par André Gide et Jean-Louis Barrault—reprenant les phrases clés du roman—pièce bien moins connue que le roman original ou l'adaptation cinématographique d'Orson Welles. Il n'est pas étonnant que l'écrivain français—dont le père était professeur de droit à la faculté de Paris—sur lequel de tout temps «les tribunaux ont exercé [...] une fascination irrésistible», au point de publier ses *Souvenirs de la cour d'assises*¹⁴⁸ après son expérience de juré en 1912, ait voulu mettre en scène le chef-d'œuvre de 1925 de l'écrivain pragois, docteur en droit. Si la création au Théâtre Marigny en 1947 n'a pas fait l'objet de critiques unanimes, la transformation du célèbre roman, à partir de la traduction de Vialatte, est une véritable création théâtrale, réussissant à mettre en valeur de manière peut-être encore plus efficace le rapport ambigu de l'être humain face à la machine judiciaire, selon qu'il est extérieur à son fonctionnement et souvent séduit par «les affaires de justice¹⁴⁹» ou impliqué comme accusé. Ce dernier fait alors face à un monstre froid, se heurte à des codes inconnus, des

144. En cela, le théâtre de Brecht est complexe selon qu'il qualifie lui-même ses pièces d'épiques ou de didactiques et rend ou non possible le travail de distanciation, qu'il a fait évoluer au cours de son œuvre. Ainsi, dans sa pièce radiophonique (Bertolt BRECHT, *Théâtre complet. Le procès de Lucullus*, vol. 5, Paris, L'Arche, 1976, p. 19 et suiv., qui met en scène un «tribunal des morts»), l'identification du spectateur change de côté par rapport à *L'exception et la règle*.

145. André COMBES, «Un physionomiste de l'épique: Benjamin lecteur de Brecht», *Germanica*, vol. 18, 1996, p. 57, à la page 58.

146. André GIDE et Jean-Louis BARRAULT, *Le procès. Pièce tirée du roman de Kafka*, Paris, Gallimard, 1947, p. 199.

147. Walter BENJAMIN, *Œuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, 2000, p. 431.

148. André GIDE, *Souvenirs de la cour d'assises*, Paris, Gallimard, 2012, p. 11. Sur cette thématique de la cour d'assises, voir aussi l'adaptation française de la pièce de Reginald ROSE, *Twelve Angry Men*, par Stéphane Guérin: Emmanuelle SAULNIER-CASSIA, «“L'intime conviction”, acte II: le huis-clos de “9” en colère», *L.P.A.*, 2 mars 2017, p. 14.

149. Il en est ainsi de Mademoiselle Burstner dans la partie I, scène II: «les affaires de justice, je trouve ça très excitant. La justice a un extraordinaire pouvoir de séduction» (A. GIDE et J.-L. BARRAULT, préc., note 146, p. 65).

portes fermées, car une fois que « [l]a procédure est engagée », « l'affaire va suivre son cours¹⁵⁰ » jusqu'à la condamnation que l'on devine dès le commencement en vertu de « Rè-gle-ments su-pé-rieurs¹⁵¹ », même si l'intéressé ne connaît ni « l'autorité qui dirige [son] procès¹⁵² », ni la loi appliquée, ce qui prouve qu'il ne peut pas savoir qu'il n'est pas coupable... Peu importe, car l'affirmation du « Grand juge » — proche de celle de l'officier de la pièce *Dans la colonie pénitentiaire*¹⁵³ — est que « [l]'accusé n'a pas à savoir de quoi on l'accuse ; du moins pas avant sa condamnation¹⁵⁴ ». De toutes façons, la condamnation est inévitable puisque « l'acquittement réel » étant impossible, seuls « l'acquittement apparent » ou « l'attribution illimitée¹⁵⁵ » donnent momentanément de l'espoir à l'accusé face à cette « Justice [qui] n'admet et ne reconnaît aucune espèce de preuves¹⁵⁶ » et qui finit par l'exécuter dans l'indifférence ou le déni populaire¹⁵⁷.

