



Fabula / Les Colloques

Théâtre et scandale (II) : scandales d'hier, scandales d'aujourd'hui

De Phrynichos à Castellucci : scandale de théâtre ou scandale politique ?

François Lecercle



Pour citer cet article

François Lecercle, « De Phrynichos à Castellucci : scandale de théâtre ou scandale politique ? », *Fabula / Les colloques*, « Théâtre et scandale (II) : scandales d'hier, scandales d'aujourd'hui », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document6660.php>, article mis en ligne le 25 Août 2020, consulté le 17 Mai 2024

De Phrynichos à Castellucci : scandale de théâtre ou scandale politique ?

François Lecercle

Au début du V^e siècle avant notre ère, quelques décennies après l'apparition des concours de théâtre à Athènes, une tragédie provoque, dans le public athénien, une réaction d'une rare violence qu'on peut, au moins en partie, attribuer à des ressorts politiques. De nos jours, et en particulier dans la dernière décennie, on a vu se multiplier, en Europe, dans le spectacle vivant, des affaires où la politique joue un rôle essentiel – je m'intéresserai notamment au double scandale suscité, à l'automne 2011, par des spectacles de Rodrigo García et de Romeo Castellucci. En dépit des différences historiques criantes entre le cinquième siècle avant notre ère et le nôtre – dans les modalités mêmes du spectacle, sa place et son rôle dans la société – que peut-on dire des mécanismes du scandale et du rapport entre théâtre et politique ?

Le « scandale » Phrynichos : dysfonctionnement théâtral et faute politique

Il n'est pas indifférent que la plus ancienne tragédie sur laquelle on dispose d'informations un peu précises – même si le texte en est perdu, pour des raisons évidentes – soit le premier scandale attesté dans l'histoire du théâtre. Les faits ont été rapportés succinctement par Hérodote, à moins d'un demi-siècle de distance. Phrynichos fait jouer, en 493 avant notre ère, sa tragédie *La Prise de Milet* (*Miletou alôsis*), qui retrace le martyre tout récent d'une cité grecque de la côte ionienne : un an auparavant, les Perses avaient pris la ville, l'avaient saccagée, massacrant les hommes et réduisant les femmes en esclavage. Hérodote rapporte ainsi les faits :

[les Athéniens] manifestèrent de mille façons l'affliction extrême que leur causait la prise de Milet ; notamment, quand Phrynichos, ayant composé une pièce sur la prise de Milet, la fit représenter, les spectateurs fondirent en larmes ; le poète fut puni d'une amende de mille drachmes pour avoir rappelé leurs propres malheurs et ils interdirent que quiconque se servît de cette pièce.¹

La plus ancienne tragédie dont on ait gardé plus que le titre fait l'objet d'un rejet apparemment unanime, au point d'être le premier cas connu de censure : le dramaturge est frappé d'une amende énorme et on interdit que la pièce soit, non pas tant reprise (il était exceptionnel qu'une tragédie fût rejouée) mais conservée sous forme écrite et transmise, comme beaucoup d'autres l'ont été.

Assurément, on ne retrouve pas dans ce micro-récit tous les éléments constitutifs du scandale au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Tout d'abord, une « faute » – transgression d'un interdit, provocation ou accusation lancée contre une personne ou un groupe. Ensuite une réaction de rejet, individuelle ou collective. Puis une amplification de ce rejet, qui gagne la place publique et rencontre un écho assez large pour provoquer une réaction collective. Celle-ci peut éventuellement déboucher sur un conflit, quand la protestation suscite des défenseurs², et l'affaire se termine parfois par l'intervention des autorités. Dans le cas de Phrynichos, nous n'avons que des informations partielles : on ne sait rien de la dynamique du phénomène. La réaction du public est unanime : le théâtre entier est plongé dans une douleur hyperbolique et c'est cette douleur qui semble déterminer la condamnation sans appel des autorités. On ne sait même pas qui condamne (la *Boulè* ? les archontes ? l'Héliée ?), ni par quel mécanisme et selon quelles modalités. On a affaire, apparemment, à une « épure » de scandale : un fait délictueux (le choix, par le dramaturge, d'un sujet trop sensible et d'un traitement qui rend la représentation intolérable) et une condamnation aussi absolue qu'universellement partagée.

Il est possible néanmoins d'éclairer un peu l'affaire, en comprenant ce qui a pu susciter une réaction si violente. Pour cela, on dispose de deux sortes d'indices : des témoignages ultérieurs et une autre tragédie portant sur un sujet proche. Des autres témoignages, le plus éloquent est le plus tardif : c'est celui d'Ammien Marcellin qui, datant de la fin du IV^e siècle de notre ère, est postérieur aux faits de près de 900 ans. C'est dans son histoire du règne de Vespasien que l'historien latin évoque l'affaire en passant, pour expliquer pourquoi il évite de s'arrêter trop longtemps sur des scènes d'horreur. Il se justifie en invoquant Phrynichos comme exemple des dangers qu'un auteur court à raconter des atrocités. Pour présenter succinctement l'affaire, il commence par rapporter l'événement historique, la prise de Milet par les Perses, en brossant un tableau bien plus pathétique qu'Hérodote : les assiégés, pour éviter une mort sous la torture, tuent leurs proches et se

¹ Hérodote, *Histoires*, VI, 21 (écrit vers 445). Je cite la traduction de Ph.-E. Legrand, Paris, Belles Lettres, 1963, en en modifiant la fin.