À la différence de tous les dramaturges qui l'ont précédé et lui ont succédé, et qui ont utilisé des termes ou des situations juridiques de manière parfois récurrente mais sans y engager leur œuvre entière, Shakespeare a placé la haine du droit au cœur de son œuvre.

2.3 La haine de l'univers juridique dans le théâtre de Shakespeare

Nul autre auteur que Shakespeare ne peut mieux illustrer dans son œuvre la capacité du théâtre à représenter le droit. Dans cette Angleterre des XVI^e et XVII^e siècles, propice à la théâtralisation de la monarchie — où la grande reine Élisabeth 1^{re} aurait dit : « Nous les princes, sommes installés comme sur une scène à la vue du monde¹⁵⁸ » —, l'omniprésence du droit peut ne pas surprendre. Shakespeare a réalisé un chef d'œuvre de « non-droit » à l'image de la devise du blason de sa famille¹⁵⁹ en parsemant toute

150. *Id.*, p. 23. Et dans la partie I, scène II : « les procès qu'on intente chez nous, rien n'en saurait modifier le cours » (p. 91).

151. *Id.*, p. 27.

152. *Id.*, p. 36.

153. Franz KAFKA, *Récits, romans, journaux*, Paris, Librairie générale française, 2000, p. 990.

154. A. GIDE et J.-L. BARRAULT, préc., note 146, p. 143.

155. *Id.*, p. 171.

156. *Id.*, p. 170.

157. *Id.*, p. 216 : « C'est des affaires de Justice. Ça ne nous regarde pas. »

158. Peter ACKROYD, *Shakespeare. La biographie*, Paris, Points, 2008, p. 94.

159. Emmanuelle SAULNIER-CASSIA, « Le théâtre "Non sans droit" de Shakespeare », *Droit & Littérature*, n° 1, 2017, p. 275. Emmanuelle SAULNIER-CASSIA, « Shakespeare in love... with law », *L.P.A.*, 28 avril 2016, p. 15. Voir toutes ses œuvres citées *infra* : SHAKESPEARE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard : 3 tomes de comédies (2013 et 2016), 2 tomes d'histoires (2008), 3 tomes de tragédies (2002).

son œuvre de questions de droit public et de droit privé de tous ordres, car on trouve, tant dans ses comédies que dans ses tragédies, un concentré de questions de droit pénal, de droit de la famille, de droit des successions, de droit constitutionnel et autres. Les contrats de mariage, en ce qui concerne le droit privé—dans *Roméo et Juliette*, *Le marchand de Venise*, *Mesure pour mesure*...—, la théorie des deux corps du roi et de la continuité monarchique, pour ce qui est du droit public—*Richard II*, *Henri IV*, *Henri V*, *Richard III*...¹⁶⁰—, sont les plus fréquents de ces aspects.

Mais c'est surtout dans la représentation satirique de l'univers juridique que le poète anglais excelle. Plus intéressante encore que la sévère peinture des caractères ou des figures du droit¹⁶¹, comique—mais qui ne le distingue pas d'autres auteurs—est son appréhension de la norme. Shakespeare est obsédé par la norme législative. Dans cette Angleterre traditionnellement qualifiée de «mère du Parlement», trouver «la mère la Loi¹⁶²», qualifiée plus loin de «vieux bouffon»—ce qui est piquant dans la bouche de Falstaff¹⁶³—a de quoi interpeller, car l'auteur s'affranchit, au-delà des qualifications, de tout respect pour celle qui fut et reste la norme suprême dans ce pays. La loi ne sert que de *décorum* et elle peut être contournée à l'envi ou, au contraire, servir de justification en étant instrumentalisée par ceux qui la détournent.

Brutus et Sicinius évoquent ainsi le mythe sacré de la loi pour monter les citoyens contre Coriolan en indiquant qu'il «a bravé la loi. La loi lui refusera toute autre procédure que la sévérité de la puissance publique qu'il a ainsi tenue pour rien¹⁶⁴.» Dans *Mesure pour mesure*, c'est une loi oubliée punissant les relations sexuelles hors mariage qui est exhumée sans certitude sur la validité de son applicabilité, à part pour Angelo en charge de l'appliquer—«La loi pour être endormie, n'était pas morte¹⁶⁵»—et derrière laquelle il s'abrite pour condamner et tenter un chantage ignoble avec la sœur du condamné : «C'est la loi et non pas moi qui condamne votre frère¹⁶⁶.» Dans *Le marchand de Venise*, qui consacre un acte entier

160. Pour plus de détails sur les aspects de droit politique, voir E. SAULNIER-CASSIA, préc., note 159.

161. Voir néanmoins sur tous ces aspects : *id.*

162. *Henry IV*, partie I, acte I, scène II : «Le frein rouillé de cette vieille farceuse, la mère la Loi.»

163. *Id.*, acte V, scène II.

164. *Coriolan*, acte III, scène I.

165. *Mesure pour mesure*, acte II, scène II.

166. *Id.* Cette «injuste loi» pour Juliette (scène III) qui implique la condamnation à mort de son frère est présentée au contraire dans la scène suivante comme «la plus juste» par Angelo pour la mettre en balance avec sa proposition infâme de lui livrer son corps (scène IV).

à la scène d'un procès fictif, les lois—de Venise—sont utilisées au gré de l'habileté du faux juge—Portia déguisée. D'une part, par une interprétation *a contrario*, l'application d'une loi invoquée par le requérant lui devient défavorable et, d'autre part, un texte jusqu'alors inconnu—loi sur les étrangers—, dont Shylock ne prend même pas la peine de vérifier l'existence, entraîne sa condamnation à mort à laquelle il n'échappe que par la grâce du doge.

Shakespeare se moque de la loi, de ceux qui la font et l'appliquent¹⁶⁷ : « Let us kill all the lawyers ! » s'écrit Dick le boucher dans *Henry VI*¹⁶⁸. Si la menace de l'assassinat collectif de la communauté des juristes n'est pas mise à exécution dans le théâtre de Shakespeare, elle le sera dans une tout autre période et genre théâtral, par Alfred Jarry : dans *Ubu roi*—dont la cruauté n'a rien à envier aux monarques shakespeariens—après les nobles, passent « à la trappe » 500 magistrats qui se sont opposés « à tout changement » à la suite de l'annonce par Ubu de réformer la justice, et l'expression de leur « horreur, « infamie », scandale », « indignité » à la suppression de leurs émoluments et remplacement par « les biens des condamnés à mort »¹⁶⁹.

De cet antidroit et cet antithéâtre résultant de ces haines multiples et réciproques, il convient de trouver une échappatoire qui permette, sans les nier, de les dépasser.

Conclusion : L'engagement et la responsabilité du théâtre ou le dépassement de la haine

De nombreux auteurs et metteurs en scène de théâtre—que l'on peut véritablement considérer, en tout cas de nos jours, comme des coauteurs, si ce n'est comme « créateurs »¹⁷⁰, en ce qu'ils prennent « en charge la "partie immatérielle" » et proposent « une lecture, une interprétation de

167. Les magistrats sont décrits comme « incapables, orgueilleux, violents et têtus » (*Coriolan*, acte II, scène I), « superficiels » et mensongers (*Henry IV*, partie II, acte III, scène II) et même corrompus (*Le roi Lear*, acte IV, scène VI).

168. *Henry VI*, partie II, acte IV, scène II.

169. *Ubu roi*, acte III, scène II.