² La sociologie du scandale distingue le scandale proprement dit (où la réprobation est unanime) de l'affaire, quand les réactions sont contraires et finissent en conflit. Voir notamment D. de Blic et C. Lemieux, « Le scandale comme épreuve : élément de sociologie pragmatique », *Politix*, 2005/3, n° 71, p. 9-38.

précipitent eux-mêmes sur le bûcher où ils ont entassé leurs biens. Phrynichos en tira une tragédie qui, dit-il,

fut, pendant un moment, écoutée agréablement. Mais comme le style tragique devenait de plus en plus larmoyant, l'auteur s'attira l'indignation du peuple, qui pensait qu'il accumulait, de façon outrée [*insolenter*], ces douleurs, dans sa pièce, non pour consoler mais pour faire honte de ce que cette charmante cité avait supporté, abandonnée sans aucune aide de ses soutiens. Milet était en effet une colonie d'Athènes.³

La description est sensiblement différente de celle d'Hérodote. L'excès de larmes n'est plus le fait des spectateurs mais du style tragique, qui devient larmoyant (*lacrimosus*) et ce n'est pas par les larmes que le public réagit, mais par l'indignation (*indignatio*) car il voit un reproche dans cette accumulation outrée de douleurs (*insolenter* désigne à la fois une modalité excessive et inhabituelle). Selon Ammien, forcer sur la douleur est une façon, pour le dramaturge, d'accuser les Athéniens d'avoir abandonné une colonie, c'est-à-dire une cité liée par des liens de dépendance anciens.

Si, malgré leurs divergences, on met les deux témoignages ensemble, on peut comprendre la violente réaction du public comme l'effet d'un double mécanisme. Il y a d'abord une faute contre les habitudes – et donc les normes – de la tragédie. Un excès de pathétique par lequel la tragédie se met elle-même à mort puisque, en poussant le public à un paroxysme de larmes et de gémissements, elle le met en condition de ne plus rien voir et de ne plus rien entendre. Si Hérodote met en avant une faute poétique, Ammien Marcellin impute le scandale à une faute politique. Il voit en effet dans la tragédie une mise en cause d'Athènes, c'est-à-dire de la politique de ses dirigeants. Il situe ainsi implicitement Phrynichos dans l'opposition, à une époque où la politique athénienne est effectivement marquée par de fortes tensions entre partis contraires⁴. Cette visée politique est étroitement articulée à la mécanique pathétique : l'excès de pathos aurait une fonction accusatoire et punitive. Phrynichos confronterait violemment le public au martyr de Milet pour qu'il se sente coupable de ne pas s'être porté au secours de la cité alliée.

Hérodote, lui, s'en tient à une description purement factuelle et reste muet sur les raisons profondes de l'affaire. Car la condamnation paraît démesurée pour un simple excès de pathétique⁵. Mais on peut l'expliquer par une autre faute politique qui serait, elle aussi, associée à la gestion du pathos. Le dérèglement des affects

³ Ammien Marcellin, *Res Gestae*, Livre XXVIII, 1, 3-4 (ma traduction). Le texte a été diffusé vers 392.

⁴ En 493, Thémistocle, chef des démocrates, est archonte et les tensions sont fortes avec les aristocrates. Il n'en reste pas moins que, émise à des siècles de distance, l'hypothèse reste sujette à caution.

⁵ N. Loraux explique l'affaire par le refus de la représentation, au théâtre, d'un deuil civique, qui amène les Athéniens à ne plus tolérer que des sujets fictionnels pour la tragédie, voir *La voix endeuillée*, Paris, Gallimard, 1999, p. 68-71.

tragiques susciterait – d’une façon qui n’est pas forcément délibérée – des effets politiques catastrophiques en démoralisant la cité. En effet, en 493, la menace perse pèse encore pleinement sur la Grèce entière et Athènes en particulier : le temps n’est pas loin où l’Acropole sera prise et où les Athéniens ne devront leur salut qu’à un repli. Par son pathétique outrancier, la tragédie réduirait le public – qui est composé essentiellement de ceux à qui il incombe de protéger la cité en prenant les armes – à un chœur de femmes pleurant et gémissant⁶. Au lieu d’aider à surmonter les revers de la guerre en stimulant les ardeurs patriotiques, elle déviriliserait les défenseurs de la patrie. L’excès de pathos n’est pas seulement fatal pour la tragédie, il est aussi désastreux pour le peuple d’Athènes, au moment où le danger perse interdit de se laisser abattre par le martyre des cités ioniennes.

Pour mieux comprendre pourquoi la tragédie de Phrynichos déclenche une réaction de rejet si unanime et violente, il faut la comparer avec *Les Perses* d’Eschyle qui, une vingtaine d’années plus tard (472), portent sur le même conflit mais qui, en adoptant le point de vue adverse, celui des Perses vaincus à Salamine, remportent le prix du concours tragique. On pourrait imaginer que, après une telle victoire grecque, Eschyle souhaite provoquer une réaction de soulagement ou même de joie, puisque l’ennemi est écrasé et le péril écarté. Mais il prend le parti contraire : il met en scène la douleur de l’adversaire, en jouant sur la compassion. On ne peut pas rester insensible au malheur d’hommes accablés par le sort, même si ce sont des ennemis et même s’ils ont péché par *hubris*. Eschyle suscite donc une série de réactions entremêlées. Tout d’abord, la pitié devant la douleur des vieillards perses apprenant que leur armée est anéantie. Ensuite, la satisfaction devant un anéantissement qui, pour les Grecs, signifie le salut, du moins provisoirement. Mais aussi une vague appréhension car, à la fin de la tragédie, Xerxès, tout en assumant sa faute, reprend en main le cortège de deuil, signifiant ainsi qu’il reste le Grand Roi d’un Empire qui, frappé dans sa superbe, n’est pas pour autant définitivement écrasé⁷. Dans les deux tragédies, la gestion pathétique a eu des effets diamétralement opposés : triomphe d’un côté, fiasco cuisant de l’autre. A Eschyle le prix, à Phrynichos la lourde condamnation.