170. Jacques NICHET, *Le théâtre n'existe pas. Leçon inaugurale prononcée le jeudi 11 mars 2010*, Paris, Collège de France, 2011, par. 60, refuse que le metteur en scène se prenne pour un « créateur » devant rester d'une « fidélité scrupuleuse envers la version originale d'une œuvre », bien que reconnaissant que le « souci de l'interprétation peut conduire à une métamorphose théâtrale imprévue ».

la pièce¹⁷¹ — se sont efforcés de mener une réflexion sur le sens qu'ils donnent à leur art. Celui qui a poussé le plus loin la théorisation de l'activité théâtrale et de l'essence du théâtre est évidemment Antonin Artaud. Ces centaines de pages — *Le théâtre et son double* — dans lesquelles il commence par comparer le théâtre à la peste, qui comme elle doit « vider collectivement des abcès », exposent le concept principal — *Le théâtre de la cruauté*¹⁷², dans lequel le plaisir et le divertissement sont exclus. Abondamment commenté — par de savants auteurs parmi lesquels le philosophe Jacques Derrida¹⁷³ — et copié ou revendiqué, *Le théâtre de la cruauté* offre peu de perspectives au juriste. Déroutant également est *Le théâtre de la mort* de Tadeusz Kantor dont l'approche radicale et avant-gardiste s'oppose à la narration, en ne concevant pas l'art comme un miroir, comme une illustration de la réalité, mais comme devant apporter des réponses, en privilégiant le visuel sur le texte¹⁷⁴.

Beaucoup de dramaturges ont justifié leur engagement soit directement dans leurs œuvres comme Karl Kraus ou Georg Büchner¹⁷⁵, soit par — ou parallèlement à — des écrits spécifiques expliquant leur démarche et leur vision de l'art théâtral. Peu d'entre eux ont cependant légitimé leur démarche en termes juridiques, en ayant conscience des conséquences et de l'influence d'un discours sociétal sur l'environnement juridique, sur l'évolution des règles de droit conjointement aux évolutions de la société¹⁷⁶,

171. Jean-Pierre SARRAZAC, « Tournant du XX^e siècle. Ibsen, Strindberg, Tchekhov... », février 2005, p. 1. À la différence des régisseurs « traditionnels » qui s'occupaient davantage des aspects matériels de la représentation. Le terme « régisseur » est néanmoins préféré par Jean Vilar à celui de « metteur en scène » : entretien (5/5) avec Agnès Varda enregistré en 1966 et diffusé sur France Culture le 11 juillet 1997 dans l'émission *À voix nue*, disponible sur le site du théâtre de la Colline : [En ligne], [www.colline.fr/sites/default/files/archive/0.059423001303899406.pdf] (1^{er} avril 2017).

172. Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, t. 4, Paris, Gallimard, 1978, qui comprend plusieurs chapitres consacrés au « théâtre et [à] la cruauté » et au « théâtre de la cruauté » dans ce volume intitulé *Le théâtre et son double*, p. 82-124. Voir aussi le tome 5 comprenant des écrits « autour du théâtre et son double ».

173. Jacques DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

174. Voir, par exemple, *La classe morte*, créée en France en 1977.

175. La très courte vie de Georg Büchner est marquée par des écrits théâtraux (G. BÜCHNER, préc., note 95) à la fois politiquement très engagés et présentant une réflexion puissante sur l'évolution nécessaire de l'art (notamment théâtral), parallèlement à des prises de risques personnelles : un mandat d'arrêt est lancé contre lui en 1835 après qu'il a fondé l'année précédente à Giessen une section de la Société des droits de l'homme et appelé dans un manifeste à un soulèvement des paysans qui ont fait l'objet d'une enquête.

176. Citons néanmoins à nouveau Marie-Joseph Chénier, qui avait dû, comme nous l'avons vu aux notes 66 et suiv., se justifier auprès d'un comité de commissaires nommés par les représentants de la Commune pour que l'Assemblée nationale autorise les représentations de sa pièce *Charles IX* considérée comme dangereuse, a affirmé haut

que les auteurs de théâtre contribuent à façonner, à observer, à critiquer, et parfois même à éduquer. Plus rares encore sont ceux qui ont, par un instrument juridique, imposé une volonté produisant ce que l'on propose de qualifier d'«engagement politique post-mortem¹⁷⁷».

Il convient d'ajouter une précision non négligeable qui est que le regard critique, introspectif et novateur, émane principalement — mais pas exclusivement — de personnalités du théâtre qui ont en charge les plus grandes institutions théâtrales nationales, lesquelles sont dirigées soit par des metteurs en scène reconnus¹⁷⁸, soit par des auteurs quelquefois atypiques¹⁷⁹ et parfois même par des acteurs¹⁸⁰. Ils sont les héritiers d'une longue tradition de chefs de troupes, comme Molière au Palais-Royal et Shakespeare au Globe, ou plus récemment Jean Vilar avec le TNP à Chaillot, Antoine Vitez à Chaillot puis à la Comédie française ou Patrice Chéreau au Théâtre des Amandiers à Nanterre. Ces personnalités engagées du théâtre supposent aussi qu'un public engagé les suive, si ce n'est accepte ou soutienne leurs prises de risque. Comme l'a très délicatement écrit Albert Camus, auteur de plusieurs pièces de théâtre : le but de l'art «n'est pas de légiférer ou de régner, il est d'abord de comprendre [...] l'artiste, au terme de son

et fort (cette affirmation et sans doute l'observation d'un comportement adéquat au cours de la Terreur ne lui vaudront pas d'être guillotiné, à la différence de son frère poète — que la postérité a pourtant davantage retenu...) sa liberté de créateur couplée à sa responsabilité d'auteur : «Tout homme libre doit pouvoir publier sa pensée, dès qu'il se sent responsable» (M.-J. CHÉNIER, préc., note 66, p. 371) affirmant ne vouloir «qu'une seule chose : l'exercice légitime de [ses] droits d'homme et de citoyen» (*id.*, p. 373).

177. Thomas Bernhard, traduit et cité dans Adrien BESSIRE, «Refuser pour mieux passer. Le théâtre de Thomas Bernhard : 10 ans d'interdiction en Autriche (1989-1998)», *Les chantiers de la création*, n° 5, 2012, p. 1, à la page 2, a ainsi fait inscrire dans son testament deux jours avant sa mort :

Rien de ce que j'ai pu écrire, sous quelque forme que cela ait été rédigé, publié de mon vivant ou qui puisse subsister où que ce soit après ma mort ne doit, pour la durée légale de la propriété littéraire, être représenté, imprimé ni même seulement faire l'objet de lecture publique à l'intérieur des frontières de l'État autrichien, quelle que soit la dénomination que se donne cet État. [Et il souligne ensuite expressément ceci :] je ne veux rien avoir à faire avec l'État autrichien, et je refuse non seulement toute immixtion, mais encore tout contact de cet État autrichien en ce qui concerne tant ma personne que mon travail, à tout jamais. Après ma mort *pas un mot* de l'œuvre littéraire posthume qui pourrait éventuellement exister où que ce soit, et dans laquelle il faut comprendre aussi les lettres et billets, ne doit plus être publié.

178. Comme Thomas Ostermeier qui dirige depuis seize ans la Schaubühne de Berlin, Stéphane Braunschweig qui a succédé à Luc Bondy à la direction du Théâtre de l'Odéon — après celui de la Colline et de Strasbourg.
179. Comme Wajdi Mouawad à la tête du Théâtre national de la Colline depuis 2016.
180. Comme le sociétaire Éric Ruf devenu administrateur général de la Comédie française en 2014.

cheminement, absout au lieu de condamner. Il n'est pas juge, mais justificateur. Il est l'avocat perpétuel de la créature vivante, parce qu'elle est vivante¹⁸¹. »