⁶ Ces larmes paroxystiques sont une réaction typiquement féminine, selon Platon qui oppose réaction masculine et féminine face au deuil (*République*, X, 605 d-e). Certes, il y a des exemples d’hommes versant des larmes, comme Achille pleurant sur le corps de Patrocle (*Illiade*, XXIII, 12 sq.), mais ils relèvent d’un univers archaïque. Par ailleurs, dans les *Lois* (VII, 800 c-d), Platon confirme ce danger politique des larmes en dénonçant les chœurs lugubres qui plongent une ville dans les pleurs.

⁷ J’ai développé cette comparaison entre les deux tragédies dans « Dans la douleur de l’autre (Eschyle et Phrynichos) », in M. Finck, et alii (éd.), *Littérature et expériences croisées de la guerre, apports comparatistes*, <http://sflgc.org/acte/francois-lecercle-dans-la-douleur-de-lautre-eschyle-et-phrynichos/> (toutes les pages web dont je donne l’adresse url ont été consultées en août 2019). Voir également N. Loraux, *op. cit.*, p. 71-77.

L'échec de Phrynichos est si cuisant⁸ que, selon les catégories des sociologues, il s'agit d'un « scandale » et non pas d'une « affaire », car il n'y a pas trace d'un quelconque soutien apporté au dramaturge. Un scandale limité à sa plus stricte expression, puisqu'on ne sait rien du processus, sinon que la tragédie s'est dérégulée au fil de la représentation : un public qui fond en larmes, dit Hérodote, un crescendo de larmes et une indignation populaire, dit Ammien Marcellin. Rien sur le mécanisme même, c'est-à-dire sur la progression du rejet, ses relais et le mécanisme de la punition. Mais on peut au moins comprendre que la condamnation tient à deux ordres de motivations, politique et poétique. Le scandale est bien un scandale théâtral, en ce sens que ce sont les choix théâtraux du dramaturge qui sont en cause. Il y a un vice constitutif dans la mécanique des affects : Phrynichos déclenche des affects univoques et paroxystiques, alors qu'Eschyle dose habilement des affects contraires (l'horreur ou la joie du désastre, selon le point de vue que l'on adopte). Sur cette faute théâtrale se greffe une faute politique, qui en découle directement. On peut comprendre cette faute de plusieurs façons, comme un projet délibéré (la mise en cause de la politique athénienne et de ses dirigeants) ou comme un effet qui n'a pas été nécessairement voulu (la démoralisation de la cité). Quoi qu'il en soit, la faute politique est intrinsèquement liée à la faute poétique, puisqu'elle tient à une anomalie de la gestion des affects. C'est en poussant délibérément le pathos à un degré insupportable que le dramaturge attise une culpabilité qui était tout au plus latente : l'accusation d'abandon et de trahison est l'effet d'une manipulation des affects tragiques. De même, la démoralisation des combattants est la conséquence prévisible du dérèglement pathétique. Dans les deux cas, c'est bien l'action théâtrale qui est au centre. On a affaire à un scandale de théâtre, qui a d'autant plus d'impact qu'il a des effets politiques insupportables – que ceux-ci soient délibérés ou accidentels.

Les « affaires » Castellucci et García : instrumentalisation politique du spectacle

Aujourd'hui, il est difficile d'imaginer, dans nos sociétés occidentales, une représentation qui déclenche, par sa seule gestion des affects, des effets politiques si radicaux. Ce n'est pas qu'il n'y ait pas de réactions violentes, elles tendent au contraire à se multiplier⁹. Elles ont aussi une dimension politique essentielle, mais

⁸ Il en a tiré la leçon : en 476, il fait jouer *Les Phéniciennes*, sur la douleur des femmes de Sidon après Salamine, et Eschyle ouvre *Les Perses* par une citation de son prédécesseur.

⁹ On peut citer, pour les dernières années, outre les deux spectacles de 2011 dont je vais traiter, la performance *Exhibit B* de Brett Bailey (automne 2013), les spectacles de Robert Lepage *Slav* et *Kanata* (été et automne 2018) et la mise en scène des *Suppliantes* d'Eschyle par Philippe Brunet (printemps 2019). Cette liste est bien sûr très partielle.

celle-ci est différente en ce que l'impact politique n'est plus l'effet direct de la représentation. C'est ce que je voudrais montrer en me focalisant sur le double scandale déclenché, en 2011, par des pièces de Romeo Castellucci¹⁰ et Rodrigo García¹¹. En l'occurrence, il ne s'agit plus de « scandales » mais d'« affaires », car la condamnation n'est jamais univoque et universelle : les réactions sont toujours contradictoires et la défense s'organise dès qu'un spectacle est attaqué. La différence est patente avec le scandale Phrynichos, où le public est unanime et la condamnation sans appel¹².