Les protestations, les revendications et les engagements mutuels, ainsi que la capacité de « transgression¹⁸² » et d'indignation, sont particulièrement essentiels dans les périodes de troubles ou de terreur qui appellent de part et d'autre une réception pour continuer à la fois à rêver et à résister par l'art. Comme l'indiquait plaisamment Aristophane dans la parabase des *Guêpes* par la voix du coryphée : « à l'avenir, ô bizarres gens, quand vous aurez des poètes qui chercheront à dire et à inventer quelque chose de neuf, chérissez-les davantage et soignez-les : conservez leurs pensées et mettez-les dans vos coffres avec les coings. De cette façon, vos vêtements pendant toute l'année exhaleront un parfum... d'habileté¹⁸³ ».

Sans revenir sur des écrits déjà abondamment commentés, parmi lesquels ceux de Corneille¹⁸⁴, Beaumarchais¹⁸⁵, Artaud déjà cité, Brecht¹⁸⁶, Vilar¹⁸⁷, Ionesco¹⁸⁸, Brook¹⁸⁹, Jarry¹⁹⁰, Vitez¹⁹¹, Bond¹⁹² et tant d'autres¹⁹³, il est nécessaire pour conclure de rapprocher trois auteurs et metteurs en scène du XXI^e siècle, conscients de ce lien intime entre le politique et le juridique et qui ont en commun de défendre « un théâtre fondé sur la responsabilité¹⁹⁴ », qui, tout en travaillant sur les

181. Conférence du 14 septembre 1957 prononcée dans le grand amphithéâtre de l'Université d'Uppsala : Albert CAMUS, « Discours de Suède », dans Albert CAMUS, *Œuvres complètes*, vol. 4, Paris, Gallimard, 2006, p. 234, à la page 261.

182. Olivier NEVEUX, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013, p. 51 et suiv.

183. ARISTOPHANE, préc., note 119, vers 1051-1059. Il demande ainsi le soutien du public et met en scène quelques vers plus loin (vers 1284 et suiv.) son opposition violente avec Cléon, qui n'est en rien prouvée historiquement.

184. Pierre CORNEILLE, *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris, Flammarion, 1999.

185. Pierre Augustin CARON DE BEAUMARCHAIS, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, 1767.

186. Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2001.

187. Jean VILAR, *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche, 1999.

188. E. IONESCO, préc., note 35.

189. Peter BROOK, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

190. Alfred JARRY, « De l'inutilité du Théâtre au Théâtre », *Mercure de France*, vol. 19, n° 79, 1896, p. 467. Voir aussi : « Douze arguments sur le théâtre » et Alfred JARRY, « Questions de théâtre », *La Revue blanche*, vol. 12, 1897, p. 16.

191. Antoine VITEZ, *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 2015. Voir également Antoine VITEZ, *Écrits sur le théâtre*, Paris, P.O.L., 1994, 4 tomes.

192. Edward BOND, *La trame cachée. Notes sur le théâtre et l'État*, Paris, L'Arche, 2003. Voir Emmanuelle SAULNIER-CASSIA, « Edward Bond : le prédicateur de la justice », *L.P.A.*, 2016.104.15.

193. Aristote, Diderot, d'Aubignac, Zola, Jacqueline de Romilly, Daniel Mesguich...

194. Th. OSTERMEIER, préc., note 112, p. 11.

grands maîtres—de Sophocle à Shakespeare—, s’ancrent dans le réel et l’actualité.

Cela fait presque un demi-siècle qu’Ariane Mnouchkine, souvent en marge de la médiatisation d’autres metteurs en scène français, est à la recherche de nouvelles formes de représentation de l’art théâtral et de travail avec les acteurs, qu’elle ne conçoit que de manière collective. L’aventure du Théâtre du Soleil qu’elle a créé en 1964 est à son image : une communauté d’artistes qui croit que « faire du théâtre, être artiste tout simplement, accroît, décuple, centuple, mill..., la responsabilité¹⁹⁵ ». Parallèlement à ses expérimentations des années 70 mettant en valeur l’écriture collective et l’improvisation, à ses mises en scène très chorégraphiées de Shakespeare et influencées par le théâtre asiatique, particulièrement le nô et le kabuki, Ariane Mnouchkine inscrit son travail dans les préoccupations contemporaines et la dénonciation des totalitarismes¹⁹⁶—et autres formes d’oppressions avec l’écriture complice d’Hélène Cixous¹⁹⁷. C’est ainsi qu’elle s’est saisie en 2003 de la question de l’exil avec *Le dernier caravansérail (Odyssées)*¹⁹⁸, qui commence à Sangatte avec une alternance de récits de réfugiés dans ce centre et de scènes violentes—notamment en Afghanistan et en Australie—qui dénoncent, interpellent. Ariane Mnouchkine considère que « le théâtre doit être et politique et historique et sacré et contemporain et mythologique¹⁹⁹ », ce qui rejoint complètement la démarche de Lina Prosa. L’absence de frontière entre son travail de metteuse en scène et de citoyenne²⁰⁰ est par ailleurs très proche de l’esprit de Thomas Ostermeier.

Pour le metteur en scène allemand Thomas Ostermeier, il est en « le devoir du théâtre depuis les Lumières, que de travailler pour la libération de l’homme²⁰¹ ». Il y œuvre lui-même à la fois dans ses choix en tant que metteur en scène²⁰² et dans ses réflexions personnelles—qu’il égrène au fil

195. Entretien du 7 avril 1984 dans « Le théâtre ou la vie », *Fruits*, 2/3, juin 1984, p. 219.

196. Voir *Mephisto* (1977), d’après le roman de Klaus Mann de 1936.

197. Par exemple : *Et soudain, des nuits d’éveil*, pièce créée en 1997 sur l’oppression chinoise au Tibet.

198. Cette pièce est composée de deux parties : « Le fleuve cruel » et « Origines et destins ».

199. Interview avec un journal moscovite citée par Françoise LAUWAERT, « Comme une écaille sur le mur : à propos de “Le Dernier caravansérail (Odyssées)” », un spectacle en deux parties du Théâtre du Soleil », *Civilisations*, vol. 56, nos 1-2, 2007, p. 159, à la page 177.

200. Le Théâtre du Soleil a accueilli plusieurs centaines de sans-papiers en 1995.

201. Th. OSTERMEIER, préc., note 112, p. 48.

202. Par exemple, à Avignon en 2012, *Un ennemi du peuple* d’Ibsen explore la notion de responsabilité des pouvoirs publics face à la contamination de l’eau d’une ville qu’ils avaient essayé de dissimuler, où corruption et principe démocratique – à travers la

des entretiens et des participations à des conférences — rassemblées dans un ouvrage qu'il a tenu à intituler *Le théâtre et la peur*²⁰³. Le directeur de la Schaubühne de Berlin ne produit pas un discours théorique, déconnecté des réalités, il fait « face à la réalité » dans l'idée que « [l]e théâtre doit se libérer du désir d'être toujours du bon côté²⁰⁴ », sans pour autant vouloir faire à tout prix un théâtre engagé ou politique²⁰⁵, mais ce qu'il appelle un théâtre autocritique. Il a mis par exemple sa pensée en pratique, en faveur des réfugiés²⁰⁶.