Dans ces affaires, la question est essentiellement politique. S'il y a réaction scandalisée, c'est à une faute politique et non plus à une infraction aux normes théâtrales. C'est que l'heure des scandales de théâtre est passée, la transgression étant devenue, depuis au moins la fin du XIX^e siècle, la raison d'être de l'art moderne, et pas seulement au théâtre. Si le public d'*Hernani* pouvait, en 1830, s'effaroucher d'entendre l'alexandrin contaminé par un langage bas et des réalités prosaïques¹³, si celui des *Mamelles de Tirésias* pouvait encore, en 1917, s'indigner de la loufoquerie et des outrances esthétiques¹⁴, l'indignation s'émousse fortement au XX^e siècle, parce que le théâtre, comme les autres arts, est soumis à une véritable injonction au scandale. Artaud lui donne la mission d'aller aux limites du tolérable et, plus généralement, les avant-gardes font du scandale l'ambition paradigmatique de tout artiste véritable. En 1924, Aragon peut proclamer : « Je n'ai jamais cherché autre chose que le scandale et je l'ai cherché pour lui-même¹⁵. » Dans un tel contexte, il est normal que plus personne ou presque ne s'émeuve qu'un spectacle cherche à épater ou choquer le bourgeois. Ce serait même plutôt le contraire : les

¹⁰ Après une tournée internationale sans incident notable, *Sur le concept de visage du fils de Dieu* (*Sul concetto di volto nel figlio di Dio*) de Romeo Castellucci, est créé à Paris, au Théâtre de la Ville, le 20 octobre 2011. Devant une énorme reproduction d'un Christ d'Antonello da Messina, un vieil homme incontinent et son fils dépassé par l'état de son père. Au bout de 10 minutes, de jeunes activistes intégristes montent sur scène, en chantant des cantiques pour dénoncer la « christianophobie ». Les représentations suivantes sont encore interrompues et ont lieu sous protection policière. L'écho médiatique est large et les suites judiciaires longues. D'autres affaires suivront, notamment à Milan, en janvier 2012 (voir *infra*).

¹¹ *Golgota Picnic*, de Rodrigo García, montre le dernier repas et la crucifixion d'un Christ version trash, sur une scène pavée de petits pains à hamburger. Créée à Madrid en janvier 2011, la pièce est jouée au Brésil, en Belgique, en Espagne, aux Pays-Bas et en Allemagne sans incident. Elle est créée en France, à Toulouse, en novembre 2011, où elle suscite des manifestations d'activistes intégristes et des contre-manifestations. Elle est reprise en décembre à Paris, déclenchant des manifestations plus importantes qui dépassent largement les groupes intégristes (voir *infra*).

¹² S'il est vrai que, comme semble le penser Ammien Marcellin, Phrynichos est un « opposant », rien n'atteste que d'autres opposants aient pris sa défense.

¹³ Comme on sait, la première a été triomphale et ce n'est qu'au bout de quelques représentations que l'hostilité s'est déchaînée. La critique a largement dénoncé la « bataille d'*Hernani* » comme une fiction apocryphe, mais le scandale a, par la suite, atteint des sommets. Voir, entre autres, F. Naugrette, « *Hernani* à la Comédie-Française : le sens d'un événement », *Le Théâtre de Victor Hugo*, Lausanne, Ides et calendes, 2016, p. 15-20.

¹⁴ Voir H. Beauchamp, « *Les Mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire. Un scandale en temps de guerre », *Théâtre et scandale*, F. Lecercle et C. Thouret (dir.), *Fabula / Les colloques*, <http://www.fabula.org/colloques/document5882.php>.

¹⁵ Préface de *Le Libertinage* (rééd. Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1977, p. 274). La phrase figurait déjà, en 1921, dans un placard de la revue *Littérature* intitulé « Le Scandale pour le scandale ».

artistes sont incités à une surenchère dans le choquant qui suscite plus volontiers l'ennui que la révolte¹⁶.

Dans un monde où les normes vacillent et les tabous évoluent en permanence, il est plus difficile de heurter un public mithridatisé ou blasé, si bien que le scandale n'est vraiment déclenché que lorsqu'un spectacle touche à des enjeux bien plus sérieux que des canons dramatiques, voire une idée du théâtre. Le scandale de théâtre recule : à quelques exceptions près¹⁷, les ressorts sont foncièrement politiques, le théâtre n'étant plus que le lieu où naît la protestation. La preuve en est que ce qui aurait pu passer pour une atteinte à la dignité du théâtre ou du spectateur disparaît complètement. Ainsi du spectacle de Castellucci qui présentait effectivement un élément choquant : l'odeur nauséabonde répandue par des produits chimiques chargés de donner un tour très réaliste à l'incontinence du vieillard sur scène. Cette provocation délibérée, véritable crime de lèse-majesté théâtrale, a totalement disparu de la polémique, éclipsée par les accusations de blasphème et d'atteinte à la dignité des chrétiens¹⁸.

Que ces affaires soient avant tout politiques est prouvé par le fait qu'elles mobilisent des camps antagonistes qui préexistent largement au « délit ». Le double scandale provoqué involontairement par Castellucci et consciemment par García, a mobilisé une série de groupuscules intégristes fortement liés à l'extrême droite. Née dans les mêmes milieux restreints, la mobilisation a évolué différemment puisque, contre Castellucci, elle ne s'est pas vraiment étendue¹⁹, tandis que le noyau intégriste initial a réussi à fédérer, contre García, des catholiques traditionalistes, l'Eglise catholique prenant parti en organisant à Notre-Dame une veillée de prières à laquelle ont participé plusieurs milliers de personnes²⁰. Les réactions ne se sont pas fait attendre, venant des milieux du théâtre et de la culture, des organisations laïques mais aussi du ministre de la culture²¹. L'affaire tend à réveiller le vieux

¹⁶ Un témoignage hilarant est le monologue de la « vieille du premier rang », dans *Les Histrions (détail)* de Marion Aubert (Arles, Actes Sud, 2005, p. 75-78). Sur ce texte, voir G. Navaud, « Le spectateur perturbateur : une figure idéologique et dramaturgique » in F. Lecercle et C. Thouret, *op. cit.*, n. 21, et la thèse de doctorat d'E. Viain, *Pourquoi le théâtre contemporain ne ferait-il pas rire ?*, soutenue à Sorbonne Université en juillet 2019, p. 15-18.

¹⁷ La plus notable exception est le scandale déclenché par le Festival d'Avignon 2005 : c'est au nom d'une idée du théâtre – en général vilarienne – que l'on s'insurge contre la saturation de violence, de sang et de sperme dont Jan Fabre devient l'emblème. Voir l'article de F. March dans ce recueil et, entre autres, le pamphlet de R. Debray, *Sur le pont d'Avignon*, Paris, Café Voltaire, 2005. On peut aussi penser à quelques scandales anglais antérieurs, autour d'E. Bond (*Saved*, 1965) ou de S. Kane (*Blasted*, 1995).

¹⁸ Autre exemple, les hardiesses esthétiques de Rodrigo García, qui n'ont jamais suscité la polémique, sinon parce que, directeur du CDN de Montpellier, il est accusé d'avoir fait fuir le public et mis en danger l'institution. Sa pièce *Evel Knievel contre Macbeth* (automne 2017), jouée devant des salles clairsemées, a suscité plus d'ennui que d'indignation.

¹⁹ Après quelques atermoiements de l'Eglise de France. Le site de la Conférence des évêques a publié, au départ, des réactions souvent très hostiles, notamment d'évêques notoirement liés à l'extrême droite, comme R. Centène, évêque de Vannes. Mais au mois de novembre, la position a complètement changé, tout soupçon de blasphème écarté. Il n'en est pas allé de même en Italie, où le scandale a repris à Milan, en mars 2012, et où des dignitaires du Vatican ont violemment condamné le spectacle.

²⁰ La veillée a eu lieu le 8 décembre 2011. L'archevêque de Paris, Mgr Vingt-trois, a pris soin dans son homélie de condamner toute action violente : l'Eglise se démarque des activistes intégristes en réagissant par la douleur et la prière, non par le coup de force.

clivage entre « parti catholique » et défenseurs de la laïcité, mais dans un climat très différent du conflit de 1984 sur l'école libre. Les groupes intégristes sont lancés dans une opération de « reconquête » à coloration islamophobe : ils manifestent avec des banderoles qui proclament que la France est chrétienne et doit le rester.

Corollaire de cette mobilisation de camps déjà constitués, le fait que la condamnation n'attend même pas que le spectacle soit donné, les adversaires prenant les devants. C'est au nom de ce qu'ils savent ou croient savoir qu'ils condamnent en termes hyperboliques. Pour *Golgota Picnic*, l'interdiction est même demandée à la justice avant la première. Certes, dans ce cas, l'indignation se fondait sur le texte de la pièce, déjà publié, mais il n'en reste pas moins que, à de rares exceptions près, les adversaires ne connaissent pas ce qu'ils condamnent catégoriquement, certains allant jusqu'à revendiquer cette ignorance délibérée : ils n'ont pas besoin de prendre connaissance d'une œuvre pour savoir qu'elle est blasphématoire²².

Ce n'est donc pas un spectacle « délictueux » qui suscite un clivage entre partisans et adversaires réagissant en connaissance de cause : il est seulement l'occasion de réveiller un conflit qui vient d'ailleurs. Du coup, le scandale théâtral s'efface devant le scandale politique : ce n'est plus le théâtre qui fait scandale, c'est la politique qui se saisit du théâtre pour ouvrir un nouveau champ d'action. Le théâtre n'est plus l'objet du scandale, il en est le prétexte. Ce n'est pas tout à fait une nouveauté : en 1966, le scandale des *Paravents* de Genet, déclenché par des adversaires qui ne savaient presque rien de la pièce, est pour les nostalgiques de l'Algérie française l'occasion de régler des comptes et surtout de jouer un dernier acte, purement symbolique, de la guerre d'Algérie²³. Mais la différence est que Genet provoque en touchant à chaud à un traumatisme politique récent, tandis que les intégristes de 2011 inventent une provocation : ils imputent une intention sacrilège à Castellucci, qui s'est toujours présenté comme chrétien et a glosé ses choix en termes religieux²⁴. Certes, García, lui, se veut provocateur, mais les adversaires ont déployé

²¹ Lors de l'affaire Castellucci, Frédéric Mitterrand, ministre de la culture, a publié un communiqué défendant la liberté d'expression (22/10/2011) mais il a été bien plus discret lors de l'affaire García.