Thomas Ostermeier rejoint en cela Lina Prosa, qui elle aussi met en pratique son engagement dans ses écrits et ses actes²⁰⁷. Comme elle l'a puissamment écrit, « le dramaturge d'aujourd'hui ne peut jamais être en retard sur son temps, mais toujours “contemporain” si ce n'est “précurseur”, d'une certaine façon prophète, toujours en première ligne face aux événements²⁰⁸ ». L'auteure sicilienne l'a prouvé par sa pièce bouleversante *Lampedusa Beach*²⁰⁹, plus d'une dizaine d'années avant que les pouvoirs publics commencent à réagir à la suite des naufrages en mer de réfugiés, et que les médias ne cherchent à émouvoir les populations par les photos de petits cadavres sur les plages dorées italiennes²¹⁰. Lina Prosa est hantée par la figure d'Antigone, celle qui a préféré « suivre les lois des hommes plutôt que celle de l'État²¹¹ ». La dualité du choix s'offre aussi à celui « qui

tyrannie de la majorité – sont interrogés. Thomas Ostermeier met régulièrement en scène les pièces de Ibsen.

203. Th. OSTERMEIER, préc., note 112.

204. *Id.*, p. 51.

205. Le théâtre dit « documentaire » du collectif Rimini Protokoll, à Berlin, peut participer à ce théâtre politique en utilisant l'espace public pour mener des expériences politiques avec le public, l'amenant à s'interroger ainsi sur les questions de vidéosurveillance, de la place du débat parlementaire ou encore de l'audience judiciaire. Voir en particulier ce dernier aspect avec la pièce *Témoins*, présentée au théâtre Hebbel am Ufer en 2003.

206. En les invitant à des représentations, en collectant des fonds par la vente de décors et de costumes de son théâtre.

207. En particulier dans le cadre du projet Amazzone avec Anna Barbera à Palerme, laboratoire pluridisciplinaire mêlant science (notamment autour de la question du cancer du sein), mythe et théâtre.

208. Lina PROSA, « Comment et pourquoi donner de l'espace à l'utopie en période de naufrage ? », *Droit & Littérature*, n° 1, 2017, p. 98. Toutes les autres citations de Lina Prosa sont issues de cet article.

209. Créée au Studio-Théâtre de la Comédie française en 2013, la pièce a été enrichie dix ans plus tard de deux autres volets (*Lampedusa Snow* et *Lampedusa Way*) constituant alors avec *Lampedusa Beach*, *La trilogie du naufrage*, créée dans la salle du Vieux-Colombier de la Comédie française début 2014.

210. Emmanuelle SAULNIER-CASSIA, « De Lampedusa à la Comédie française : le théâtre dangereux des frontières européennes », *L.P.A.*, 13 février 2014, p. 14.

211. L. PROSA, préc., note 208, p. 97.

fait du théâtre» et qui implique de «juger la société» dans laquelle il vit, mais aussi à laquelle il s'adresse. Le théâtre comporte dès lors une responsabilité et une puissance incomparable à celles des autres arts, qui viennent concurrencer le droit dans sa mission originelle, de rétablissement du vrai, du juste, de la cohésion : «Le mythe, l'écriture, la dramaturgie antique et contemporaine sont des espaces de rétablissement de la justice en dehors des tribunaux et des lieux de décision²¹².»

L'art du théâtre et le droit entretiennent des relations complexes, faites d'interactions et d'interdépendance, de respect et de mépris, d'attraction et de répulsion, d'ordre et de désordre. La force imaginative du théâtre consubstantielle à cet art et «les forces imaginantes du droit²¹³», qui ne font plus de doute, permettent de croire qu'il est possible que le dramaturge «respecte le droit dans toute la beauté de sa complexité²¹⁴».

Puisqu'il est rare ou impossible de pleurer à la lecture d'un code, mais qu'au contraire le théâtre comme la musique créent des émotions si fortes que des larmes peuvent surgir à leur écoute²¹⁵, une autre histoire du théâtre et du droit reste à écrire :

Il était une fois Thémis qui rencontra Dionysos...

212. *Id.*, p. 105.

213. Mireille DELMAS-MARTY, *Les forces imaginantes du droit*, Paris, Seuil, 2004.

214. L. PROSA, *préc.*, note 208, p. 98.

215. Voir N. ROULAND, *préc.*, note 116, et E. SAULNIER-CASSIA, *préc.*, note 114, p. 98.