²² Voir, par exemple, les manifestants interviewés par P. Graulle, dont aucun n'a vu le spectacle : « Jamais je ne mettrai un sou pour voir cette pièce », dit l'un d'eux. Voir « Golgota Picnic : une soirée divine », <https://www.politis.fr/articles/2011/12/golgota-picnic-une-soiree-divine-16330/>. Sans le savoir, ce manifestant suit les traces des théâtrophobes de la première modernité qui condamnent comme lieux d'immoralité et d'impiété des théâtres où ils n'ont jamais mis les pieds et ne les y mettraient jamais de peur d'être contaminés.

²³ Pour les pièces du dossier, voir A. Dichy, *La Bataille des Paravents*, Paris, IMEC, 1991. Je me permets de renvoyer à mon analyse « Continuer la guerre par d'autres moyens : l'exemple des *Paravents* », *Théâtre et scandale*, F. Lecercle et C. Thouret (dir.), *Fabula / Les colloques*, <https://www.fabula.org/colloques/document5842.php>.

²⁴ Voir l'entretien de R. Castellucci avec J.-L. Perrier, <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Sul-concetto-di-volto-nel-Figlio-di-Dio/ensavoirplus/>. Voir également sa déclaration chrétienne « Je leur pardonne car ils ne savent pas ce qu'ils font » dans son « Adresse aux agresseurs » du 22 octobre 2011, publiée sur le blog du *Figaro*, <http://blog.lefigaro.fr/theatre/2011/10/romeo-castellucci-adresse-aux.html>. Des organes de presse d'obédience catholique, comme *La Croix* ou *Télérama*, ont fait de l'œuvre une lecture chrétienne, y voyant notamment une pièce sur la charité.

une virulence étonnante contre un spectacle dont il est possible de faire une lecture chrétienne²⁵. L'objectif des protestataires n'est qu'accessoirement d'obtenir l'interdiction du spectacle, il est essentiellement politique : faire bouger les lignes, en faisant admettre ce que la loi interdit – faire du blasphème un délit – voire en faisant seulement admettre que la question puisse se poser²⁶. Il s'agit aussi, de façon subsidiaire, de bouleverser le financement de la culture : là où l'Etat choisit, pour diriger les institutions culturelles publiques, des acteurs qualifiés en s'interdisant d'intervenir dans leurs choix artistiques, il s'agit d'instaurer un système de censure préalable, en soumettant les acteurs culturels aux interdits lancés par des groupes de pression, transformant les jugements de valeur d'un groupe en décisions immédiatement exécutoires²⁷.

Le programme des activistes est double. C'est un programme religieux qui vise à porter atteinte aux principes de la laïcité en intégrant des critères religieux dans la définition des délits. Mais c'est aussi un programme de politique culturelle qui vise à limiter la liberté des créateurs, que la loi ne reconnaît pas spécifiquement à l'époque mais qu'elle reconnaîtra, en 2016, comme « liberté de création ». L'objectif est d'imposer une censure de fait, à partir du moment où un groupe de pression s'estime bafoué dans ses valeurs et ses croyances ou atteint dans sa dignité, même si sont respectées les limites que la loi impose à la liberté d'expression.

Cette lutte politique est engagée dans les salles ou aux abords des théâtres et elle se prolonge devant les tribunaux : les protestataires poursuivent les directeurs de théâtre et les dramaturges, voire les éditeurs si la pièce est publiée, et ceux-ci en retour les attaquent pour les dégradations et violences qu'ils ont commises. C'est le cas pour Castellucci et pour García, dans des procès à rebondissements qui, allant d'appel en cassation, ont duré des années. Jusqu'à présent, la justice a toujours débouté et souvent condamné les perturbateurs²⁸. La plainte en justice, avec tous les recours possibles, est une stratégie constante des activistes car, même s'ils ont peu d'espoirs d'obtenir satisfaction, elle permet de retenir l'attention des médias en prolongeant l'affaire.

²⁵ Cette attaque contre la marchandisation du christianisme est dans la ligne du Christ chassant les marchands du temple. Toute la fin du spectacle n'a pas besoin de glose : elle montre une vidéo où tombe un ange parachutiste tandis qu'un pianiste (nu, il est vrai) joue les *Sept dernières paroles du Christ* de Haydn. La pièce a été très bien reçue par Fabienne Pascaud qui, en tant que chrétienne, s'est dite bien moins choquée par le spectacle que par ses adversaires. Voir son interview du 8/12/2011 sur le site du théâtre http://www.ventscontraires.net/article.cfm/6357_fabienne_pascaud_a_vu_golgota_picnic.html.

²⁶ Voir J.-P. Cavaillé : « Les intégristes et le théâtre : un conflit d'acceptabilité (France, 2011) », in C. Marinho, N. Pinto Ribeiro, F. Topa (dir.), *Teatro do Mundo : teatro e Censura*, Porto, Universidade do Porto, 2013, p. 87-111.

²⁷ L'accusation de blasphème est loin d'être reprise par tous les catholiques. Fabienne Pascaud fait une lecture chrétienne du *Concept de visage* et refuse de considérer *Golgota Picnic* comme blasphématoire (voir *supra* n. 25).

²⁸ Pour Castellucci, les procès ont duré jusqu'au 28 juin 2017 (arrêt de la cour de cassation) et pour García jusqu'au 14 novembre 2017 (arrêt de la cour d'appel de Paris).

Ce faisant, elle contribue à un autre objectif du scandale qui est d'accroître la visibilité des protestataires. Ces affaires ont en effet une double face : elles ne servent pas seulement à dénoncer un mal mais à légitimer ceux qui le dénoncent, tout en leur donnant une visibilité à laquelle ils ne pourraient prétendre autrement. En cela, le théâtre est bien plus rentable que d'autres manifestations culturelles. Un exemple éclairant est fourni par l'AGRIF (Alliance Générale contre le Racisme et pour le respect de l'Identité Française et chrétienne), le groupe intégriste qui s'en est pris au spectacle de Castellucci en octobre 2011. En avril précédent, il avait attaqué la Fondation Lambert en Avignon, pour demander le retrait d'une photo d'Andres Serrano, le célèbre *Piss Christ*, jugé « sacrilège ». Débouté, il avait organisé une manifestation dans la ville et trois de ses membres – ou sympathisants – avaient agressé les gardiens et saccagé deux des photos. L'affaire avait fait du bruit, mais rien de comparable à l'écho médiatique obtenu par l'assaut du Théâtre de la Ville : elle n'a suscité que des réactions de la presse écrite, quand l'affaire Castellucci a été suivie par les journaux télévisés de 20 heures, pendant huit jours, assurant la visibilité médiatique du groupe Civitas, qui était largement intervenu²⁹. Le tumulte dans un théâtre, au cœur de Paris, est visiblement bien plus rentable, médiatiquement, que la destruction d'une œuvre dans un musée d'art contemporain.

Assurément, l'enjeu est bien plus politique que théâtral. Mais ces affaires n'en sont pas moins théâtrales en un tout autre sens : parce que les protestataires empruntent au théâtre ses moyens. Certes, tout scandale est théâtral en ce qu'il suppose une dramaturgie de l'éclat. Mais il y a eu, pour Castellucci et García, une hyperthéâtralisation de la protestation. Elle est évidente dans les modalités de l'interruption au théâtre de la Ville : une bande de jeunes gens montent sur la scène, s'agenouillent et s'enchaînent en chantant des cantiques et en déployant une banderole « Halte à la christianophobie ». L'intervention était si spectaculaire que les spectateurs ont d'abord cru qu'elle faisait partie de la mise en scène. Ce n'est qu'après quelques instants de flottement qu'ils ont compris ce que représentaient ces perturbateurs et qu'ils se sont mis à les huer. Pour *Golgota Picnic*, le spectacle n'était pas dans la salle mais dans la rue : les manifestations « réparatrices » ont déployé à Toulouse tout un rituel inédit en France, très archaïsant par rapport aux manifestations de foi habituelles : défilé avec chasubles, images saintes, étendards du « Christ roi », défilé aux chandelles, prières en latin et foule agenouillée sur la voie publique. Cette dramaturgie exacerbée était du reste parfaitement adéquate au propos des protestataires, car elle témoignait de manière frappante de la nostalgie d'un passé révolu et d'une volonté de reconquête. Une volonté qui tenait

²⁹ A l'automne 2011, sur le site de Civitas, une vidéo, qui a été retirée depuis, montrait l'assaut de la scène. Bien meilleure que les captations de téléphone portable qui ont circulé sur le web, elle avait été faite par un professionnel. Visiblement, l'opération médiatique avait été soigneusement préparée.

plutôt de la conjuration, car les manifestants proclamaient que la France est chrétienne à une époque où la pratique religieuse recule chez les catholiques, où les vocations sont en crise et où le développement d'une population musulmane pratiquante change la composition religieuse du pays. Mais ces manifestations « folkloriques » ne servaient pas seulement à afficher cette position passéiste, leur objectif était aussi de maximaliser l'impact médiatique et d'obtenir, dans un conflit surjoué, une visibilité que ces groupuscules n'avaient pas. Si la politique s'empare du théâtre, celui-ci, en retour, offre à la politique de nouvelles armes.

Entre le cas antique et les cas contemporains, les différences sont frappantes, à commencer par l'opposition entre scandale et affaire. C'est à Athènes qu'on trouve un cas exemplaire – et pratiquement unique – de scandale, par la réaction unanime du public, tandis que les affaires contemporaines donnent lieu à des antagonismes violents. Si le peuple d'Athènes réagit comme un seul homme, c'est que, par la place centrale qu'il occupe dans la vie religieuse et politique, le théâtre est le lieu légitime de cette unanimité de la cité. Du coup, si fautive qu'elle soit, la tragédie de Phrynichos se découvre une vertu paradoxale : en produisant cette unanimité dans la condamnation, elle devient, à son corps défendant, un facteur de cohésion sociale, à un moment où la cité en a grand besoin face à la menace ennemie. Dans le monde contemporain, le théâtre a perdu cette centralité et il ne produit ni consensus ni dissensus. Car, s'il y a bien des manifestations conflictuelles, ce n'est pas vraiment le spectacle qui crée le conflit, c'est le conflit qui se greffe sur le spectacle : les activistes s'en emparent comme d'une plateforme pour faire avancer leur programme et lui donner un retentissement maximal.

Autre différence : la réaction vient, dans l'Antiquité, de l'intérieur, tandis que, de nos jours, elle se situe à l'extérieur. A Athènes, le public réagit en connaissance de cause, ses larmes sont le produit direct du pathos déployé sur scène. Dans les scandales de 2011, les opposants ne sont pas vraiment des spectateurs car la plupart n'ont rien vu : même les jeunes intégristes qui montent à l'assaut de la scène du Théâtre de la Ville le font au bout de dix minutes, quand rien encore ne s'est produit qui puisse choquer quiconque³⁰. D'un côté, un scandale par le théâtre et dans le théâtre, de l'autre, des affaires auxquelles le théâtre offre surtout un prétexte et une plateforme. Dans les deux cas, l'impact est d'autant plus fort qu'il est politique, mais les modalités sont différentes. A Athènes, c'est la mécanique théâtrale qui a un impact politique direct, tandis qu'à Paris, il y a détournement et instrumentalisation. Un spectacle qui entend déplorer la perte de la charité et du

³⁰ Seul élément potentiellement litigieux, le Christ d'Antonello da Messina en fond de scène. C'est à la fin qu'interviennent les « blasphèmes » imputés au spectacle, comme les grenades lancées sur l'image par des enfants et le voile noir qui envahit peu à peu la face du Christ, dont les adversaires disent abusivement qu'elle est « couverte d'excréments ». En Avignon, en juillet 2011, c'est le spectacle de la déchéance du vieillard qui a traumatisé quelques spectateurs, mais sans qu'ils se disent pour autant scandalisés.

souci d'autrui (*care*) dans le monde d'aujourd'hui devient une intolérable agression contre les valeurs chrétiennes. Un spectacle qui, sur un mode grinçant, dénonce la marchandisation de la religion devient, par ses « blasphèmes », la preuve de la victimisation du christianisme, la preuve qu'on ose contre les chrétiens ce qu'on n'imaginerait même pas contre les musulmans. Et les dramaturges prétendument blasphematoires sont assimilés aux islamistes qui, en Egypte, au même moment, massacraient les fidèles coptes dans leurs églises³¹.

Les affaires de 2011 ont accusé le tournant pris dans l'histoire des scandales de théâtre, où l'on est passé d'un scandale qui repoussaient les limites – où les artistes, par des hardiesses choquantes, testaient la tolérance du public³² – à des scandales qui les restreignent, où un petit groupe de pression cherche à imposer, contre les dispositions légales, ses propres normes et ses propres limites de tolérance. On est passé de la provocation libératrice à la volonté de censure. Non sans une curieuse inversion des rôles, car les censeurs prennent une pose victimaire, agenouillés sur la scène du théâtre ou les pavés de la ville et chantant des cantiques en latin comme les martyrs chrétiens abandonnés aux lions³³.

Depuis 2011, un nouveau type de scandale est apparu, pour réclamer l'interdiction de spectacles accusés de perpétuer des stéréotypes racistes. On y retrouve deux traits connus : la condamnation a priori d'un spectacle qu'on juge attentatoire sans l'avoir vu³⁴ et la finalité publicitaire de la protestation, pour des groupes en mal de reconnaissance médiatique³⁵. Ces affaires présentent deux nouveautés notables. La première est que les réseaux sociaux permettent des mobilisations redoutablement efficaces, imposant une censure de fait que les manifestations antérieures n'obtenaient pas³⁶. La seconde est que, loin de conforter des clivages politiques préexistants, elles en créent de nouveaux : en attaquant, au nom de principes

³¹ La conjoncture politico-religieuse a été essentielle dans les scandales de 2011. Reprenant un parallèle hardi entre les représentations « blasphematoires » et l'assassinat des fidèles coptes, quinze députés de la « Droite populaire » (ultras de l'UMP), rejoints par d'autres, publient le 6 décembre un texte intitulé « Christianophobie en orient... mais aussi en occident ! » (voir <https://orthodoxie.com/france-59-deputes-denoncent-la-christianophobie-en-orient-et-en-occident/>). Les effets sont contraires à ceux escomptés. Christine Boutin, qui avait, le 10 novembre, condamné *Golgota Picnic* comme « une œuvre volontairement provocatrice et blessante », opère un revirement spectaculaire : elle condamne les manifestants, juge « déplacé » le rapprochement et se déclare contre la censure et pour la liberté d'expression. Voir « Golgota Picnic : Christine Boutin contre les manifs », *France-Soir* du 12/12/2011 : <http://archive.francesoir.fr/actualite/politique/golgota-picnic-boutin-condamne-manifs-164475.html>.

³² Comme ceux déclenchés par *Hernani* ou *Les Mamelles de Tirésias* – et peut-être déjà *La Prise de Milet*, car qui sait si Phrynichos ne voulait pas tester les limites du public.

³³ D'où la réaction des spectateurs du Théâtre de la Ville qui crient alternativement « dehors » et « aux lions ».

³⁴ *Exhibit B* a été déprogrammé du Barbican, à Londres, en septembre 2014, avant même que les performances aient commencé.

³⁵ La campagne contre les *Suppliantes*, en mars 2019, en Sorbonne, a donné lieu à une véritable compétition entre organisations rivales : le CRAN et la LDNA se sont disputé l'honneur de l'annulation.

³⁶ En dépit d'un communiqué de la ministre de la culture soutenant le spectacle au nom de la liberté de création (26 novembre 2014), les dernières performances d'*Exhibit B* au 104, ont été annulées, de peur de trouble à l'ordre public.

irréprochables, des artistes peu suspects d'intentions racistes, elles suscitent une lutte fratricide entre organisations antiracistes, pour la plus grande joie des groupes racistes patentés.

PLAN

- Le « scandale » Phrynichos : dysfonctionnement théâtral et faute politique
- Les « affaires » Castellucci et García : instrumentalisation politique du spectacle

AUTEUR

François Lecerle

[Voir ses autres contributions](#)